

Киноизкуство

септември



Dr. Dorech

11

киноизкуство

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

1962

НОЕМВРИ

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

1. С дръзновението на мечтите : 3

ПРЕД VIII КОНГРЕС НА БКП

2. Да укрепим творческите колективи — За-
хари Жандов 5
3. Съвременният живот на народа — сърцевина
на нашата работа — Йордан Радичков 6
4. Конгресът и ние — Антон Маринович 7
5. Александър Александров — Партията и
киното през годините на монархофашизма 10

КРИТИКА

- ✓ 6. Тодор Андрейков — Слънцето и сянката 17

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

7. Четирима сред океана, 713 търси летище,
Барон Мюнхаузен, Фатална грешка, Зна-
мениният 702, Двамата господа Н. Квартал
Мечта — Атанас Свиленов 27

ПРЕГЛЕД

8. И. Садовская — Два филма — два възгледа 41
9. Втора изложба на фотожурналистите —
Хр. Мутафов 49
10. НИКОЛАЙ ПОГОДИН 53

КИНОТО ПО СВЕТА

11. Писма от Москва — Стоян Стоименов 55
12. „Златните лъкове на свети Марко“ в Москва 59
13. Какво става в Холивуд — Г. Кузнецов 60
14. Музи и бизнес — Барбара Тейлър 62
15. Тъжната Клеопатра 64
16. Литература по въпросите на киното 67

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

17. Началото на филмовата цензура в Бълга-
рия — Ал. Александров 69
18. Х Р О Н И К А 70

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Васил Попов — Романтична приказка 77

*На първа страница на корицата Невена Кокано-
ва и Волфганг Ланхов във филма „Тютюн“. На
четвърта страница Йордан Матев и Невена Кока-
нова в сцена от същия филм.*

Главен редактор Я К О М О Л Х О В

Р е д а к ц и о н н а к о л е г и я

С ДРЪЗНОВЕНИЕТО НА МЕЧТИТЕ

То е в кръвта и плътта на нашия народ, на неговите най-добри синове. То блести ярко в нашето минало и настояще, води ни към бъдещето. То, дръзновението на мечтите, раждаше подвига в хайдучките балкани, крепеше духа зад железните решетки на тюрми и зандани, ковеше народната победа над тиранията, окриляше и продължава да вдъхновява знайни и незнайни трудови герои в дълбоки минни галерии и по високите строителни скели, в нови заводи и по ширни безсинурни поля.

В годините на свободата ние се научихме да мечтаем по-дръзновено от когато и да било. Още не са изминали две десетилетия откак народът стана сам господар на своите съдбини, а обликът на родината се измени коренно, промени се и продължава да се променя животът на трудовите хора, стана по-богат, смислен, човешки. По-малко от две десетилетия, в които решението да се раждат нови смели планове. И ние сме дълбоко уверени, че дръзновението на мечтите ще расте. Ние се научихме да изразяваме тия мечти в цифри и цифрите да превръщаме в реални факти. Защото мечтите ни имат дълбоки корени в самия живот, в нашата нова, социалистическа действителност. Защото това са мечти, които се раждат в устрема към комунистическото бъдеще — заветната мечта на най-светлите умове на прогресивното човечество. Мечти, за които през цялата своя героична история се е борила последователно и мъжествено Българската комунистическа партия, вдъхновител и организатор на нашия народ в неговия път към бъдещето.

Нашата страна сега живее под знака на VIII конгрес на Българската комунистическа партия. Проектодирективите за развитието на Народна република България през периода 1961—1980 година, които VIII конгрес на партията ще утвърди, разгоряха огъня на творческия ентузиазъм в цялата страна. С езика на цифрите проектодирективите чертаят генералния план за развитието на родината в две десетилетия, през които България ще завърши окончателно изграждането на социализма и ще започне постепенния преход към комунизма. И тия цифри, израз на най-дръзновени мечти, са в същото време резултат на дълбок научен анализ, проникновение в бъдещето, което има за основа реалните факти на нашето близко минало и на настоящето. Оттук и твърдата увереност, че всичко казано в проектодирективите ще бъде. Може на скептици и черноголедици от буржоазно-капиталистическия свят нашите планове да изглеждат фантастични и неосъществими. Хиляди тонове, милиони и милиарди килограми, десетократно или стократно увеличение в някои отрасли на стопанството — това са наистина главозамайващи цифри, но зад всяка от тях стоят нашите реални възможности.

През цифрите на проектодирективите ние се вглеждаме в бъдещето и виждаме устремното настъпление на родината към комунизма. Виждаме грандиозни планове, в основата на всеки от които стои стремежът за непрестанно увеличаване благосъстоянието на народа, грижите за човека, за неговото щастие.

Навлизашата в комунизма България ще бъде страна на високообразовани, културни граждани. Радиоапарат и телевизор във всеки дом, хладилник и телефон за всяко семейство, безплатна храна и облекло за учащите се, широко

мрежа от предприятия за комунално-битови услуги, които ще поемат много от обременяващите семейството домакински работи — това са предвиждания, много от които ще бъдат осъществени още в следващите 5—10 години или до края на 1980 година.

Дръзновените мечти в проектодирективите имат солидно покритие — труда. Пътят към комунизма е път на осигуряване изобилие от блага — материални и културни. Още в условията на социализма трудът престава да бъде една досадна неизбежност, а става вече въпрос за чест и доблест. В постепенния преход към комунизма трудът се издига в напълно вътрешна потребност, в творческа изява на човека, дълбока същност и смисъл на живота. В проектодирективите се отделя голямо внимание на този преобразователен процес в съзнанието на строителите на социализма и комунизма, който ще се развива редом с осигуряването на материално-техническите предпоставки за комунистическото ни бъдеще. Широки и светли перспективи са начертани за развитието на образованието, на науката, на изкуствата. За дейците от целия културен фронт проектодирективите разкриват възможността всеотдайно да включат своите сили и дарования в общия устрем на народа към комунизма. И трябва да се каже: готиното към дейците на културния фронт може и трябва да се предявява изискването най-активно да стимулират комунистическото превъзпитание на народа, сами себе си да преустроят, за да мислят, чувствуват и постъпват по комунистически.

Осмият конгрес на Българската комунистическа партия ще утвърди генералния план за настъпление към комунизма. В това настъпление всеки труженник ще заеме с гордост и радост своето място. Ще заемат мястото си и нашите кинотворци — плът от плътта и кръв от кръвта на народа. И в тяхното творчество основателно трябва да очакваме дръзновеността на мечтите, с което цял народ върви към своето комунистическо бъдеще.

ДА УКРЕПИМ ТВОРЧЕСКИТЕ КОЛЕКТИВИ

Освобождение и доверие за сметка на по-голяма лична и колективна отговорност, пораснала инициатива и взаимопомощ, по-ярки индивидуални прояви — като че ли така трябва с няколко думи да се характеризира този нов дух, обхванал хората на изкуството, обхванал и нас, творческите работници на киното, след XXII конгрес на КПСС. Една нова форма трябваше да се намери, нова организация на творческата работа, различна от периода на култа. Такава творческа организация, в която да се разгънат силите и възможностите на творците, създаващи нашето социалистическо кино, отговаряща на този нов дух. Много спорове и вълнения, много „за“ и „против“ предшествуваха създаването на творческите колективи при студия за игрални филми. Мнозина се броят и вярват, че именно колективите са тази форма, която ще даде живот на една нова, ярка, високо идейна, подчертано българска кинематография. Има и други, които вече се съмняват, неиздържайки този първи период на лутане, на неустановени взаимоотношения, на липса на резултати. Трябва да кажа, че наистина ние пропуснахме много време за пълно законно функциониране на колективите, че още нямаме най-елементарния правилник, а от шест месеца списъчно сме разпределени в четири колектива, които по разному в тъмno се мъчат да търсят своя път, без да имат представа точно за своите права и задължения. У тях, които повече горят, които повече са заобичали другарите, с които работят, у тях, при които тук-там проблясва светлинката на бъдещ успех, у тях (въпреки видимата неустановеност) вярата и радостта зреят и съществуват. Но и за другите, тези на съмнението, скептиците, трябва да кажем, че имат храна за това съмнение. Много неща относно колективите стоят още неразрешени и затова много ръце, готови да проявят инициатива, стоят скръстени.

Какво според мен е главното. Главното е да не се разсейваме, отвлечаме по странични работи. Възприели с ентузиазъм новата форма на колективите и произтичащите от нея структурни промени, ние трябва да я узаконим, утвърдим и да вярваме в нея. Именно на колективите да възложим разрешаването на сложния сценарен проблем и ги подпомогнем с всички нови мероприятия да осъществят тази сложна задача. На колективите да възложим да следят и подпомагат трудния творчески процес при създаването на филми и с оглед на тях да решим въпроса за производствено-техническата база (отделяне в отделно предприятие или друга по-подходяща форма).

Когато на едни нови творчески формации, създадени, за да проявят дейност, инициатива, не се узаконят правата и задълженията, когато още несъздадени, им се отнеме инициативата, безспорно е, че те ще линеят и ще загинат. Ние сме в преходен период по създаване на колективите и всичко, което сега се върши около Студията за игрални филми, трябва да върви попълно със създаването им.

Моето пожелание е Студията за игрални филми за VIII конгрес на БКП да узакони и укрепи колективите, за да може да поеме и изпълним всички задачи, които ще ни бъдат възложени.

ЗАХАРИ ЖАНДОВ

художествен ръководител
на трети творчески колектив

СЪВРЕМЕННИЯТ ЖИВОТ НА НАРОДА — СЪРЦЕВИНА НА НАШАТА РАБОТА

Свидетели сме на небивала всенародна активност в дните пред конгреса на партията. Проектодирективите осезателно чертаят хребета на бъдещото комунистическо общество. Никога преди не са хвърляни толкова големи усилия за развитие на живота. Това налага ние също да вземем върху плещите си необходимия товар и да дадем своята енергия в полза на народа.

Разбира се, ние не можем да дадем на партията и народа това, което те са ни дали. Но ние сме длъжни да върнем поне лихвите на тези дългове. Киноработниците от нашия колектив ще направят това най-добре чрез вдъхновено и искрено проникване в дълбочините на човешката душа, за разкриване на онези нови черти, които ще обрисуват на екрана действителния образ на нашия съвременник.

Съвременният живот на народа ще бъде сърцевината на нашата работа и наша творческа съдба. Само така ще съумеем да създадем вярна летопис на времето си.

В дните на конгреса зрителите ще видят филма „Тютюн“ на режисьора Николай Корабов, екранизация на едноименния роман на Димитър Димов. Двусерийният филм е страстно написана история, която ни връща към борбите на партията и народа за освобождението от фашистко иго. В момента в колектива се работи върху две продукции, третиращи проблеми на нашата съвременност. „Смърт няма“ на режисьора Христо Писков по романа на Тодор Монов има за задача да ни даде най-яркото от героите на нашето време. В емоционално-баладичен план се разкрива израстването на един герой-комунист, отдал себе си в изграждането и спасяването на една язовирна стена. Володя Янчев реализира комедията на Радой Ралин „Невероятна история“, бичуваща някои недъзи в живота и осветляваща сенчести места с ослепителната светлина на смеха.

В творческите планове на колектива, председателствуван от Христо Писков, и занаят предстои произведение, чиито сюжети са почерпани от съвременността и са близки до пулса на народа. Предстоящият Осми конгрес на партията и решенията, които ще бъдат взети на него, безспорно ще дадат нов тласък в нашата работа, ще окрилят още повече дръзновението на киноработниците за създаване на филми, най-вярно отразяващи кипежа и многообразието на времето ни.

ИОРДАН РАДИЧКОВ

редактор в първи творчески колектив

КОНГРЕСЪТ И НИЕ

За 14 години над 50 игрални продукции, стотици научно-популярни и над хиляда хроникално-документални филми, прегледи, випуски. Един игрален филм за две години. После два филма за една година — до 11 филма годишно. А в проектопрограмата на ЦК на БКП за 1965 г. се предвиждат 15 филма на година. Ще ги направим. Започнаха броещи се на пръсти самоуци, любители. Сега работят десетки завършили висши учебни заведения в чужбина — почти всички с държавни степенции — специалисти в различните звена на филмопроизводството. Декари снимачна площ, която ще се разкрие след предстоящото завършване на първите снимачни зали на киноцентъра. Снимачна техника, която непрекъснато

се обогатява, за да направи цветния и широкоекранния филм обичайно явление в нашата кинодействителност. Модерно обзаведена лаборатория за обработка и масов печат на филмовите материали, за пълното използване на чийто капацитет ще търсим поръчки от чужбина. Накратко — една стабилна национална кинематография, чийто постижения се отбелязват и подчертават с редица международни награди и признания. Българско киноизкуство, с което вече се съобразяват кинематографиите на страни с десетилетни художествени и производствени традиции.

Тези мисли и сравнения се налагат на всеки от по-старите наши кинодейци при такъв исторически момент, какъвто е предстоящият VIII конгрес на БКП. На VIII конгрес на БКП ще бъдат обсъдени мероприятия и ще се приеме програмата за развитието на целокупния наш живот приблизително за двадесет години. Развитието и промените в живота, оформянето на новия човек, който ще премине от социализма към комунизма, създаването на нови отношения и нов морал — всичко това ние със средствата на нашето изкуство ще отразяваме във високохудожествени, идейни, чакани и търсени от народа ни филми. Именно затова програмата, която ще приеме VIII конгрес на БКП, е наша творческо-производствена програма. И тази програма ние ще трябва да изпълним с ентузиазма, усилията, съзнанието, вярата и чувството за отговорност, с които тя ще става реален живот в Кремиковци, във всички национални строежи, заводи, кооперативни земеделски стопанства, в кабинетите и лабораториите на научните работници, в произведенията на литературата и другите ни изкуства.

Ние ще присъствуваме и ще следим работата на конгреса от правилоните и натурните площадки, на които снимаме, от кабинетите, където се подготвят нови сценарии и филми, от монтажната зала, в която сглобяваме предстоящите за представяне филми, от лабораторията, където се печатат копията на готовите филми, с които посрещаме историческото събитие в живота на партията.

Какво ще отчете Студията за игрални филми пред VIII конгрес на БКП?

Ще отговоря на четвъртинката по този въпрос. На останалите три четвърти ще дадат отговор другите три творчески колектива на студията. Тези три колектива бяха създадени от хора, обединени по принципа на еднаквост или близост в схващанията си за определени жанрове, на афинитет в творческите си и естетични концепции, търсещи определен производствено-творчески профил на колектива си.

Нашият втори творчески колектив е съставен от кинодейци „от кол и въже“, събрани с добро желание, с различни вкусове, с взаимно зачитане и готовност за другарска помощ и сътрудничество, с различни позиции към въпросите за жанровете, за изобразителни решения и т. н. Разчитахме на две изгоди: различните становища ще доведат до спорове, а в тях по пътя на задълбоченото обсъждане и на убеждението ще се роди безспорното. И второ: ще постигнем по-голямо жанрово разнообразие в производствената си програма. В пуснатата автошега, че ако се търси профил на нашия колектив, той ще бъде „разузнаваческо-историческия“ има известна

истина, която подлежи на проверка от доклада за работата ни, който правим с това изложение пред VIII конгрес на БКП.

В чест на конгреса ние обещахме предсрочно и с чувствителни икономии да завършим започнатия през март т. г. филм „Златният зъб“ (сценарий К. Спасов, постановка А. Маринович), в който се разглежда една човешка съдба на фона на интересната и занимателна оперативна дейност на органите на нашето контраразузнаване. Филмът е напълно готов и предстои предаването му на ДП разпространение. Това е конгресната продукция на колектива. В околностите на Златните пясъци режисьорът Стефан Сърчаджиев провежда последните снимки в натура и в декори за новия си филм „Звезда-керванджийка“, в който сценаристите Надежда Драгова и Първан Стефанов разказват бурния живот на легендарния Паисий Хилендарски. Филмът трябва да бъде завършен окончателно до края на годината. В същия срок трябва да се завърши филмът „Среща на тихия бряг“, който режисьорът Генчо Генчев снима в момента във Варна по оригинален сценарий на Бурян Енчев. Във филма е представена изкусно замислена от чуждестранните шпионски агенции и още по-изкусно разкрита и осуетена от нашата Държавна сигурност вражеска диверсия. До края на годината ще се намират в различни производствени периоди още трима режисьори от колектива. Основният състав на снимачната група начело с режисьора Николай Вълчев, която ще снима крупния цветен исторически филм „Ивайло“ по сценарий на Е. Константинов и Н. Вълчев, се върна от продължителното си пътуване из страната за търсене на места за снимане и сега работи върху режисьорския сценарий за филма. На същия етап на подготовка се намира и филмът, който гост-режисьорът от Театъра за младежта Вили Цанков ще снима по сценария на Свобода Бъчварова „Едно пътуване към свободата“. В този оригинално построен сценарий дните и събитията от съпротивата са погледнати по съвсем нов начин — през очите на едно 12-годишно момиченце. Режисьорът Симеон Шивачев довърши с авторите Янев и Голанов окончателния вариант на литературния сценарий „Прекъсната игра“, в който е отразен вълнуващият живот и геройската смърт на малкия партизанин Митко Палаузов. Независимо от датите на пускането в производство и трите филма трябва да бъдат завършени по възможност на една лента до края на 1963 г.

За перспективните планове на колектива ще говоря друг път. Те са разработени с оглед да се постигне още по-голямо репертоарно разнообразие в продукцията на колектива. За себе си ние ги наричаме „проектопланове“, защото сме твърдо убедени, че тематиката на бъдещите ни филми положително ще бъде повлияна от промените, които ще настъпят в живота ни още през първите години, а може би и през първите месеци, след като мероприятията на VIII конгрес ще започнат да стават реални дела.

А. МАРИНОВИЧ

художествен ръководител
на втори творчески колектив

ПАРТИЯТА И КИНОТО ПРЕЗ ГОДИНИТЕ НА МОНАРХОФАШИЗМА

В дните, когато целият наш народ с радост обсъжда грандиозната 20-годишна програма, водеща ни към сияйните върхове на комунизма, ние си спомняме с дълбока почит и за дългогодишните борби на партията за това мечтано бъдеще. Почетно място в идейния фронт на партията в миналото заемаше и киното.

През тежките години на нелегална дейност партията водеше непрестанна и разностранна борба против буржоазното кино и в защита на съветския и прогресивния филм.

През 20-те години, когато съветският филм е изключително рядък гост на българския екран, а прогресивните филми се броят на пръсти, партията води борба против посещението на кината.

В тази борба тя изхожда от постулата, че „буржоазията е монополизирала изкуството и разполага с всички средства...“, тя е доста покварила вкуса дори и на работниците“, затова се отправят апели „да освободим работниците от това влияние“ (Новини, 14—1—28).

Колко трогателен е апелът на неизвестната словослагателка, която в ония дълги времена призовава: „нека се признае голямото престъпление, което вършат другари, работници и работнички, към своята работническа класа, като пълният буржоазните кинематографи, танцувални салони и др. забави... т. е. подкрепят буржоазията, в замяна на което получават разврат, мизерия и пълен мрак.“

Че този апел е бил следван от партийни членове, съмишленици и младеж, свидетелствуват многобройни факти. В продължение на десетилетие буржоазията се идентифицира често с думите „София на киното“, а комунистите се разпознават и по своето отрицателно отношение към него. В един свой фейлетон, „Родолубива конспирация“, големият пролетарски художник Жендов ни разказва как легионерите говорят за „болшевиките“ в девическите гимназии, които „на кино не ходят, не се пудрят“ и т. н.

Говорейки за страшните условия, които „убиват всички възможности за посъбуден живот“, Славчо Васев се обявява против „булевардното възпитание“, което предлагат „десетки квартални кинематографи“.

Естествено е, че при тогавашните условия формите и методите на партийната работа в областта на киноизкуството значително се различават от днешните.

Народните представители-комунисти в периода до 1934 г. вземат отношение в Народното събрание по всеки повод, когато се касае до киното. Така например при обсъждането бюджета на Министерството на земеделието през 1928 г. работническият депутат Добри Димитров изтъква, че „нашият селянин няма нито най-малката възможност да удовлетвори своите културни нужди. Той никога не вижда кинематограф (курсив мой), театър, не слуша радио, не получава никакво образование. Кръчмата замества всички културни нужди и учреждения“.

Особено интересно е изказването на представителя на Работническата партия др. Хр. Калайджиев при обсъждането на законопроекта за кинематографията през 1930 г. В противовес на демагогията и реакционните предложения на буржоазните депутати др. Калайджиев внася предложения, които въпреки своя лаконизъм могат да имат значение на харта на партията в областта на киното. Народният представител-комунист предлага по-специално да се измени чл. 4 от закона и да се формулира така:

„Прожектираните филми и диапозитиви трябва да са предимно из живота на народните маси; да изразяват техните нужди, тегла, неправдите, на които са изложени, техните борби и стремежи към по-добър живот; към правда и свобода; тяхното творчество в материалния и културния живот.

Създават се държавни кина за тази цел, в които работниците и бедните селяни и занаятчи имат право на достъп с намалени цени.

Забраняват се филми и диапозитиви, които насърчават и възвеличават войните между народите, шовинизма и потисничеството.“

Съвременният читател може да си представи какъв поврат би настъпил, ако бяха приети тези изменения. Колко много би израснала ролята на киното като мощно културно средство.

Макар и да било отхвърлено, предложението имало голямо значение за координиране и целенасочване дейността на комунистите в партийния и прогресивния печат.

Друга форма на работа партията извършва чрез своите членове в читалищата. След ликвидирането на левосектантския курс партията, както е известно, разгръща широка дейност в масовите организации, в това число и в читалищата. На много места ръководствата им се намират в ръцете на комунисти и съмишленици. По тяхна инициатива редица читалища откриват кина, което дава широка възможност за прожектирането на съветски и прогресивни филми, и с това се върши партийна пропаганда за успехите на Съветския съюз и за разобличаване капиталистическата експлоатация. Такъв е случаят в селата Хайредин, Лъджене, гр. Елена и др.

Освен това по внушение на партията в София се открива кино „Капитол“, в което се прожектират изключително съветски филми през годините 1939—1940, до неговото брутално затваряне от фашистките власти.

Партийните групи развиват огромна дейност за организиране колективни посещения на селяни, работници и младежи на съветските филми. Младежкият комунистически деец В. Воденичарски ни е оставил неоценимо свидетелство за колективно посещение на съветския филм „Трактористи“ от младежи.

В отделни случаи през годините на легалната дейност на Работническата партия и Ремса са били организирани и киноконцертни утра с прожекция на подходящи филми, посещавани от големи маси трудещи се.

В други случаи при прожектиране на антисъветски филми партията устно или чрез печата призовава трудещите се към бойкот или освиркване на филмите, какъвто е случаят с антисъветския филм „Сенки от миналото“, прожектиран в София през 1929 г. По този повод „Работническо дело“ апелира: „Ние работниците няма да допуснем тъкмо днес, когато се организира фронтът против СССР, да се представят подобни филмове. Ние ще ги бойкотираме масово! Нито едно подобно представление в работническите квартали, другари! Ако посетим този филм, то ще бъде само да го освиркаме!“

В условията на непрекъсната нелегалност, подложена на постоянни преследвания, партията използва като главно оръжие в своята политика в областта на киното партийните и прогресивните вестници и списания.

Днес можем с гордост да отчетем, че няма нито един партиен или намиращ се под влиянието на партията вестник или списание, в които да не се третира въпросите на киното. Нещо повече, по обилното на материали за киното и по разностранност на тези материали партийните издания, като „Ехо“, „РЕЛЕФ“, „Младежки преглед“, „Жар“, „Трибуна“ и др., оставят далеч зад себе си всички аналогични буржоазни издания. По приблизителни данни материалите — статии, рецензии, информации и т. п. — за киното в партийния печат надминават 1,000 заглавия. Някои от партийните органи поддържат даже образцово списвани киностраници, като „Киноехо“ в „Ехо“, „Киностраници“ в „Трибуна“, киностраниците в „Младежки преглед“, „Литературен преглед“ и др., нещо, което е голяма рядкост по онова време.

Голям дял в партийната кинопропаганда заемат и статиите и рецензиите на комунисти и съмишленици в буржоазните вестници „Заря“, „Кинопреглед“, па дори и в „Зора“, когато през военните години всички прогресивни издания се спират.

За съвременното поколение читатели може би не е известно, че именно в партийния печат израснаха най-компетентните и плодовитите кинокритици в миналото Ами Бакалов и покойният Недялко Николов, а редакторът на най-значителното и дългогодишно киносписание преди 9 септември „Нашето кино“ бе

партийният съмишленик, впоследствие виден пролетарски поет-комunist Пантелей Матеев.

Тъй като в миналото у нас, пък и почти навсякъде в чужбина не съществуваша още професионални кинокритици, с кинокритическа дейност де по-рядко, де по-често се занимаваха писатели и журналисти, членове на партията и съмишленици. Можем документално да докажем, че няма почти един пролетарски писател, който по онова време да не е писал за киното. С превъзходни статии фигурират в печата Г. Бакалов, Т. Павлов, Г. Караславов, Л. Стоянов, Кр. Вълков, Н. Осинин, М. Грубешлиева и десетки други.

Във същата степен е значителен и приносът на Г. Милев, Н. Хрелков, Н. Вапцаров, А. Жендов, Б. Райнов и др., които със стихове, фейлетони, интервюта и т. п. се бореа срещу буржоазното кино и пропагандираха съветските и прогресивните филми.

По своята тематика материалите за киното в партийния печат могат да се групират в няколко големи раздела: българското кино, съветското кино, прогресивното кино в капиталистическите страни, буржоазното кино и материали по теория на киното.

ПАРТИЯТА И БЪЛГАРСКОТО КИНО

През първите 4 години след установяването на монархофашистката диктатура филмопроизводството у нас почти замира, като се ограничава само с 3 любителски късометражни игрални филма и десетина документални произведения. Естествено е при това положение партийната кинокритика да се отнася индиферентно към тия нищожни прояви. През следващите години, било поради оскъдния брой партийни издания, било поради липса на достатъчно добре подготвени кадри, вестниците и списанията на партията почти не отбелязват новопоявилите се национални филми, така че рецензирането на българския филм започва едва от 1930 г. и завършва 8 години по-късно, когато се появява последният наш прогресивен филм — „Страхил войвода“, и когато спират и повечето партийни издания. През този период са рецензирани 8 български филма.

Преди да говорим отделно за оценките на всеки от тези филми, необходимо е да отбележим единствената статия за историята на българското кино, тая на Н. Николков — „Досегашните български филми“, отпечатана в РЛФ през 1930 г.

Статията естествено не може да отразява официалното становище на партията по въпроса. Но до голяма степен тя свидетелствува за равнището на партийната кинокритика през оня период с присъщите и положителни страни и слабости: идейна, революционна насоченост, но и опростен, сектантски подход към произведенятията на киноизкуството.

Н. Николков, след като отбелязва правилно, че в миналото ние имаме само „донякъде сполучливи опити и начинания за създаването на българско филмово производство“, се спира на двата по-значителни български игрални филма до тази дата: „Под старото небе“ и „Момина скала“, като намира, че поради „примитивната си техника и бледо идилично съдържание“ те „едва ли представляват някаква художествена ценност“. От висотата на днешното равнище на българското киноведение ние сме склонни да коригираме тази оценка в положителна насока. Редица документи и факти, може би неизвестни или забравени от Николков, говорят, че в случая се е касало до две наистина реалистични произведения, създадени в духа и традициите на нашия фолклор и реалистичната ни литература и театър. Тяхната „примитивна техника“ не ще да е била от такова решаващо значение за общо взето положителното им идейно-културно въздействие върху кинозрителите.

От друга страна, Н. Николков с верен идейно-политически усет ни дава добре обосновани оценки на останалите 8 филма, произведени след 1927 г. Той убедително налага една отрицателна (може би малко абсолютизирана) оценка на Гендовите филми, отхвърля техните претенции за „социалност“ и остро критикува техния идеен и художествено-технически примитивизъм.

В статията остро се протестира и против слуховете, че филмът на Б. Грехов, „След пожара над Русия“, е с „комунистическа тенденция“ и против цензурното окастряне на най-заострените в идейно отношение сцени.

В общи линии ние и днес приемаме острата, но справедлива критика на Н. Николков на филмите „Земя“ на П. К. Стойчев и „Под орловото гнездо“ на

П. Чирпанлиев, в които селото е показано „бледо, недогледано, недоразучено“ и които по всичко личи са страдали от сериозни идейно-художествени и технически слабости. Критикът обаче и тук е дал дан на известно сектантство, като квалифицира първия филм като „напълно реакционен“, а втория като „долна стока“.

В тази статия се съдържат и някои общи положения за състоянието и перспективите на тогавашното българско киноизкуство, които по всичко личи са споделяни не само от цялата редакция на РЛФ, но и от целия партийен печат и добиват значение на платформа на партийната кинокритика.

В нея основателно се отхвърлят оправданията на мнозина кинематографисти и кинокритици, че слабостите на дотогавашните български филми се дължат едва ли не само на липсата на „модерно обзаведено филмово ателие“. Авторът напомня, че хубави филми се правят и на слънчева светлина и че ако искаме да издигнем международния престиж на нашето киноизкуство, нашият макар и „технически неиздържан филм“ ще намери благоприятен прием „само ако изобразява революционните национални и класови освободителни борби, свързани с производството и бита на народните маси“. Каква проникновеност и правота са синтезирани в тази единичка фраза! В оная епоха на творчески люшкания на филмови дейци и критици, когато се извършват десетки безуспешни опити да се налучка правилният път на българския игрален филм, минаващи от необмислени напъни да се подражава на салонния и криминалния западен филм и стигащи най-много до самоцелен битовизъм и етнографизъм, който искат да представят като „националното“ в игралния ни филм, партийната кинокритика единствена посочва правилния път: преди всичко революционно съдържание със сюжети от борбите и живота на народните маси. И тя до голяма степен впоследствие успя да създаде това убеждение у редица филмови творци, чиито произведения — „Безкръстни гробове“, „Грамада“ и „Страхил войвода“ — бележат върхове в българското филмово творчество и бяха приети от най-широките маси трудещи се.

Но... през 1930 г., когато партията бе още в плен на някои левосектантски разбирания за киноизкуството, тази борба не можа да се проведе овреме и на широк фронт. Пречеше дълбоко вкоренилото се убеждение, че „да се допуска, че при днешния и утрешния фашистки и антикултурен режим може да се изнесе безпрепятствено един исторически или съвременен революционен филм... значи да се проповядва отстъпление от позициите и генералната линия на работническия културен фронт“, с което заключава статията си Н. Николков. В това се криеше основната слабост на тогавашната ни кинокритика — схващането, че „революционен филм“ може да бъде само оня, в който идеята е поднесена само в открита форма. Заслуга на партията бе, че след 1935 г. тя преодоля тия тесногърди схващания и взе правилен курс, който веднага се отрази благоприятно и върху кинокритиката, и върху самото филмово производство. На това дължим по-специално насърченията, които получиха филмите „Грамада“ и особено „Страхил войвода“, от страна на комунистическата кинокритика.

Много добре обоснована и на високо професионално равнище въпреки известен схематизъм, характерен за цялата ни тогавашна изкуствоведческа критика, бе партийната кинокритика за филмите „Бунтът на робите“ и „Песента на Балкана“, произведени през 1933 и 1934 г.

Пълна идейно-художествена зрелост прояви партийната кинокритика в оценките си за филма „Страхил войвода“ (1938). Макар и филмът да бе поставен по сценарий на писателя-комунист Орлин Василев, филмовите рецензенти-комунисти проявиха висока принципност и нелицеприятност. Те открито посочиха редица идейни и художествени слабости на произведението, но същевременно заслужено оцениха неговото новаторство и прогресивния му характер. Кинокритиците комунисти и съмишленици в случая се ръководеха от новите принципи, формулирани между прочем по повод на същия филм от др. Тодор Павлов.

„Критиката трябва да бъде не само субективна, разбира се, прогресивно-субективна, но също така и строго обективна, т. е. да не отрича постиженията заради слабите страни и да не забравя крайно сложните условия и задачи, които стоят днес пред всички нас — и пред автори, и пред артисти, и пред критици, и пред публика.“

Ръководени от тези принципи, прогресивните и партийните критици откриха и пропагандираха голямото значение на филма за идейното възпитание на кинозрителите.

„Българската младеж може много да научи от филма „Страхил войвода“.

Сенките на хайдутите трябва да ни подсказват с какви големи жертви и усилия е извоювана политическата ни свобода и дълга ни да я пазим като истински синонове на един демократичен народ“, писа в органа на БОНС партийният член кинокритикът-поет П. Матеев.

„Всяка българка трябва да види подвига на Ивана (главната героиня на филма, б. м.), предтеча на сегашната жена, творец и борец за човештина, да види оживени на екрана нашето историческо минало и славния подвиг на жената, защитница на своята родина“, апелира в „Кинопреглед“ комунистката-културна деятелка Гана Тодор Павлова.

Така през иглените уши на цензурата в едва завуалирана форма комунистите призоваваха мъжете, жените и младежите да се вдъхновяват от примера на народните хайдути, показани във филма, на революционна борба срещу фашизма.

ПАРТИЙНИЯТ ПЕЧАТ И СЪВЕТСКОТО КИНО

Още от началото на фашистката диктатура целият партиен печат води широк и всестрана борба за допускане съветските филми на нашия екран и за тяхното масово популяризиране. Партията отрано схваща важността на тази борба като част от общото революционно дело, защото, както се изразява в РПФ партийният кинокритик А. Бакалов, „да изискаме внос на съветски филми значи да изискваме възстановяването на търговските и политическите връзки със СССР, а това не е откъснато искане. То засяга цяла една програма за борба, която е насочена въобще против днешния капиталистически режим.“ По понятни причини авторът тук не говори какво важно оръжие очаква да придобие партията в лицето на съветския революционен филм.

Походът против цензурата на съветските филми особено се засилва с появяването на партийния седмичник РЛФ. Още в един от първите си броеве той обявява:

„Цензурата — това е ЗЗД в киното. Първият ѝ удар — срещу съветския филм. Един след друг забраниха първия съветски филм „Поликушка“, който не е революционен, но е съветски. Забраниха и „Станционният надзирател“ по едноименната повест на Пушкин. Защо? Заплашва устоите на държавата ли? Не! — съветски филм. Преживяха само няколко дни екранен живот знаменитият шедьовър „Потемкин“, след него „Майка“, а напоследък и „Буря над Азия“ от Пудовкин. Няколко души цензори, изразители на реакционната просвета на политика на сговора, казаха: Не! и филмите напуснаха България, тъй както бяха и дошли.“

Малко по-късно, през април 1930 г., редакцията на РЛФ организира своята знаменита международна анкета сред пролетарски и буржоазни писатели, критици, кинокритици и режисьори със следните въпроси.

1. От известно време насам руският съветски филм си пробива широк път на западния екран. Как обяснявате този факт?

2. Какво мислите за младото съветско кино въобще и смятате ли, че съветската (социалистическа) държава може да осигури много по-добре икономическото и артистичното развитие на киното, отколкото частните (капиталистически) организации?

3. Как гледате на такава правителствена политика, която, както у нас в България, забранява и преследва съветския филм?

4. Как мислите, че най-добре би се извоювал вносът на съветски филми у нас при положение, че нашата страна не е в търговски и дипломатически връзки с Русия?

В отговор на анкетата постъпват многобройни писма от видни културни дейци от чужбина: Лудвиг Рен, Алфред Кер, Жермен Дюлак, Юбер Револ, Анри Барбюс и много още други.

Анкетата е имала двойка цел: от една страна, в условията на една усилена подготовка за антисъветска война да се даде обективна оценка на големите успехи на изкуството въобще и на киноизкуството в частност в Съветския съюз от авторитетни западни културни дейци, между които и враждебни на съветската държава, което нанася удар на антисъветската пропаганда у нас, а от друга страна, да се разобличи българската киноцензура в чужбина и да се принуди тя да смекчи режима за вноса на съветски филми. Тази цел е била постигната: след

анкетата буржоазните вестници и списания отделят по-широко място на информации за културния живот в Съветския съюз, а и опозорената цензура бие отбой. Само за година след приключването на анкетата у нас се прожектират 12 съветски филма срещу 4 филма за целия предшествуващ 7-годишен период.

От друга страна, РЛФ достойно изпълни и друга своя задача: „Съумя да покаже какво представлява съветското кино, изгонено от екраните на България“. В стотици статии и информации РЛФ и другите партийни органи осведомяваха нашироко българските читатели за кинематографичния живот и постижения в Съветския съюз.

Голяма заслуга на партийния печат и на комунистите-кинорецензенти е системното и вдъхновено пропагандиране на всеки съветски филм, прожектиран по българските екрани. Не само че не се пропуска нито един съветски филм не-рецензиран, но за някои от тях се пишат по няколко, а някога и дузина рецензии, статии, бележки и т. п.

Една любопитна подробност ни разкрива доколко тази дейност е била сложна и се извършвала умело и тактично. След пробива във фашистката цензура през 1931 г. властите съзнателно разрешават за внос някои филми със сатиричен характер, в които се критикуват отживелици в съзнанието на съветските хора. Буржоазните и фашистките вестници веднага започват да хвалят тия филми с цел да дезориентират зрителите и да ги настроят против съветската действителност. Партийната киноkritика веднага дава отпор на хитро скроените маневри и на-стойчиво разяснява техния смисъл. Такъв е случаят с филма „Съветски брак“ (оригиналното заглавие „Трета мещанска“), прожектиран в кино Пачев през 1932 г., в който се подхвърля на критика еснафското разбиране на съветския брак от някои изостанали младежи. РЛФ веднага парира злоупотребата с „пролетар-ската критика и самоkritика“ във филма и предупреждава трудещите се да се борят срещу политиката, която буржоазната власт си прави със „съветската са-мокритика“, като бойкотират „ония кинотеатри, които стават нейни проводници“.

БОРБАТА ПРОТИВ БУРЖОАЗНОТО КИНО

Поради специфичните условия в нашата страна — липса на развито нацио-нално филмопроизводство и ограничено представяне на съветски филми — глав-ната дейност на партията в областта на киното се съсредоточава в борбата срещу развращаващото влияние на буржоазните филми. Какво голямо значение се от-дава на тази борба между другото свидетелствува и следният пасаж от увод-ната статия на първия брой на РЛФ, в която се определят задачите на ве-стника.

„Какви трябва да бъдат задачите ни в настоящия момент по тоя (култур-ния, б. м.) фронт? Заедно с останалата борба на пролетариата като част от нея върви и борбата на тоя фронт. Да се създаде едно оръжие повече в общата бор-ба, като се почне война (тя никога не е преставала) против буржоазната кул-тура и изкуство, за да се премахне и малкото влияние и поддържане на неве-жество, което тя успява да оказва и поддържа върху работническите маси, осо-бено посредством последното родено изкуство — *киното* (курсив мой).“

Оттам и широкото място, което заемат проблемите на киното в почти вся-ко партийно издание. Откриването рубриката „Кино“ на РЛФ се съпровожда с формулирането на нейната цел: „Наша *най-важна* (курсив на ред.) задача в областта на киното в настоящия момент трябва да бъде безпощадната критика и борба против контрареволуционния филм“. В продължение на целия период на фашисткото господство тази задача се изпълнява с неотклонност и безпощад-ност. Безсмъртният пролетарски поет Н. Вапцаров ѝ посвети едно от най-хубави-те си стихотворения — „Кино“. Под мушката на перото-винтовка на партийната киноkritика минаха стотици реакционни филми, което спомогна за тяхното бой-котирание от страна на трудещите се и по тоя начин ограничи тяхното отровно въздействие. Антисъветските памфлети „Сенки на миналото“, „Бура над Русия“ и „Волга гори“, милитаристичните и колониалните продукции, порнографските и криминалните филми биват решително разобличавани пред очите на прогресивните читатели.

Партийната киноkritика проявява голяма гъвкавост и целенасоченост в разобличаването на буржоазното кино. Тя се обръща към различни слоеве кино-зрителите и по най-различни поводи остро и аргументирано разбулва същността на реакционното кино.

Тя издига висок глас в защита на пролетарската майка, чиито деца се „извратяват и израждат“ под влиянието на „улиците, препълнени със съблазни, бляскави витрини, фантастични кинематографски картини и пр.“, които действуват „убийствено върху детската психика“ („Новини“, 1928).

Тя жигосва покварата сред „златната младеж“, която се „мъкне по кинематографите“; подканя читалищните дейци да се обявят срещу „киното, което в най-много случаи действува развращаващо“ („Ведрина“, 1936); предупреждава младите въздържатели „да не пилеят излишно оскъдните си средства и да не допускат да стават жертва на съзнателни тенденции, провеждани във филмите“ („Трезвост и култура“, 1935) и пр., и пр.

Същевременно партийната киноcritика не пропуска нито един случай да насочи читателите към ония редки филми от капиталистическите страни, които съдържат критика на буржоазните порядки и проповядват някакъв дори и ограничен хуманизъм. На нея преди всичко се дължи масовият успех сред българските кинозрители на такива шедеври на реалистичното и прогресивното киноизкуство, като „Светлините на града“ и „Модерни времена“ на Чаплин, „Белите сенки“ на Ван Дайк, „Вива Вила“ на Д. Конвей, „Пастъор“ и „Животът на Емил Зола“ на Дитерле, „Великата илюзия“ на Ж. Ренуар и на десетки други.

През най-тежките години на фашистката диктатура — 1941—44, самоотвержени комунисти, литератори и критици, се осмеляват даже на страниците на буржоазните и фашистките вестници да ориентират читателя да посещава тая или оная екранизация на литературно произведение, която в отличие от стотиците реакционни кинопроизведения може да му даде здрава духовна храна. Само един пример, извлечен от многобройните аналогични примери, ще ни илюстрира тия колкото благородни, толкова и трогателни усилия на комунистите да използват най-малката възможност за политическа пропаганда чрез киното. Намираме се в средата на 1942 г., в разгара на войната и фашисткия терор. Екранът е завладян от немски и италиански филми. Но ето че в киното се появява и едно на пръв поглед далеч от политиката произведение — „Риголето“. И комунистът Н. Николков, дългогодишният партнен киноcritик, използва рекламната трибуна на в. „Зора“ и промъква своята рецензия „Любов към семейството и омраза към неправдата“. Нищо, че филмът не е шедевър, той ще разкрие неговото значение от такава страна, че изведнъж прогресивният зрители ще открие по далечна аналогия призив за борба срещу потисниците. Николков изкусно вмъква в рецензията си два знаменателни пасажа:

„Аз съм син на своето време... С дълбока ненавист мразя потисничеството. О, музата трябва да служи на беззащитните. Тогава аз забравям за любовта, за семейството, за децата, за нежните песни и светлата почивка и прибавям на моята лира желязна струна.“

Така говори великият французин Виктор Юго за себе си и своето литературно творчество — романи, драми, песни, поеми и др. От една страна, той е певец на семейната радост, а от друга страна, сърцето му пламти от любов към потиснатите и от омраза към неправдата.

Да си спомним за онова време на духовен глад, заключени уста и счупени пера — каква духовна опора ни предлага киноcritикът-комунист през зъбците на фашистката цензура!

А колко значителни са заслугите на партийния печат за създаване на истинска и здрава кинокултура у нас. Написаното в него за теорията, историята и техниката на киното е повече от всичко написано в целия буржоазен печат, взет вкупом. Това са десетки статии за особеностите на говорещия филм, за „чудесата на киномонтажа“, за цветния филм, за „тайната на трикфилма“, за първите стъпки на кинематографа, за бъдещето на киното и пр., и пр.

По разнообразието на материалите и ценността на тяхното съдържание партийните вестници и списания представляват истинска енциклопедия за тогавашния зрители, чието значение за идейното и културното му издигане тепърва има да се изучава. В ръцете на партията киното се бе превърнало наистина в мощно оръжие за политическа борба и духовно въздействие. Нека в историческите дни пред VIII конгрес на БКП разгънем и таг светла страница от героичното и богато комунистическо минало, за да вървим още по-смело към комунистическото бъдеще.

ТОДОР АНДРЕЙКОВ

НОВИ ВЪЗМОЖНОСТИ

(„Слънцето и сянката“)

„Като си помисля само за тая дума — война; обхваща ме смущение, сякаш ми говорят за магьосничество, за инквизиция, за нещо далечно, завършено, отвратително, чудовищно, противоестествено...“

Малките пехотинци, които тичат ей там, са обречени на смърт, както стадото овце, което месарят кара по пътя. Тези войници ще паднат в някоя равнина с разсечена от саблен удар глава или с пронизана от куришум гръд... Бащите им са стари и бедни; майките им, които в продължение на двадесет години са ги обичали, обожавали, ще научат, че синът, детето, голямото дете, отгледано с такава мъка, с толкова пари, с толкова любов — е бил захвърлен в някоя дупка като пукнало куче, след като е бил изтърбушен от снаряд или стъпкан, сгъзен, направен на кайма при кавалерийската атака. Защо са убили нейното момче, нейното хубаво момче, едничката ѝ надежда, гордостта ѝ, живота ѝ! Тя не знае защо. Да, защо?“

Мопасан — „По водата“

В

Тази статия беше написана през април. Тя се роди под неотразимото въздействие на непосредствените и още не съвсем успокоени впечатления от три гледания на филма в продължение само на една седмица — прожекции на работното копие. Първата прожекция ми донесе леко и за момента съвсем необяснимо разочарование, което още тогава споделих с режисьора на филма. Следващите две: възторга от едно забележително постижение на родното киноизкуство и активност на мисълта. Оттогава измина половин година. Публикуването на статията беше отложено поради отлагането на премиерата. Но съвършено неизвестният тогава филм вече е известен на немалка част от нашата културна общественост и на част от българските зрители — от показването му във Варна по време на фестивала на българския филм през юли. Освен това „Слънцето и сянката“ представи нашата страна на Международния кинофестивал в Карлови вари. Филмът вече е „собственик“ на пет награди: медал за творчески експеримент на режисьора Рангел Вълчанов и значителната и много показателна награда на Международната асоциация на кинокритиците, получени в Карлови вари, както и наградите за най-добър сценарий, за най-добра режисура и за най-добра филмова музика — на Фестивала

на българския филм във Варна. Многобройните награди утвърждават безспорни качества, но филмът като цяло се оказа спорно произведение. Той предизвика дискусии в Карлови вари, полемики в чуждестранния печат, реплики у нас. Той беше и утвърждаван, и отричан, появиха се дори обвинения в подражателство.

Изминалото време и отлежаването на собствените впечатления, възможността да видя филма още няколко пъти, разгорещените спорове около него — всичко това ми даде възможност да затвърдя позицията си, да се помъча да я коригирам в някои отделни елементи, малко да я доразвия в други и отчасти да взема отношение към опониращи становища.

Искам да добавя и това, че до месец юли чувствително се успокоях дали широкият зрител ще хареса филма, дали ще го приеме по начин, съответстващ на намеренията на авторите и от гледна точка на стила и жанра на реализацията. Разбира се, зрителите не са компактна маса, мнозина от тези, които го гледаха във Варна по време на фестивала, не го харесаха, но едно великолепно организирано и проведено обсъждане с работниците и служителите от пристанище Варна и Български морски флот напълно разсея опасенията ми. Мнозина от изказващите се показаха и ясно, и точно схващане, и приемане на идейно-тематичната същност на филма, и верен усет към жанра и стила.

Спомням си, че точно преди две години завършвах статията си за филма на Рангел Вълчанов и Валери Петров „Първи урок“ с пожелание към неговите автори да постигнат най-големите си творчески завоевания в пресъздаването на съвременността. Щастлив съм да констатирам, че според мен завоеванието е вече факт.



„Слънцето и сянката“

Позволявам си да считам „Слънцето и сянката“ за много високо постижение на българското киноизкуство, пък и не само на българското. Поне едно е безспорно: този филм наистина не прилича на нищо, създадено досега в киното. Мисля, че принципиалното му значение е в безграничното разширяване на възможностите на седмото изкуство, в неговата смела експериментаторска същност. Подобен експеримент заслужава адмирация дори само заради положителните намерения на авторите си. В „Слънцето и сянката“ обаче намеренията са се увенчали и с висок художествен резултат.

Новаторската същност на филма не е в откриването на някакви нови, неизвестни досега изобразително-изразни средства на киното. Напротив, налице е опростено използване на вече известните средства, отказване от богатството на целия многообразен арсенал на киното. Новаторството на „Слънцето и сянката“ е в новите възможности, които разкриват старите средства, в новата система на съчетаването им, в новия синтез на употребата им.

Този филм не е обективно повествование за откъс от обективната реалност. Той не разказва една история, от която авторите искат да изтръгнат в резултат именно на обективното повествование определени изводи, идеи, мисли върху живота. Той е по-скоро тъкмо обратното: почти директно размишление на авторите върху живота, върху големите проблеми на съвременността. Ако потърсим за „Слънцето и сянката“ някакво жанрово определение, може би ще трябва да го наречем при цялото съзнание за условността на това определение кинематографично есе.

През първите 65 години на още съвсем кратката си история киното разкри и утвърди своите богати възможности на могъщо синтетично изкуство. То обаче остана строго подчинено на Лесинговия закон за границите между отделните видове изкуства. В настоящия момент все още в отделни творби киноизкуството започна да прави дръзки опити до известна степен да разчупи тези граници. Разбира се, не по отношение на специфичните изразни средства, а по отношение възможностите за изразяване. Това е перспектива, която струва ми се занапред все по-решително ще определя една от насоките в идейно-естетическите търсения на прогресивните художници на киното.

Със заложената в самата му специфика способност да показва събития и човешки характери киноизкуството винаги е било най-тясно свързано с литературата (навсякъде тук се има предвид игралното кино). Неговата първооснова — сценарият, несъмнено представлява литературно произведение. През последното десетилетие езикът на киното достигна необикновена сила и изразителност и вече почти не отстъпва на литературата в способностите си за детайлен и проникновен психологически анализ. Но досега киното винаги е било свързано с повествователните и драматическите жанрове в литературата. С техните средства, ако може така да се каже, се ограничаваша и неговите възможности за изразяване. За киното отдавна е привично да внушава мисли и чувства чрез обективното изсбразжение, чрез събитията и образите. То още не беше насочило

условията си във възможността непосредствено да изразява, т. е. изображението да стане адекватно на мисълта, разбира се, доколкото това позволяват специфичните му изразни средства. За него бяха чужди широките възможности на чисто философските и публицистичните жанрове на литературата.

И ето че от две-три години насам се появиха откъслечни, все още не докрай осмислени опити за разширяване възможностите на киноизкуството именно в това направление. Точно тук е новаторската същност и на българския филм „Слънцето и сянката“. В този филм усилията, за които става дума, са проведени най-последователно и резултатът е най-завършен. Сумирайки и развивайки откъслечните опити в нова, по-висока степен, „Слънцето и сянката“ е вече естетическо откритие. И точно това откритие беше за мен най-силната причина за въздействието на филма. Естествено това не е и не бива да бъде главно направление за бъдещото развитие на киното. Познатите жанрове няма да изчезнат, както от литературата няма да изчезнат романът и драмата.

В „Слънцето и сянката“ мисълта предхожда изображението, тя е повод за него, а не извира от него. Дватама млади герои на филма, техните съдби и взаимоотношения не са изява на конкретни и определени характери. Те са почти изцяло пример, с който авторите си служат, размишлявайки върху живота. Тези образи са, бих казал, не хора, а материализация на авторската мисъл. Съдържанието на филма като цяло е проекция на мисълта на авторите. Кинокадърът е онова чудотворно огледало, което именно я материализира. Изобразителната система на творбата е строго подчинена на тази функция. Тук може да се отбележи, че в най-общи линии, не толкова като стил, а като направление в изкуството, „Слънцето и сянката“ е сравним с една друга творба на киното: „Хирошима, моя любов“ на Ален Рене.

Много от критиките за филма на Вълчанов и Петров, които имах случай да прочета в чуждестранния печат и да чуя по време на варненския фестивал и след него, се базират на обстоятелството, че в него няма характери, че темата била поставена абстрактно и решена символично. Въз основа на това се правят изводи за непълноценността му като художествено произведение. Лесно мога да си обясня истинските причини за това неприемане на филма, защото изпаднах в подобно, макар и не толкова крайно състояние, след като го гледах за пръв път. Те се сумират в едно понятие: инерцията. Инерцията на утвърдените привички, на настройката на възприятието, на собствените вкусове. Тези критики разкриват едно много характерно явление: при оценката на една творба не само зрителите, но за съжаление понякога и критиците изхождат от горните елементи, т. е. от една шаблонизирана гледна точка, а не от художествените намерения на авторите и избрания от тях жанр на творбата. Ами ако авторите въобще не са искали да създават пълноценни характери, да търсят мотивировки на действията и т. н.? Ако те не са искали да създадат нито драма, нито комедия, нито разказ, нито въобще някаква история, а нещо съвсем друго? Изглежда, бедата е, че киното досега се е движело в рамките на много строго установена литера-

турна традиция, а „Слънцето и сянката“ изведнъж внесе рязък дисонанс и наруши всички привични представи. Въпросът е не дали във филма има характери. Въпросът е дали да се приеме жанрът или не. Мисля, че както в литературата, така и в киното всички жанрове имат еднакво право на живот (ако считаме киното за пълноценно изкуство).

Друга голяма част от упреците към филма се свеждат до обвинения в подражателство на полски и френски образци. Струва ми се, че осъзнатата жанрова характеристика на „Слънцето и сянката“, поне за тези, които познават добре състоянието на съвременното киноизкуство, сама по себе си изключва мисълта за подражателство. За в бъдеще е възможно да става обратното... Сравненията с някои полски филми, като „Последният ден на лятото“, са несъстоятелни, доколкото някои сходни фабулни мотиви (а за фабула в „Слънцето и сянката“ може да се говори съвсем, съвсем условно), и дори градусът на общата емоционална тоналност не могат да бъдат основания за подобни обвинения. Между филма на Вълчанов и Петров и „Хирошима, моя любов“ действително има известна жанрова близост, която не е трудно да се установи. Но концепцията на двата филма, а оттук и въздействието на изобразителното им решение са толкова различни! Толкова различни са абстрактният хуманизъм на френския филм и напълно определеният, действителен хуманизъм на българския. На наистина блестящия, но почти патологичен анализ на героите на „Хирошима...“ е противопоставен директният анализ на гражданската мисъл на самите автори на „Слънцето...“. „Слънцето и сянката“ е истински публицистичен и философски спор за живота и смъртта, за мира и войната, който не героите, а самите автори водят с една песимистична концепция, с концепцията на резигнацията. Това е спор между социалистическия хуманизъм и позицията на буржоазната интелигенция.

Авторите не се стремят да развият никакви особено сложни философски мисли. Позитивната философия на днешното време е проста, ясна и категорична: човечеството трябва да живее в мир, а за мира трябва да се борим. Ужасите на атомната война трябва да бъдат предотвратени. Необходимо е да се осигури спокойно настояще и светло, очислено от вечния призрак на войната бъдеще. Хората трябва да живеят и да се обичат без страх пред утрешния ден, да бъдат щастливи, да се радват на заобикалящия ги свят и на себе си.

Тази проста и светла основна мисъл във филма е богато нюансирана. Един от най-съществените ѝ нюанси е непрестанно възникващата, като в музикално произведение, тема за красотата. Философският аспект на тази тема в „Слънцето и сянката“ е идентифицирането на красотата с мира, който се явява като естествено състояние на човека. Оттук — запазването на мира е борба за тържество на красотата в живота и на любовта като една от върховните прояви на красотата.

В рамките на избрания своеобразен и непривичен за игралното кино жанр и на неповторимия стил на „разказа“ Р. Вълчанов и В. Петров съзнателно и без да се страхуват от обвинения в преднамереност, „извличат“ и подчертават красотата навсякъде, където

могат да я намерят в природата и в човека — дори в най-малките откъси от природата и в най-простите действия на човека. Това са и перипетииите на зараждащите се чувства между двамата герои, и малкото морско раче, и шумните жанрови сценки от плажа, и „архитектурната симфония“ (тичането с амфората), и първото гмуркане на момчето под водата, и разходките на двамата далеч от шумния плаж, и най-вече забележителният подводен танц. Вълчанов с помощта на двамата си оператори е намерил тънък визуален израз на почти всички тези моменти. Тези сцени не могат да се описват. Те са мислени като кинематограф и само реализирани като кинематограф добиват истинската си стойност. Средствата на никое друго изкуство не са в състояние да предадат с точен еквивалент на въздействието техния образ и смисъл.

В първия вариант на настоящата статия аз пишех, че на пръв поглед в стилово решение на филма има известна противоречивост. Тя е в създаването на привидна обективност на повествованието, особено в първата част. В. Петров наистина придава някои много живи, конкретни черти на двамата герои и на техните взаимоотношения. Може би затова действието на филма от запознаването на момчето и момичето до епизода с вятъра и вестника изглежда малко разтеглено. Оправданието на този маниер трябва да се търси в желанието да се постигне ярко и подробно кристално чистият облик на двамата герои и на отношенията им, да се развие в перипетии наивната и чиста любовна игра, а от друга страна, да не се преминава внезапно към голямата условност, която по същество характеризира образите и събитията.

А сега ми се струва, че в този първи вариант на статията съм се опитал да прикрия една действителна слабост на филма, нещо повече, да я превърна в достоинство: отчасти нарушената жанрова и стилова чистота. Разбира се, за едно смело експериментално произведение, което върви по неизследвани пътища, това не е смъртен грях, но въпреки това е недостатък, обективно съществуващ. Той с известно основание може да подведе критиците, които искат да видят във филма характер. Може би грешката на авторите е именно в това, че филмът започва почти като конкретна история, т. е. в рамките на епично-драматичните жанрове, а едва след първата си трета разрушава впечатлението за двойственост и се пренася изцяло в сферата на директното размишление за живота и проблемите му.

Ако си позволих да поставя като мото доста дългия пасаж от Мопасановата творба „По водата“, то е не толкова заради аналогията война — война, колкото заради аналогичния художествен подход. И в двата случая изходният пункт е една мисъл на автора, която се „онагледява“ с образи.

И в двата случая мисълта е за опасността от войната и необходимостта човечеството да и се противопостави. „Ето например едни млади момчета: какво би станало, ако...“ — казва Мопасан. „Ето например едно момче и едно момиче на веселия плаж. Все едно кои са те. Те са млади и се обичат. Какво би станало, ако...“ — казва Валери Петров.

В „Слънцето и сянката“ това конкретно онагледяване върви

най-малко в два плана: цялото изображение е пример за авторите; отделни части, моменти от изображението са пример спрямо останалата му част — това са жанровите картинки от плажа, майката с детето, „революцията на животът“, „архитектурната симфония“, случката с вестника, „атомният визит“ и т. н.

Лесно могат да се открият онези основни моменти, прийоми на повествованието, на разказа (тези понятия се употребяват условно), които определят своеобразния стил на филма — размишлението, есето. В развитието на любовните отношения, въобще на отношенията между двамата дор и в първата част на филма има много голяма обобщеност, даже, бих казал, схематизация. В очистен вид е взето всичко онова, което въобще характеризира развитието на подобни отношения — банални разговори, закачки, гоненици, разходки, философстване — без стремеж да се облеche в индивидуална форма, да стане отражение на конкретни характеристики, да разкрива конкретни съдби.

След това определено е подчертана изключителната детерминираност на съзнанието на двамата герои, на мисловните им процеси, от големите философски проблеми: живот, вечност, настояще и бъдеще, космос и т. н. и особено — непрекъснато и в ясно изразено кресчендо — от атомната война, по-точно от опасността от нея. В тази плоскост на обобщението двамата герои се превръщат изцяло в представители на своите обществени системи. Момчето пряко олицетворява жизнеността, увереността и оптимизма на социалистическия строй, а момичето — несигурността на своя строй и по-определено — песимизма и резигнацията на определена част от буржоазната интелигенция.

Разбира се, формата на прякото въплъщение на авторовите мисли се определя до голяма степен и от естетическото своеобразие на киното. То не притежава неограничената и самостоятелна свобода на писмения език, на словото. „Кинематографическото есе“ си остава неизбежно свързано с необходимостта от зрителин образ. То трябва да вика на помощ присъщите на киното средства — лирическите му възможности и начините за изразяване на мисълта чрез определено символични зрителин съпоставки. И въпреки всички бариери по границата между литературата и киното този род търсения налучкват верния си път, започнал с кривата, но гениална като прозрение пътека на „интелектуалното кино“ на Айзенщайн. Явно неговият неуспешен експеримент не е останал без следа. Великият художник и теоретик още в епохата на нямото кино пръв е усетил и направил опит да осмисли и приложи на практика заложената в киното потенциална възможност непосредствено да изразява понятия и мисли. Съвременните търсения се развиват на качествено нов етап и в по-правилна посока. Натрупването на еднозначни кадри сполучливо е заменено от такова класическо изразно средство като разказвателния монтаж. Сега не се търси кадърът като изображение на понятието, а монтажната фраза като изображение на съждението, без стремеж отделният кадър от фразата да бъде знак на понятието.

И така — любовната игра (стилизирана и схематизирана) и големите проблеми — това са двата плюса при разкриването на взаи-

моотношенията им. Преминаването от единия към другия полюс става плавно само привидно, защото авторите създават видимост на конкретни отношения, а всъщност това преминаване става със скок, защото няма междинни състояния, те преднамерено са изключени.

Едно от основните средства, чрез което се изиявяват тези елементи на разказа, е напълно условният авторски диалог, съзнателно лишен от индивидуализация и в съдържанието, и във формата.

В „Слънцето и сянката“ е намерен богат и разнообразен визуален израз, стилово издържана форма на мисловното съдържание, на условните диалози между героите. В редица случаи мисълта се изразява директно чрез изображението: в епизода с вятъра, чужденеца и вестника е приложена субективна камера — гледната точка на момчето или по-точно гледната точка на душевното ѝ състояние като отзвук на тревожната ѝ мисъл. Подобен е ефектът на двойните експозиции, когато момчето говори за развитието на материята и човечеството. Често се намесва някакъв конкретен външен повод и дава нова насока на мислите: играта на „папата е болен“ и първият разговор за болестта или наблюдаването на вълните и разговорът за смисъла на живота. В сцената със счупването на амфората се съчетава конкретният повод и директното изобразяване на мисълта — амфората се превръща в атомна бомба. В гоненицата при скалите много удачно е използван контрастът между физическото поведение и мисловното съдържание — един приъм, който особено отчетливо характеризира жанровото и стиловото направление на филма. Обратно решение — пълно сливане на физическо поведение и мисъл има в епизода на сала: героите лежат неподвижно и разсъждават гласно за жизнения подвиг, за оптимизма и песимизма.

Съвсем особено драматургическо и изобразително решение представлява подводният танц — според мен най-съвършеният епизод във филма. Тук мисълта на авторите се освобождава напълно от и без това условното „аз“ на героите и достига до нас чиста и развълнувана. Телата на двамата герои също загубват конкретността си и се превръщат в символ на всичко най-прекрасно в света. Изображение и звук действуват в удивителен контрапункт, достигнал до възможно най-високата степен на обобщение. Тук трябва да се подчертае сложната монтажна мисъл на авторите, която довежда до съпоставката на трите епизода: подводния танц — атомния визион — буйното веселие на финала. Не случайно подводният танц е непосредствено преди атомния визион. Тук се търси изключително силният контраст: сблъскването на най-прекрасното с най-отвратителното, на най-чистото с най-ужасното. И мисълта добива плът — човечеството трябва да се бори за живота и за красотата; трябва да воюва за ценностите, които са му скъпи. И от „сюжетна“ гледна точка подводният танц е връх в развитието на взаимоотношенията на двамата — и точно тук трябва да се направи монтажното сблъскване.

Самият атомен визион действува силно главно драматургически — с повтарящите се диалози, но за съжаление поради липса на технически условия Вълчанов не можа да го реализира зрително в пълния размер на замисъла си. Но ако този епизод не е съвсем спо-



Ана Пруцнел и Георги Наумов в сцена от филма

лучлив, финалът, струва ми се, е също между най-високите постижения на филма. Разработен богато, детайлно, с много находчивост и въображение, взет сам за себе си, той все пак би действувал само като ефектен атракцион. Епизодът добива истинския си смисъл само като финал на филма в ясната монтажна мисъл на авторите. И този голям обобщаващ смисъл — утвърждаването на живота, апела за дружба между всички хора по света — е постигнат със синхронното действие на много елементи: силният контраст — това могъщо, стихийно утвърждаване на живота, идва веднага след „атомната смърт“; зрително-звуковият контрапункт — в разгара на веселието камерата рязко се изтегля на горе и веселата джазова мелодия отстъпва място на музикалната тема на филма, на философската тема. След миг камерата отново бързо се приближава, но джазовата мелодия не нахлува отново, а се чува на по-далечен план — продължава да доминира другата тема, която се развива до края на епизода. И камерата пак се отдръпва — далече и високо, обхващайки цялото място на действието, оставяйки ни миг за последен размисъл.

Филмовото „есе“ „Слънцето и сянката“ е издържано почти във всяко отношение. Чистотата на жанра е подпомогната от използването на един приём, който се е оказал необикновено сполучлив и чието прилагане е превърнато в строго следван принцип: обратната звукова перспектива. Винаги когато звучат философските диалози, тяхната условност се подчертава от контраста между общия план на разхождащите се герси и съвсем близко звучащите им мисли. И всяко ново изтегляне на камерата доближава гласовете им до нас. За високото качество на музиката и работата върху звука трябва да се отдаде дължимото на постоянния сътрудник на Вълчанов композитора Симеон Пиронков и на звукооператора Евгени Ганчев.

Хармоничното единство на творбата в голяма степен се дължи на промислената работа върху такъв важен изобразителен елемент като композицията на кадъра. В общите плажни сцени композициите се отличават с динамичност и привидна небрежност — те създават впечатление на издебнати откъси от живота. Там, където на екрана са само двамата, изолирани от околната среда, където действието е най-условно, т. е. където отношенията между героите най-ясно могат да се схванат като пример за мисълта на авторите, там кадърът е изключително чист, със строга композиция, хармоничен, освободен от абсолютни всякакви второстепенни елементи, които биха внесли ненужна конкретност в изображението. Тогава освен двамата в кадъра може да има само море, небе, пясък, скали, т. е. вечните елементи на природата. В този филм със забележителни качества се отличава работата на оператора Димо Коларов. Изразителността на неговите близки планове достига до тънко изящество. В неговите сигурни ръце на художник камерата се превръща в мощен инструмент.

Струва ми се, че сериозният недостатък на филма не е несъвсем качественият и стилно решение на всички епизоди (например епизода на запознаването), а изпълнението на Георги Наумов. Безспорно той е актьор с доказани качества за немалък кръг роли и с изявено обаяние. Обаче Наумов се е оказал определено неподходящ за ролята на Момчето в „Слънцето и сянката“. Основният му дефект е, че не може да намери верния начин за произнасянето на условния авторов диалог, който направо не му лежи. Най-вече от това неговият образ става прекалено конкретен, прекалено земен и на места в стила на филма се явяват пукнатини. Образът на Момчето, обратно, е голяма сполука, сполука, в която мнозина неоснователно се съмняваха, за Ана Пруцнел и за режисьора. В тази роля тя разкрива финес, тънка чувствителност и висока интелигентност — най-необходимите качества за такъв труден, непривичен образ.

При оценката на изпълнението на Георги Наумов е необходима още по-голяма конкретност: основната причина за неуспеха на младия актьор е точно липсата на абсолютно задължителната за ролята и въобще за жанра на филма интелектуалност. Голямата беда на Вълчанов е, че не успя да намери подходящия изпълнител на ролята. А може би и търсенията му навремето не бяха насочени в най-правилната посока.

Прецизността на оценката налага лаконично да отбележим и някои други слабости на филма: на епизода на запознаването липсва необходимият финес и изразителност; „еволюцията на живота“ е решена с недостатъчно богато въображение; в „архитектурната симфония“ е прехвърлена художествената мярка.

Посочените слабости не могат да намалят радостта от това, че се е родило едно изключително оригинално произведение на родната кинематография. За да се изтъкне още веднъж високата стойност на реализацията, трябва да се подчертае, че Вълчанов е намерил толкова прост и ясен и същевременно толкова тънък филмов израз на ситуацията на сценария, на развитието на взаимоотношенията между двамата герои и на цялото сложно съдържание, че някои мо-

менти от чудесния сценарий на В. Петров — зрителни съпоставки или елементи от диалога — стават прекалено обяснителни или дори излишни.

Новата възможност, която „Слънцето и сянката“ разкрива пред киното, е възможността и способността не само да и з о б р а з я в а, но и непосредствено да и з р а з я в а. Новата творба на Рангел Вълчанов, Валери Петров, Димо Коларов и Симеон Пиронков демонстрира едно почти пълно отказване от присъщите на киното епичност и драматичност за сметка на мощното нахлуване на философията, публицистиката и лириката в едно хармонично съчетание.

По нашите екрани

„ЧЕТИРИМА СРЕД ОКЕАНА“

Сценарият на филма „Четирима сред океана“ (оригиналното му наименование е „49 дни“) е написан от Григорий Бакланов, Юрий Бондарьов и Владимир Тендряков. Техните имена говорят много на онези, които са запознати с постиженията на съветската литература от последните години. Това са трима от най-даровитите представители на младото поколение белетристи. Техните книги са широко известни, около тях се водят оживени разговори, спорове. И тримата — макар сега от тях има свои творчески предсчитания, свои теми, свои герои. Но все пак има и нещо, което ги обединява, което ги сближава, и тази близост е характерна не само за тях тримата, а изобщо за цялото поколение млади белетристи. Всички те истински навлязоха в литературата след осъждането на порочния култ към личността на Сталин. И донесоха със себе си едно ново светоусещане, един по-трезв, по-вереч поглед към живота, една подкупваща естественост и прямота. Те повече от всичко ненавиждат изкуствения патос, голата риторика, празната фразеология. Те смъкнаха героите от подиумите, на които бяха качени и където се чувстваха неловко, и ги показаха такива, каквито са: обикновени хора, подобни на нас, а не някакви конструирани от положителни качества роботи. И ние обикнахме повече тези герои, почувствувахме ги близки, повярвахме в техните постъпки...

Така ни показват своите герои Г. Бакланов, Ю. Бондарьов и В. Тендряков и в сценария на своя филм. Напълно са прогонени каноните на шаблонът, фалшивите изисквания на схемата. Никаква евтина патетика, никаква приповдигнатост. Те не произнасят високопарни монолози, не стискат непрекъснато комсомолските билети до сърцата си, не пееят през минута маршове. Те изпитват и страх, и ужас, и отчаяние; те не служат с всяка своя постъпка за пример — един от тях е не чак дотам образцов в службата си и затова отменяват отпуска му на брега, друг порядъчно се напива, а трети пък обича да началствува и да държи подчинените

си „на дистанция“. Но идва изпитанието, идват тежките часове на подвига и в тях тези обикновени съветски момчета разкриват своята необикновеност, изявяват високата си нравствена същност...

Сюжетът на филма, както хубаво се изразява съветският кинокритик Ю. Волчек, е подарен на сценаристите от живота. Всички помнят подвига на четиримата двадесетгодишни съветски моряци Зиганшин, Поплавски, Крючковски и Федотов, които прекараха 49 дни в океана и които бяха спасени от американски вертолети. Вестниците разгасяха из цял свят вестта за техния неповторим героизъм: с храна и вода само за два дни, на една баржа, която не може да бъде управлявана, тези четирима съветски младежи бяха извършили нещо нечувано...

Сега, след вестниците, след снимките на списанията, след кадрите на кинохрониката, дойде ред този подвиг да бъде отразен и в игрален филм. Макар сценаристите да са променили имената на четиримата моряци (в тяхното произведение те носят имената Разматулин, Подгорни, Фомин и Бойков), същност те съвсем непосредствено, съвсем плътно се придържат към фактите на жизнения случай. И в това отношение те дори са проявили недостатъчно въображение, не са успели да обобщат фактите. Все пак техният сценарий е предназначен за игрален художествен филм, а той дава право да се подсилят фактите, дори да се измислят нови факти. Затова на места във филма събитията се предават прекалено хроникално, а е могло да се постигне по-голяма драматичност.

Голям успех са постигнали сценаристите в разкриването на отделните характери. Всеки един от героите има свой неповторим облик, има своя собствена физиономия. Единствено блед образ е Бойков. Докато за другите трима — било въз основа на конкретни действия, било чрез богатството на подтекста — си изграждаме трайна представа и ги виждаме дори как са изглеждали и в цивилния живот, за Бойков не научаваме нищо повече от това, че обича да чете Джек Лондон. В неговия образ сценаристите вероятно са искали да представят една помечтална натура, но това си остава само като намерение. Бойков не влиза в почти никакви по-съществени отношения със своите другари, неговите реплики са някак прекалено служебни. Той „присъства“, а не действа за разлика от другите трима.

Особено добре е подхванат и майсторски е разрешен конфликтът между Разматулин и Фомин. Той спомага образите да се разкрият още по-пълно, да се навлезе в душевната им същност.

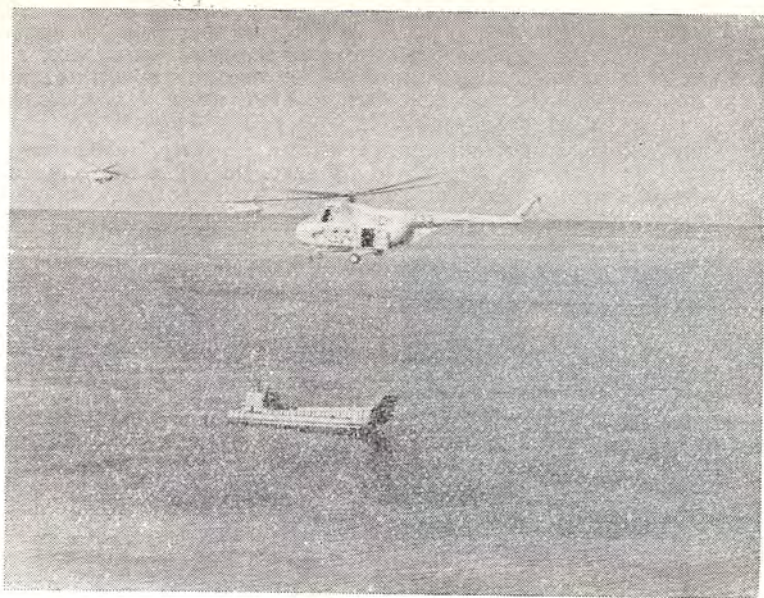
Естествено и непринудено авторите на филма ни довеждат и до основната мисъл, до основната идея: четиримата младежи извършват неповторимия подвиг, не защото са някакви изключително силни мъже (както смятат спасилите ги американци), а защото през всичкото време никой от тях не се е чувствувал сам, никой не е бил овладян от пристрастието на егоизма, а е усещал до себе си приятелско рамо, усещал е подкрепата на другарите. С особена сила тази основна мисъл на филма е подчертана в разговора на съветските момчета с моряците от американския самолетносащ.

„— Вие, руснаците, винаги сте били много силни... — обръща се към тях един значително по-снажен американски матрос.

— Не, не е в това работата — усмива се един от четиримата герои. — Не в това е работата. Сам аз не бих издържал. Но ние бяхме заедно, през цялото време заедно — и тиска пръстите си в юрук.“

Да, в задружността е силата на четиримата герои. Там се крие преди всичко тайната на техния безпримерен подвиг. И тази „тайна“ в самото действие на филма блестящо се разкрива. Затова буди недоумение публицистичната „експозиция“, в която тези мисли оголено, тенденциозно ни се поднасят. Та зрителят е достатъчно умен, за да достигне до тях! Необходимо е било авторите на филма да му окажат по-голямо доверие.

Режисурата на Г. Габай е напълно в духа на естетическите принципи, които застъпват в своето творчество сценаристите. Основното, към което се стреми режисурата, е простотата и естествеността. Никаква насилена, никаква претенциозна героика. Но това не означава пренебрегване на острия драматизъм, който се съдържа в самото действие. Г. Габай знае как да го подчертае, да го изведе напред, без това да дразни. Блестящо разрешена сцена е последният обед — тук Габай достига до пределна експресивност, до насищане на всеки детайл със значително емоционално съдържание. Биха могли да се споменат и някои други майсторски режисьорски решения: изпушването на последната цигара, сетената глътка вода, спасяването от американските вертолети. Във всички тези случаи равностоен



помощник на режисьора е операторската работа на А. Қолцати. Тя заслужава специално внимание, тя е една от най-силните страни на филма. Қолцати постига завидна психологическа изразителност в портретите, снети в едър план. Забележително е снет епизодът „последен обед“, а неочаквано откритите ракурси в сцената на спасяването не са стремеж да се блесне, да се покаже „какво могат“, а усилват още повече драматизма на ситуацията. Океанът за Қолцати не е просто вода, а пето действащо лице, непрекъснато ново, различно. С голямо майсторство са снети епизодите на бурята, изгревите и залезите на слънцето над спокойните води.

Сценарият предлага богати възможности за актьорска изява и младите изпълнители създават запомнящи се образи. Единствено ролята на Бойков е значително по-скромна от страна на драматургични данни и затова въпреки усилията на актьора Г. Крашенинков този образ бърже избледнява от паметта ни. Но останалите три образа са разкрити от В. Буяновски (Разматулин), В. Пивненко (Подгорни) и В. Шибанков (Фомин) с голямо майсторство и това възстановява нарушеното равновесие.

Филмът „Четирима сред океана“ е още един успех на младежта в съветската кинематография. Той изцяло е осъществен от млади хора — и сценаристите, и режисьорът, и операторът, и изпълнителите на главните роли имат още съвсем незначителен опит. А това ни кара да вярваме, че в бъдеще те ще ни зарадват с нови, още по-големи успехи...

„713 ТЪРСИ ЛЕТИЩЕ“

От летището на голям западен град излита самолет с курс през океана към Америка. С него успява да опитва и преследваният в страната си и преминал в нелегалност, криещ се под чуждо име немски комунист д-р Гюнтер. Едва в последния миг преди излитането той получава билет благодарение на това, че заангажираните от една „червена делегация“ места остават свободни, тъй като тя е решила да отложи заминаването си за другия ден. Място в самолета получава и агентът, който следи д-р Гюнтер. Заедно с тях в пътническите салони са заели местата си хора с различно обществено положение, с най-разнообразни професии: бивш азиатски президент със секретарката си, колекционер на кибритени етикети, който е предприел околосветско пътешествие, търговски пътник от фирма за меди-

цински препарати, американски моряк, връщаш се в отпуск, една японка, която следва в Москва, фоторепортьор, известна киноактриса, доцент по право, индуска с децата си и пр. Пътниците разговарят един с друг, всичко е спокойно, докато изведнъж става ясно, че екипажът на самолета е упоен с наркотична отрова. Полетът продължава благодарение на включеното автоматично самоуправление. Бензин има само за още няколко часа...

Дотук всичко във филма има подготвителен характер, набелязани са линиите, по които ще се развива филмовото действие. Достигната е кулминационната точка. Моментът, в който пътниците разбират, че ги застрашава гибел, се явява като проблясване на магнезиева светлина: маските на лицемерието са смъкнати и всеки се показва такъв, какъвто е всъщност. Смъртта е насреща, пред нея всяка лъжа е безсмислена, благоприличното не е нужно. В такъв момент всеки разкрива същината на характера си. Изключителната сама по себе си драматична ситуация е привлякла вниманието на сценаристите А. Леонтиев и П. Донатов — в нея те са видели не външната страна, не евтиния ефект на напрежението, а са съзрели богатите възможности, които тя предлага за очертаване на характерите. У един, като моряка, лакомя дебелак, секретарката на президента, агента — взима връх инстинктът за самосъхранение, той затъмнява у тях всякакво човешко чувство и те изпадат в безумна паника. Бившият президент, който е свикнал да получава всичко с помощта на парите, и тук смята, че те ще му помогнат да откупи живота си. Пълно отчаяние е обзело младата съпругеска двойка. И именно в този съдбоносен момент истинският човек, истинският комунист разкрива силата си. Единствен д-р Гюнтер не отпуща безнадеждно ръце, не мисли само за себе си, а се заема да спаси всички. Той открива, че екипажът е умишлено отровен, и на всички пътници става ясно, че за техния живот не е и помислено, когато е взето решението да се унищожи самолетът, в който пътува „червената делегация“. Прикривал до този момент самоличността си, той признава, че е лекар, и се заема да събуди екипажа. Неговата мъжественост, отсъствието на всякаква паника и егоистичен страх увеличат и другите пътници и всички му помагат. Той вдъхва увереност и в отдавна разочарования от живота, неவிждащ никакъв смисъл в съществуването си доцент по право, който в такъв решителен час открива, че може да бъде полезен на хората. С помощта на полуразбудения пилот, който няма сили сам да вземе кормилото в ръцете си, но отронва по някоя нагътствена дума, доцентът успешно приземява самолета. Облакът на смъртта, който е тегнел над всички, отминава. Но когато всички радостно стъпват на циментовия аеродрум, с изненада виждат, че човекът, на когото всички дължат спасението си, е арестуван. Агентът е останал верен на кучешката си порода и издава д-р Гюнтер...

Финалните кадри на филма, когато покрай пътниците отвеждат арестуванния, събуждат много мисли у зрителя. Тези мисли не могат да се сумират в един единствен извод, те са по-богати, те заставят да се премисли цялото филмово действие. Да се види, че то не е предадено на екрана единствено заради занимателността си, заради драматизма и напрежението, които се съдържат в извивките на интригата. То цели да събуди у зрителя гражданска съвест.

Що се отнася до разкриването на отделните характери, забелязва се известна тезисна преднамереност. В много случаи вместо очертаване на образа с помощта на собствените му действия се прибегва до външна характеристика. Също така твърде рано, преди още да е дошъл моментът, в който проблясва „светкавицата на магнезия“, някои лица вече са се разкрили на зрителя. А това намалява интереса, понижавя напрежението на филмовото действие. Иначе авторите на филма със средства от най-различно естество са се мъчили да го запазят, тонусът му непрекъснато да е висок. Затова и филмът притежава черти, които го отнасят към приключенския жанр — предпоставки за това се съдържат в същината на самия сюжет. Но вместо външни средства те са могли преди всичко да използват неочакваността в развитието на самите характери. А каква неочакваност може да има, когато някои от образите от първото си показване ни разкриват същността си? За това вината е у режисьора Гр. Никулин, който неправилно се е увлякъл по външното портретуване на лицата. Само един поглед върху героя и той вече не е загадка. И президентът, и агентът, и красавицата-секретарка притежават такава фактура (преднамерено засилен от гримьора), която не дава възможност за никаква неочакваност. Те са шаржирани до такава степен, че напомнят типове от карикатурите на Борис Ефимов. Ако филмът беше сатира, това би вървяло, но когато той притежава ред белези на

приключенски филм (макар и действието да е затворено между стените на самолета), когато неочакваността в поведението на героите е един пункт, върху който специално се акцентува, когато се преследва ефектът на смъкване на маските“ в един решителен момент, това е съвършено неудачно.

Външният портрет определя за съжаление и трактовката на някои образи от актьорите. В случая е уместна не голата тенденциозност, не „разкриване на картите“ още с първата реплика, а напротив: трупане на предпоставки, които в решителния момент (вестта за надвисналата опасност) да хвърлят решителна светлина върху характера на героя. Но и О. Коберидзе (президентът), и Л. Шагалова (секретарката), а и повечето от изпълнителите предпочитат гротеската, предпочитат заостреното сатирично рисунване още от първия миг и това отстранява от образите им зарядът на драматичност, който се съдържа в сценария. По-вярна линия на тълкуване са намерили Лев Кругли (фоторепортерът) и



Н. Кори (доцентът по право), които изграждат образите си по линията на непрекъснато градиращо напрежение, по линията на бавно, но убедително разкриване на характерите. Най-голям успех безспорно постига В. Честноков (д-р Гюнтер) — неговата игра е мъжествено съдържана, пестелива на жестове, но изразителна, напълно в духа на кинематографичните изисквания. У него всеки жест е премислен, всеки поглед е наситен с вътрешен смисъл. Изпълнението му в този филм със своята съдържаност и простота напомня играта на най-големия съвременен филмов актьор на Франция Жан Габен.

Една от хубавите страни на филма е и операторската работа на В. Левитин. Малкото пространство на самолета не му пречи да открива разнообразни ракурси за заснемане. Той вярно се е насочил и към портрета на едрия план, особено в моментите на най-високо напрежение: тогава той търси в лицата не ефектно външно състояние, а психологическа изразителност. Много изразително са заснети и финалните кадри — камерата бавно минава покрай всеки един от пътниците и търси погледа му, търси преценката му за всичко станало. Арестуваният д-р Гюнтер постепенно изчезва заедно с придружителите си в далечината на аеродрума, но споменът за него остава завинаги в душите на пътниците. Остава и у нас, зрителите на филма...

„БАРОН МЮНХАУЗЕН“

Отново на екрана е барон Мюнхаузен. Неговите невероятни приключения, описани преди двеста години в известната из цял свят книга на Готфрид Август Бюргер, неведнъж са привличали филмовите дейци. Но в новия филм на чехословашкият режисьор Карел Земан, който същевременно е и автор на сценария, образът на остроумния и отличаващ се с изключително въображение лъжец е представен някак по-различно: той едновременно и прилича на своя литературен първообраз, и съществено се отличава от него. Това е, защото на неговите приключения е погледнато от нова гледна точка, те са видени в по-друга светлина, в тях е открит нов смисъл. Сега барон Мюнхаузен не е само блестящ салонен компаньон, който с неизчерпаемите си фантастични импровизации занимава скукаещото общество, а в него, както точно се изразява чехословашкият кинокритик Франтишек Голдейдер, „е вплътена тая поезия на мечтите, която е вдъхновявала през вековете човешкия дух по неговия път към познанието“. Барон Мюнхаузен



за Карел Земан е онзи мост, по-образно да се изразим, който свързва мечтателите на Средновековието с покорители на космоса от нашия век. Пътят за звездите, ни казва филмът, минава през барон Мюнхаузен. Този път започва от небивалиците на приказката, от фантастическото мечтание и достига до точните изчисления на кибернетичната машина, до ракетата. Тази основна мисъл на филма образно е изразена, нарочно е подчертана във финалните кадри: планинският замък, вдигнат във въздуха от възпламенения кладенец с барут, се превръща в ракета, която достига до луната.

Погледнал така на барон Мюнхаузен, видял в него възплъщение на човешката мечта, която е присъществувала в живота на всички общества през всички векове, която и днес живее в нас, Карел Земан откъсва образа от всякаква хронологическа локализация. Неповторимият фантазър спокойно прекрачва от едно столетие в друго, преминава от екзотиката на багдатската приказка към фалшивата романтика на стогодишните

войни. Той храбро се сражава с еничерите на султана, влюбва се в красива венецианка, сякаш излязла из страниците на рицарски роман, пътува през океана в кораб от времето на великите географски открития, посещава укрепената крепост на смелчак-генерал от епохата на Наполеоновите нашествия. А негов постоянен спътник в походенията му и дори съперник за сърцето на хубавата венецианка е космонавтът Тони.

Образът на Тони е оригинално хрумване, но К. Земан не е успял да съзре в него съперник за барона не само по отношение на жените, но и по отношение на чудесата. Защо Тони със своите технически познания да не се опита сам да върши „чудеса“? Хрумването за „изобретяване“ на парната машина няколко века преди нейното откритие е много интересно, но за съжаление е единственото във филма. Чудно как Земан не е успял да види какви богати възможности крие в себе си Тони? ... А съвсем естествено е той да влезе в съперничество с барона и да се мъчи да му отнеме абсолютния патент за „чудеса“ — в борбата за спечелване на венецианката и двамата се стремят да блеснат, да я покорят. Това съперничество на основата на „изобретенията“ би разкрило нови сюжетни ходове, би родило нов смях. А сега Тони е само обикновен придружител на барона, който пък от своя страна е негов „екскурзовод“ през вековете. А колкото до конфликта им, породил се заради венецианката, той е изкуствен, второстепенен и накрая някак от самосебе си се разрешава...

Колкото и нов, и интересен да е филмът със своето ново тълкуване на барон Мюнхаузеновите приключения, все пак не в това е преди всичко неговото достойнство. Ако ни прави впечатление въображението на сценариста, който в много отношения сполучливо е допълнил повествованието на Г. А. Бюргер и е създал нови образи и неочаквани сюжетни ходове, въображението на режисьора направо ни смайва със своя размах. Той не само е видял необикновените приключения по новому, но и е открил нови средства, за да ни ги представи. Своето образно на филмовия сюжет, в който минало, настояще и бъдеще се преплитат, в който спокойно съжителствуват приказката и съвременните технически открития, е определило и своеобразието в стилистичното разрешение на режисурата. В нея огромните технически възможности на днешното кино са демонстрирани по блестящ начин. В нея са изтрети границите между игралния, рисувания и кукления филм, всички те тук по един своеобразен начин се преплитат. И това тяхно съдружество предлага необикновено богатство от средства за режисьора. А с тях той си служи великолепно, с много вкус и непресекващо въображение. Триковете, интересните хрумвания се редят едно след друго. Повечето от тях

раждат искрен, непринуден смях. Да си спомним трона на султана с автоматично насочващите се в случай на заплаха копия; или образцово подредените трупове на избитите еничери след клането в харема на венецианската принцеса Бианка; или трика с дългия бял ешарф в затворническата килия от последните кадри на филма... Историците на киното нарекоха Мак Сенет „Мюнхаузен на екрана“ заради неговото неизчерпващо се въображение да създава трикове, заради неговите непрекъснати хрумвания. А Карел Земан във филм за знаменития барон не иска да падне по-долу от своя герой и достойно му съперничи в това отношение. Нима може във филм за Мюнхаузен и режисьорът да не бъде своеобразен Мюнхаузен?!

Насочил вниманието си предимно към техническите проблеми, Карел Земан е отделил по-малко внимание на работата с актьорите. И затова във филма, макар и да участвуват някои много известни изпълнители, като например Ян Верих, Яна Брейхова и др., няма особено ярки образи. Твърде блед е космонавтът Тони на Р. Елинек. Единствено изключение, но затова пък то тежи, защото образът е централен, е барон Мюнхаузен на Милош Копецки. Мюнхаузен на екрана, макар и представен в малко по-различна, по-друга светлина, е също такъв жив образ, както и героят от книгата на Г. А. Бюргер. А това, особено пък като имаме предвид честите несполуки при възкресяването на познати образи в киното, е немалко постижение.

„ФАТАЛНА ГРЕШКА“

Очаквах с интерес появата на този чехословашки филм по нашите екрани. тъй като преди известно време бях свидетел на големия успех в родината му, но не подозирах нито за миг, че ще го „открия“ у нас зад това безлично, евтино сензационно заглавие, зад това банално-ефектно наименование. Защото неговият оригинален надслов, който кой знае защо не се е харесал на българските разпространители, е „Смърт на Захарния остров“. Ако не друго, той поне има това предимство, че посочва нещо, което действително става на екрана, докато българското заглавие е истински ребус: напразно човек си блъска главата да проумее каква е тази грешка, която пък отгоре на всичко е и „фатална“. В последна сметка той разбира едно: че все още у нас не е премахната унизителната практика с цената на нелепи приумици да се „примамва“ зрителят в киносалона...



А филмът на чехословашките кинематографисти не се нуждае от такава реклама — той е от тия произведения, които допадат на най-широката публика. Външно погледнато, той притежава всички белези на приключенческо-детективския жанр. Дори напомня със сюжетното си развитие един чест шаблон за правене на филми на Запад. Но само ако повърхностно се погледне на развитието на интригата. Само тогава всичкият тия тайни наблюдения, секретни записки, боричкания кой пръв да се добере до револвера, скрити и открити преследвания изглеждат познати. Но в случая тези наистина познати прийоми не ни дразнят, защото те не са основното във филма, не върху тях е изграден той. Не чрез тях е постигнат неговият подчертан драматизъм. Всички тези „външни средства“ могат само да допринесат за засилването му, за нарастването на напрежението, но ако се разчита само на тях, както неведнъж се случва на Запад, не може да се постигне успех. И в „Смърт на Захарния остров“ драматизмът се получава не от тях, а извира от отношенията между отделните образи, от конфликта — отначало подземен, скрит, а сетне излязъл и на повърхността — между представителите на два антагонистични свята, на две различни политически и социални системи. В случая този конфликт се изяснява на морално-етична плоскост, в тази насока именно доктор Троян разкрива пълното си превъзходство, разкрива хуманността и благородството на човека от социалистическия свят въобще. Пак на тази основа представителите на „другия свят“ изясняват същността си, разкриват отвратителния си нравствен облик, наглия си егоизъм и подла безскрупулност. По-особено място в този конфликт заема образът на Катерина — сблъсъкът на двете страни изяснява собствената ѝ позиция, помага ѝ да преодолее заблуденията си и да заеме достойното си място. В нейния образ драматизмът достига своята върхна точка, своята най-голяма концентрираност. Катерина не само че сама е разпъната от противоречия, че води мъчителна борба със себе си, преодолява остатъците на старото, преодолява недоверието и предубеждението, но разгаря с по-голяма сила конфликта между двете страни — заради нея този конфликт от прикрит става явен. Стариият, огреченият свят прави всичко възможно, за да задържи прогледналата блудница. От своя страна пък доктор Троян е също готов на всичко, за да ѝ помогне да се измъкне от зловонното блато на родоотстъпници, на политически и военни престъпници, на загубили човешкия си лик типове. Той я спечелва за родината, която Инджишка още съвсем невръстна е напуснала заедно с компрометирания пред съдъществениците свой баща, не с приказки, не с пропагандни лекции, а с постъпките си. Подкупва я неговото благородство, докато тези, които са задължени към баща ѝ, не искат да му помогнат, не искат да го спасят от смъртта, той веднага му оказва помощ и е готов в името на здравето му да му помогне да се завърне в родната страна. Подкупва я смелостта му, жизнената му енергия, честността му. И тя се влюбва в него. От своя страна и обикновеното съчувствие на доктор Троян се превръща в нещо по-необикновено; той вече не само разбира младата жена и е готов да ѝ помогне, но я и обиква. Обичта увеличава твърдостта му, прави го по-смел. За съжаление интимната линия, която не е второстепенна, а до голяма степен определя основния конфликт между двете борещи се страни, не е до край развита. В нейното проследяване създателите на филма са проявили известна боязливост. Те са се страхували да не би любовта между доктор Троян и Катерина да хвърли сянка върху техните образи. Очевидно са мислели, че засилването на тази линия може да доведе до принижаване на главния положителен герой д-р Троян. Безспорно тук е намерил отражение отживелият времето си схематизъм на хуманолюбивото мислене.

Изхождащ от правилото, че и най-интересният сюжет не може да спаси един филм, ако в него няма образи, режисьорът Иржи Секвенс набляга в своята работа не върху перипетийте на интригата, а преди всичко върху изграждането на образа. И успехът му в тази насока е безспорен. Той е предпочел да се облекне на опитни и неведнъж изявили дарованията си в киното актьори. Не всички постижения са от еднаква висота, тъй като не на всички сценарият предлага еднакви възможности. Така например народният артист Франтишек Смолик въпреки многото, което постига в ролята на тежко болния журналист-родоотстъпник, не може да отстрани сянката на известна еднообразност, за която вината е у сценария. Някаква нарочна конвенционалност, нещо нарочно познато и дори шаблонно се съдържа в образите на хотелера, на полицейския сержант, а и в съпруга на Катерина. Такива следи има и у д-р Троян и те очевидно са нарочно търсени, за да се направи един косвен паралел с образите на весилните мъже-спортсмени от западните приключенски филми. Но на места илюзията е съвсем

далечна, паралелите са неоправдани, защото в тях не се съдържа преценка, не се прави и намек дори за превъзходството на героя от филма. И тогава шаблонът си остава шаблон, а не ирония.

Хубаво е, че И. Вала, изпълнителят на д-р Троян, никъде не играе мъж въобще, смелчак въобще, а търси във всяко свое действие да подчертае, че той е човек с нов морал, с нова идеология и че в това е преди всичко силата му.

Много допринася със своето изпълнение, за да достигне до нас с цялата си сложност, с богатата си драматичност образът на Катерина, талантиливата артистка Мария Томашова. И тя напълно в духа на изискванията на режисьора тълкува героинята си не в повърхностния, психологически незадълбочен маниер на задния приключенски филм, а се стреми да доведе зрителя до най-скритите кътчета от душата на своята героиня, стреми се да създаде един жив човек на екрана.

Не може специално да не се отбележи и яркият образ на империалистически хищник, който създава народният артист Зденек Щепанек. Интересно е, че при този образ потенциално съществуват опасности да се изпадне в шаблон, да се върви по пътя на схемата. Но Щепанек е далеч от всичко това, той е намерил нови средства, за да постигне внушението на отрицанието, не направо, а предимно чрез създадения богат подтекст.

Различен, нов, неузнаваем е и известният актьор Р. Хрушински в ролята на полицейския началник.

И режисьор, и оператор блестящо са използвали пейзажните снимки от Мали и българското Черноморие, а също така и ред чудесно направени интериорни снимки, за да създадат нужната обстановка, нужната атмосфера на далечен тихоокеански остров. Може само да се направи възражение, че прекалено дългите епизоди от веселието на местното чернокожо население не винаги имат оправдание, а освен това напомнят и за подобните кадри от филма „Героите са уморени“...

„Смърт на Захарния остров“ е още едно потвърждение, че и занимателен, изпълнен с напрежение филм може да се създаде само тогава, когато на екрана има живи хора, когато има съдби, които да ни вълнуват.

„ЗНАМЕНИТИЯТ 702“

Не съм запознат с комедията на младия румънски драматург Александър Миродан, но от филма, реализиран по нея, личи, че това е една хубава, интересна творба. Това за пиесата. А колкото до филма „Знаменитият 702“, не бих могъл да се изкажа така ласкаво. Странно?... Напротив, нещо много обикновено. Колкото и да са близки помежду си театърът и киното, известно е, че най-трудният преход е от сцената към екрана. Колко хубави пиеси на екрана изглеждат безобразно. Е. с пиесата на Ал. Миродан чак дотам не се е стигнало, но все пак филмът не е от ранга на драматургичната творба...

Най-неприятното е, че през цялата прожекция зрителят не може да се отърве от впечатлението, че гледа театър. И причината за това не е само в

ограничените пространствени възможности, не е само в това, че действието непрекъснато се развива между четири стени, в интериор. За това впечатление заслугата е преди всичко в диалога. Говори се много, говори се непрекъснато, говори се там, където това не е необходимо, и се забравя, че киното между другото е и визуално изкуство. Сякаш слушаме радиопиеса. Диалог. ни се поднася



досущ като в театър. Няма нито един актьор, който да не злоупотребява с интонацията, който да не е разточително пищен в жестовете си, който да не прекалява с пантомимична игра. Но може би някой ще възкликне: „Е, все пак жанрът е такъв. Сатиричен. Той изисква известна хиперболизация.“ Съгласни сме, но заострянето на рисунъка, условното преувеличаване е едно при театъра, а съвсем друго при киното. Актьорите обаче играят така, като че ли ги следи не камерата от два метра, а очите на зрител от галерията на втория балкон. И затова у нас се поражда чувството, че присъствуваме на нещо като панайрджийско представление: с викания до прегракване, с отчаяни издудвания на жилите, с пуления на очите и въртене на главата...

Спецификата на всеки вид изкуство е сериозен проблем и който иска да я заобиколи, си изпаша от нейното отмъщение. Това е станало и във филма „Знаменитият 702“. Поднесени със средствата на театъра, много наистина духовити реплики, много парадокси и остроумни афоризми, които биха предизвикали смях и оживление в театралния салон, сега не правят никакво впечатление, не предизвикват никаква реакция, или пък прозвучават банално.

Друг въпрос е, когато в трактовката на образите, в изпълнението нарочно, съзнателно се цели да се постигне ефектът на нещо познато, на нещо вече гледано. Търсенията в тази насока, заостреността в актьорския рисунък тук вече са оправдани. Става дума за нарочното наподобяване на много известни ни от американските филми неща, за използване на шаблонизирани се холивудски прийоми. Бъщо това иде да подсили илюзията, че действието се развива в Съединените американски щати, то допълня задачите, които си поставя сценарият.

„Знаменитият 702“ е втори филм на режисьора Михайл Якоб. Неговият дебют, известният и у нас „Даркле“, се посрещна положително, макар и да личеха следите на известна творческа несамостоятелност: неговият пръв филм твърде много напомняше известните музикални постановки на Кармино Галоне. Тук Якоб показва по-голямо въображение, има редица интересни хрумвания, но за съжаление те не са могли да вдигнат от постановката му нежелания отпечатък на театралност. Най-уязвима е работата му с актьорите (и в „Даркле“ в това отношение се чувствуваше влиянието на театъра): те всички играят добре, но така, както е прието на сцена. Известни отстъпления за щастие може би има само в изпълнението на Радю Белиган (Кид Сидман).

Специално бих искал да отбележа като много сполучливо режисьорско разрешение финалът на филма. Тези хвърчащи реклами с текст на всички езици, това издигане до висините на небето, придава особена обобщеност на замисъла на филма, символизира излизането, излизането на Кид Сидман над спекулациите и нечистите сметки, духовното му просветляване. Тези финални кадри свидетелствуват, че Михайл Якоб може да си служи с истинския език на кинематографа, че знае и други средства — не само словото, само диалога, — за да внуши една мисъл, да подчертае една идея. Дано не само героят от филма, но и неговият режисьор е достигнал до прозрението за истината.

„ДВАМАТА ГОСПОДА Н“

Нов полски филм, който без всякакво колебание можем да отнесем към така наречения криминален жанр. Двама мъже с едно и също име, с една и съща рождена дата, родени в едно и също изтребено от хитлеристите село, от едни и същи убити през войната родители. Различни са само професиите им: единият е инженер, а другият градинар. Случайно открива това странно съвпадение един архивар и става жертва на откритието си. Тогава със случая се заемат органите на вътрешната безопасност и успяват да открият истинския „господин Н“, а лъжливият — дълбоко законспирирал се още от годините на войната немски шпионин — залавят в последния момент с помощта на сина на убития архивар и неговата любовница...

Авторите на филма (сценаристи Станислав Дига и Тадеуш Шмиелевски, режисьор Т. Шмиелевски) разплитат с голяма изкусност ходовете на интригата. Те държат през цялото време зрителната зала в напрежение, интересът нито за миг не секва. Успешно е използван, без да се преминава в нежеланите периметри на шаблона, един чест маниер на постройка на филмовия разказ при този жанр: търгването по погрешна дъня. Невярното насочване на подозрението към градинаря не е изкуствено търсено, самите факти, погледнати незадълбочено, а само

откъм външната им страна, заблуждават. Ибощо достойнство на сценария е, че в него няма насилване, няма самоцелни усложнения, само и само да се поддържа интересът на зрителя. В него неубедителна е само мотивировката, която се прави, за да се обясни приспиването на градинаря сред блатата. Не се посочва също така кой насочва шпионина към блатата, кой му съобщава, че истинският Новак е там. И затова убийството става някак случайно, до него се идва без солидна аргументираност. Излиза в последна сметка така, като че ли Новак нарочно чака инженера да дойде да го убие.

В сценария има една друга, по-съществена слабост. Неговото начало е добро; образите на четиримата архивари, макар и епизодични, са разкрити не само от страна на тяхното служебно положение, а са показани като цялостни характери. Но по-нататък сценаристите сякаш забравят, че хората освен служебно лице имат и друго. Това се отнася особено за образите на служителите от органите на вътрешната безопасност. Те се изявяват само на една плоскост: като съвестни, неуморни служители. Но зрителят иска да ги види и в по-друга светлина, да му ги разкрият и откъм тяхната по-интимна страна, да ги покажат в обикновения живот. Освен това всички образи — и преследвачи, и преследвани — са някак откъснати от действителността. Ако не са чисто обстоятелствените сведения, зрителят мъчно може да разбере, че действието се развива в съвременна Полша. Не става дума за това непременно да има строежи, съревнования, ударици и пр. Но все пак в цялостната атмосфера на филма значително по-ярко трябва да се усеща пулсът на един нов живот. И на този фон да се покаже, че тук място за престъпници няма, че тук всяко зло е чуждо, че всички заедно се заемат с унищожаването му.

За режисурата на Шмиелевски са характерни доброто чувство, верният усет за ритъм. Целият филм е издържан в едно напрегнато, бързо темпо — и тук, както и в качествата на сценария, можем да търсим причината за неотслабващия интерес, с който се проследява цялото действие. Никъде Шмиелевски не се е задържал по-дълго, отколкото е необходимо. Никъде не доскучава обширен, обстоятелствен диалог. Голяма вещина Шмиелевски показва и в монтажа. Известно е, че при този жанр действието се води едновременно в няколко линии, а това изисква владение на похватите на така наречения паралелен монтаж. Във финалните кадри на филма имаме една блестящо реализирана „идваща помощ“ (този термин е известен в киното от времето на Грифит): от една страна, готвеният се за излитане самолет, а от друга, устременият към него коли на вътрешната безопасност и линейката за бърза помощ. По този начин напрежението непосредствено преди развързката достига своята кулминация. Осъществен с мярка и вещина, този доста компрометиран от западното комерческо кино похват тук има художествено оправдание.



„КВАРТАЛ МЕЧТА“

Печалният парадокс, че най-близките се познават най-зле, дълги години определяше (не по наша вина, разбира се) културните ни отношения със съседна Гърция. В последно време някои от бариерите на незнанието започнаха да се вдигат и ето че след „откриването“ на гръцката поезия и гръцкия роман най-сетне беше повдигната завесата и на гръцкия екран. И колко хубаво е, че „първата лястовичка“ дойде не от модерните павилиони на „Финос филм“ и „Студио Алфа“,

а от прашните улици на крайните атински квартали, където камерата, често незабелязвана от никого, е заснела неподправеното, истинското лице на живота.

„Квартал Мечта“ е дело на шепа ентузиаста. Едни и същи хора са и режисьори, и артисти, и продуценти, и технически работници. Те не разполагат с просторно студио — затова най-често поставят камерата направо на тротоара и минавачите, без да подозират, са техни неплатени статисти. Няма подвижни кранове, нямат чувствителни оптически прибори. От техния филм не гръмва огромен оркестър — музиката се отронва от струните на няколко китари. Но те имат най-важното, най-необходимото: ясна цел пред себе си и горещо желание да помогнат с изкуството си на своя страдащ народ. В едно интервю пред представители на нашия печат режисьорът Алексос Александракис с простишки, обикновени думи разказа за работата си над филма. „Като имахме пълно съзнание за окаяното положение, в което се намира нашата култура, и като вярвахме твърдо, че филмът е сериозно средство за просвета, събрахме се няколко прогресивни дейци на театъра и киното, за да създадем филм. Нашата цел беше не да печелим международна известност, а да кажем нещо на народа, да отворим очите му. Колкото ни позволяваха скромните възможности, ние се мъчехме да създадем творба по последните изисквания на техниката и в работата си се сблъскахме с изключителни трудности. Десетина-петнадесет души — това беше нашият колектив, и той направи всичко, което можеше, за да излезе творбата завършена, на бял свят. Ние бяхме и артисти, и режисьори, и работници...“

Неправилно е да се твърди, че създателите на филма във всяко отношение са постигнали успех, но едно е безспорно: че голямата цел е постигната, че голямата задача е изпълнена. Тяхната творба — по собствения им израз — казва нещо на народа. Тя разкрива на бедните измъчени хора от крайните квартали истината, показва им живота такъв, какъвто е. Но достойнствата на произведението за щастие не се изчерпват само с това. Защото и един документален филм би могъл с не по-малка сила да покаже мизерията и бедността. Ние доскоро предявявахме съвсем минимални изисквания и приемахме някои произведения само заради жизнената достоверност, само заради социалната им правдивост. И забравяхме всъщност с какво играният филм се отличава от документалния. И точно тук е силата на „Квартал Мечта“ — че неговите творци са успели да изградят ярки образи, да очертаят неповторими характери. Само чрез тях може действително трайно да бъде внушена една идея, само съдбата на живи хора, проникването в техните души, може да ни застави да почувствуваме с истинска сила несправедливостта на обществения ред, жестокостта на социалното безправие.

И още по-голям е успехът на създателите на филма, защото те не са акцентували само върху един-двама герои, а разкриват цяла галерия от запомнящи се, притежаващи свое лице, своя съдба, свой живот образи. Това се отнася както за персонажа, който движи филмовия сюжет, действието (току-що излезлия от затвора Андрикос, младата Стефания, семейство Асимакис от сутерена; бащата на Стефания), така и за по-второстепенните лица, дори за съвсем епизодичните. Удивителна е способността на сценаристите Костас Кодзяс и Тасос Ливадитис не толкова направо, пряко да изяснят същността на отделните образи, колкото умело да я загатнат, да създадат втори план, към който да насочат въображението на зрителя. Това е особено необходимо при мярващите се за малко герои — при тях няма време за изпипване, всичко само се набелязва, прихира се, загатва се. Важно е да се даде храна за въображението и зрителят сам ще доочертае образа в съзнанието си. В това отношение много е помогнал и режисьорът, който чрез някой ярък детайл отправя във вярна посока, допълва сценаристите. Такъв е например епизодът, в който старичката от многолюдното семейство дори и насън повтаря с ръцете си еднообразните движения на прането — тази подробност е достатъчна, за да си представи зрителят целия ѝ живот. Пестеливо, с пределен лаконизъм са набелязани и представителите на другия свят, на ленността и порока, но и те се възприемат не като „другите“ изобщо, а общата представа — като мозайка — се получава от съвкупността на отделните индивидуалности. Режисьорът великолепно е разрешил епизодите с играта на карти — почти без никакви думи, само с няколко къси реплики героите разкриват същността си.

Решителна заслуга за релефното извайване на образите имат и актьорите. Сам режисьорът Алексос Александракис, участвувал като изпълнител на главни роли в няколко филма, създава яркия, запомнящ се образ на Андрикос. Много достига и Алексос Пецос в ролята на Асимакис — той играе почти без всякакъв



текст, подчертано пантомимично. Но най-силно впечатление прави преди всичко зрялата игра на младата Алики Георгули. Тя с учудваща за годините и опита си лекота преодолява трудностите на сложната, противоречива, ярко драматична роля.

Филмът „Квартал Мечта“ ни подкупва с човечността си. Той още веднъж разкрива благородството, детската чистота, честността на бедните трудови хора. И макар животът да е непоносимо тежък и сам да тласка към престъпления, макар понякога в главите им да се появяват и тъмни замисли, в тях е силна доброта, обичта, те са готови да помогнат, а не да навредят. Хубавото отсъствува в ежедневието им, то остава само в мечтите им. Всеки има някаква неосъществена мечта — един жадува за красиви дрехи, друг да нахрани децата си, трети за собствено жилище, до което да има достъп слънцето. Целият квартал има една голяма мечта — това е един друг, справедлив, радостен, щастлив живот, който трябва да дойде. Мечтата по този друг жадуван живот придобива във филма някаква хиперболична сила, която е намерила израз и в неслучайното заглавие.

Филмът ни въздейства преди всичко с положителните си страни, които са достатъчни, за да осигурят цялостния му успех. Но справедливостта изисква да отбележим и слабостите му, които се дължат не само на примитивната техника. В режисурата на Александракис наред с някои постижения, предизвикващи истинско възхищение (споменатата вече сцена с играта на карти и особено посещението през нощта в дома на болната старица, което притежава някаква Бунюеловска сила), има и ред трафаретно, банално разрешени места, има театралност и неоправдана мудност на действието (в това отношение особено е прекалено с размисъла на бащата пред горящата свещ, преди да се реши да вземе участие в „нападението“ над „богатата“ бабичка). Особено разтегнат е финалът на филма, в който плачливият сантиментализъм е взел връх: очевидно е желанието непременно да се изтръгнат няколко сълзи от очите на зрителите. Наред с това не може да не се отбележи великолепно изобразително разрешение на тези финални кадри, майсторското използване на черните и белите тонове. Операторската работа изобщо е една от най-силните страни на филма, отдавна нашият екран не е виждал такава лаконичност (борави се почти изключително само с два тона, с ярката слънчева светлина и с рязко изпъкващата, а не преливаща се знойна сянка).

Някои са смутени и от факта, че филмът е наречен от неговите създатели „неореалистична сатира“. Странно докога неореализмът у нас ще бъде синоним

на нещо отрицателно, особено пък щом се касае за неговото влияние във Италия. Защо това влияние в една капиталистическа страна да не изиграе и положителна роля? Имаме преди всичко една и съща общественоекономическа система, една и съща политическа и социална действителност. Неореализмът учи да се виждат нещата такива каквито са, без грим, без разкрасяване. А нима това не е едно положително влияние, нима то не е от полза за една кинематография като гръцката? Героите на „Квартал Мечта“ могат да бъдат само гърци и никакви други. Те чувствуват и действуват не като италианци, не като никакви универсални хора, а като гърци...

Важно е, че това е един филм, който въздействува, който разкрива пред нас Гърция такава, каквата е, който показва живота на нейните обикновени трудови хора с разбиране и любов. Един филм, който ни кара да мислим. Един хубав филм...

Автор на рецензиите от рубриката „По нашите екрани“ е
Атанас Свиленов



Сцена из съветския художествен филм „Тридесетият рожден ден“

И. САДОВСКАЯ

ДВА ФИЛМА — ДВА ВЪЗГЛЕДА

Както е известно, критиката може да направи много за развитието на изкуството, може да определя неговото направление, да играе голяма роля при формирането на отделните майстори. В това отношение ярък пример дава полската кинематография. Сравнително немного отдавна група полски кинокритици най-активно започна да влияе върху развитието на отечествената им кинематография. Ние бяхме свидетели как в много кратък срок полската кинематография постигна значителни успехи, всеки филм говореше за търсене на нови пътища и много филми получиха световно признание. Обаче същата група кинокритици, която повлия за формирането на цяла школа в полското кино, допускаше немалко грешки и нередко насочваше развитието на полското киноизкуство по най-спорни, а често и идейно неверни пътища. За това достатъчно убедително пише Юренев в статията си „За влиянието на ревизионизма върху киноизкуството на Полша“*. И ние неведнъж сме отбелязвали в полските филми нащърбеност на героите, песимизъм, философска обърканост и излишно увлечение по формата.

Трябва да си припомним всичко това, защото, както ни се струва, повишената полемичност на полската критика доведе до погрешна оценка и на българския филм „А бяхме млади“. В проловутата оценъчна таблица, която печата полското списание „Филм“, българската кинокартина получи от болшинството критици бележка 3, а някои от тях му поставиха дори двойка. Може би не си струваше да се занимаваме с тия оценки, ако същото списание не бе напечатало статията на Йежи Пелтц „Българското „Поколение“.

Йежи Пелтц пише: „Заглавието на тази рецензия измисли един от полските кинокритици преди една година на фестивала в Москва, където бе показан българският филм „А бяхме млади“ на режисьора Бинка Желязкова; показан бе даже с успех — получи една от трите равноценни златни награди. Това заглавие прилегна, защото то като никое друго отговаря най-добре на съдържанието на филма, който разказва за една бойна група на РМС, която се бори с немските и българските фашисти. Нещо повече, прилягаше

* Юренев Р. Н. О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши. Сборник „Против ревизионизма в искусстве и искусствознании“. М. Изд. „Искусство“. 1959. стр. 83—110.

не само на съдържанието, но и на атмосферата, на стила на Желязкова, при който, както и при Вайда, е важен не само разказът за геройските постъпки на младите борци, а също и преди всичко — дълбокият поглед в съдбата на трагичното поколение младежи, увлечени на прага на своя живот във велики и малки дела и едновременно с това жадуващи да използват поне част от привилегиите на своята възраст.*

Няма да се спираме на малко ироничния тон, с който авторът говори за успеха на българския филм, а ще се постареем да изясним погрешния подход, който характеризира не само статията на Ежи Пелтц, но и подхода на много полски критици към произведенията на изкуството, когато главното за тях се явява не как во носят в себе си тези произведения за хората, а как те са направени. От подобна критика, от това, как още с първите си крачки тя ориентира художниците, пострада немалко и сам Вайда, създал след „Поколение“ произведения, пълни с песимизъм, наистина във висша степен оригинални по форма и култура на кинематографическата изразност. И даже талантът на Вайда не можа да преодолее идейните противоречия, чието развитие полските кинокритици само удвояха.

Наистина на московския фестивал редица полски критици, намирайки някои общи черти между „А бяхме млади“ и „Поколение“ на Вайда, каквито несъмнено има, даваха не особено висока оценка на българския филм, възпремайки го като повторение и заимствуване.

Ето къде според нас се крие главната грешка на полските критици. Те се опитват да зачеркнат това, което не са видели във филма на Хр. Ганев и Б. Желязкова и което се явява най-ценното качество не само на този филм, но и на цялата българска кинематография. То е онова ценно качество, което идва от демократичните традиции на българската култура, от реалистичните традиции на народното, пълно с оптимизъм и вяра в бъдещето изкуство.

Да си спомним първия филм на Анджей Вайда „Поколение“ и филма на Бинка Желязкова „А бяхме млади“... Действително трудно е да се сравняват двата филма поради това, че те са създадени в различно време — първият през 1954 г., а вторият — в 1960 г. Трудно е да бъдат сравнявани не само поради това, както пише Ежи Пелтц, че българският филм е отделен от полския със седем години, през които излезе „лавина от филми с близка военно-окупационна тематика“, главната тенденция на които беше отклоняването от описанието на фактите по посока към задълбоченото разкриване на темата. Не, работата тук не е само във военната тема и нейните трансформации. Вайда създаваше своя филм на границата между два периода и младият талантлив полски режисьор още с първия си филм в много отношения отричаше лъжливите традиции от култовския период, издигнатите над обикновените хора герои. И както казва сам Вайда, той искаше да разкаже за най-

* Йежи Пелтц. Българското „Поколение“. Фильм. 1962, № 23, стр. 5.

обикновени хора, за юношите, за техния живот, за техните борби. Тази непосредственост на живите герои е и най-силната страна на неговия филм.

Отричайки лъжливите традиции, създадени в изкуството през периода на култа към личността, филмът на Вайда същевременно в много отношения (това се отнася особено до драматургията) остава в добрите традиции на историко-революционните филми, повтаряше нещо вече казано в киноизкуството. Във филма за героите се разказва подробно как са тичали като деца в покрайнините на Варшава, хвърляли въглища от военните ешалони, как постепенно преминат на пътя на антифашистката борба, възмъжават, извършват бойни операции. Един от тях попада в ръцете на работник-комунист, който не само го нарежда на работа, но го и учи в живота, обяснява му смисъла на революционната борба. Този образ на стария работник Секула е малко дидактичен, при това той е дошел във филма на Вайда, след като има вече дълъг живот в редица съветски филми и филми от други народнодемократични страни, където такива работници са извеждали по пътя на революционната борба не един свой ученик. Същото може да се каже и за образа на девойката-революционерка Доротея, която произнася пламенни речи, организира младежите, обучава ги в революционната борба и с високо вдигната глава изминава последния си път — към гестапото. Този образ напомня с нещо Рита от „Как се закаляваше стоманата“, има в него нещо от Наташа в „Трилогията за Максим“.

Но филмът, както казахме, е направен на границата между два периода и в него вече се чувствуват веянията на младата полска школа. В него има сцени на бойни операции, За Вайда тези сцени са важни. Те трябва да разкажат за боевата младост на героите. Нека отбележим, че във филма на Желязкова на диверсиите не се придава такова значение, не те са главното. Сцените на диверсиите у Вайда са снети много интересно, но в една от тия сцени, когато полицията тича подир юношите и един от тях съзнателно повлича цялата хайка след себе си, престрелката става безконечна. Дворове, покриви, стълби, снети от най-разнообразни гледни точки (и говорещи за голямо операторско изкуство), накрай летящото между перилата на стълбата простреляно тяло на героя — всичко това създава впечатление на нещо излишно, на увлечение по формата, при което смисълът на събитията минава на втори план, а на предно място излиза феерическото майсторство на снимките и монтажа.

Когато филмът на Анджеј Вайда по сценария на Богдан Чешко излезе на екран, Казимеж Дембницки писа:

„Някои критици упрекваха постановчика на „Поколение“ в подражание на италианските кинематографисти, в това, че на места филмът е загубил полския си колорит. Тези упреци се отнасяха към декорациите, към музиката, в която се чува печален, сърцераздирателен мотив, изпълняван на окарина (малко известен в Полша инструмент), и към някои епизоди. Обаче актьорският колектив начело с Тадеуш Янчар и Тадеуш Лемницки е съумял така силно да предаде чувствата на борещата се полска младеж и така забележително да пренесе на екрана характерния език, мимика и жест

на варшавската улица, че е трудно да се говори за отстъпления от националния стил.“ И даже Дембницки стига до извода, че „по-скоро са прави тези, които виждат в този филм опит да се намери собствен творчески път, като се използват опитът и постиженията на прогресивното задгранично киноизкуство.“*

Вайда разказва за младежи и пред нас сякаш възкръсва героичната младост. Едни са загинали в тази борба, други идват да ги сменят. Във филма има като че ли оптимистичен край. Героинята във филма загива, а нейното место заема този, когото тя е възпитала. Сега той среща нова група младежи и ще ги ръководи в нелегалната борба. Но даже в тази финална сцена на филма има много печал.

Ако се вслушаме в гласа на автора, в тая мъка, която оцветява цялото действие, филмът оставя донякъде потискащо чувство. Всичко това се удвоява от декора, от музикалното оформление, от мрачния колорит на филма, в който съвсем няма слънце. А слънце и надежди е имало у поколението, за което разказват Чешко и Вайда, заради тази светла надежда са отивали героите на смърт. И затова нам се струва погрешно да се свързват декоративното оформление или музикалната драматургия с италианския неореализъм. Мисля, че по-правилно ще бъде да се свърже особеният колорит на филмите на Вайда с неговите възгледи на художник и неговото мировъзрение, с неговата скръб по миналото, които стават особено очевидни в следващите му трагични филми като „Канали“ и „Пепел и диамант.“

Да, във филма на Вайда има възглед на художника върху съдбата на трагическото младежко поколение.

Но има различни възгледи. Има тъжни и скръбни възпоменания. И такава мъка на художника по загиналото поколение има у Вайда.

Има тъга и във филма на Желязкова. Но тази тъга не е съзерцателна. За Вайда неговият филм „Поколение“ е реквием на миналото.

За Желязкова „А бяхме млади“ е патетична соната за смъртта и живота, за миналото и за бъдещето.

Различното светоусещане на художниците се разкрива в тези два филма за едно и също поколение и в това се заключава тяхната коренна разлика.

Да, филмът на Ганев и Желязкова е направен не така, както се правеха филми преди 5—7—10 години. Киноизкуството се развива, развива се и се обогатява с нови изразни средства и българското киноизкуство, но главното за всяко реалистично изкуство са не изразните средства, а целта. И тук ние сме длъжни да си спомним не за традициите на полската кинематография, в стила на която уж бил направен българският филм (както пише за това Ежи Пелтц, основавайки се и на други полски критици), а за традициите

* Дембницкий Казимеж. Новите полски. Доветская култура. 1955. 4 октомври.

на българското изкуство, българската литература и на първо място за Никола Вапцаров. Не само редовете от неговото стихотворение, които са дали заглавието на филма, но и неговият граждански патос, оживял във филма. Те са неговата главна движеща сила и както знаем, такава публицистична страст, такова обръщане към съвременника, такава несъкрушима вяра в човека не можем да намерим нито в един, даже в най-хубавия полски филм от последно време.

Обаче полските критици съзнателно или несъзнателно не забелязват тази най-важна особеност на българския филм.

Българската преса писа много за филма „А бяхме млади“, като подробно разглеждаше неговите достойнства, недостатъци и творчески пропуски на създателите му. Аз споделям становищата на българските критици Я. Молхов, Е. Петров и др. и затова си позволявам да се спра само на главните особености на филма, които дават възможност да се видят различните позиции на полските и българските творци и различните творчески задачи, които те са си поставили.

Ако Вайда е само разказал един откъс от недалечната история, Желязкова не се е ограничила с това. Тя заставя зрителя да бъде не само наблюдател, но го включва и в хода на своите размишления както за „трагичното поколение“, така и за тези, които живеят сега. И затова авторите на „А бяхме млади“ ни занимават не толкова със ситуациите на нелегалната борба, с хрониката на събитията, колкото с виждането си на тия събития от позициите на днешния ден. Това активно авторско начало, което намира израз във формата на поетическо кинопроизведение, заставя зрителя да се замисли за своето отношение към живота, за своята отговорност пред падналите, за това, как той живее сега. Очевидно тези качества на филма го правят по-значителен от историческите хроники, киноразкази, обвееани от романтиката на борбата, но лежащи за нас вече в страниците на историята.

Може би авторският порив не би намерил у зрителя такъв горещ отклик, ако сценарият не беше вплътен във формата на едно съвременно произведение на изкуството. Филмът „А бяхме млади“ за лишен път доказва, че истински новата форма се ражда от съдържанието, обхващащо дълбоките корени на съвременната действителност.

Сценарият на Хр. Ганев, поетичен по своята постройка, е определил търсенията на режисьора. Поезията в този филм изразява от самия живот.

Още с първите кадри зрителят попада в света на контрастите. Цъфнали дървета, ято птици и знаме с пречупен кръст, самолети, притихналият враг и вой на сирени. Светлина и сянка, живот и смърт — през цялото време те са редом. Девојка с цвете в ръка и момък идват един срещу друг. Цветето е измачкано, забравена е паролата, но Веска се среща с Димо, за да се бори и загине... Всички в групата, за която се разказва, са много млади. Първите операции не им донасят успех. Но готовността за борба расте и те самите израстват. Техните мечти са още пълни с детска романтика, в тях живее естественият стремеж към прекрасното. И не е

чудно, че момъкът, оказал се за пръв път на балетен спектакъл, забравя за позивите, които е трябвало да хвърли от балкона. Но спектакълът завършва и възвръща героите към живота, в който стремежът към радостта и красотата неизменно се сблъсква с жестокостта и безчовечността, с това, което донесе със себе си фашизмът.

Това трагично противоречие се изразява от авторите във формата на романтична кинопоема. По улицата бяга една светлинка — малко кръгче от джобното фенерче на Димо, редом с него друго кръгче от фенерчето на Веска. Ето те се приближават едно към друго, ето ги съвсем близо, отново се раздалечават и бягат напред по пътя тези светли петна като нещо живо и трепетно сред черната фашистка нощ.

За разлика от филмите на Вайда у Желязкова редом с мрака ние виждаме светлина. Макар светлинките от фенерчетата да са твърде малки, те прорязват тъмата на фашистката нощ и се възприемат като чист и ярък образ. Редом със студа и мрака на нощта ние виждаме залят от слънце път, по който препуска на раздрънкана каруца, като на тачанка, с неизменната будьоновска песен един от героите. Ние слушаме смеха на младежта, той живее някъде редом с мъката и той е също така естествен за нея както слънцето, както самият живот.

Бинка Желязкова усеща звученето на всички компоненти на кинопроизведението. Това личи в твърде интересния монтаж, където всяка сцена завършва като музикална фраза и метража от категория на техниката прераства в категория на изкуството. Във филма има много интересни режисьорски находки, но никъде не намираме увлечения само по формата. Всичко, което Желязкова търси, трябва не да отвлича зрителя, не да го поразява с кинематографически новости (в полските филми не рядко срещаме случаи, когато блестящите режисьорски находки се превръщат в самоцел), а да му се помогне да навлезе в атмосферата на действието, да усети дълбочината на неговия смисъл.

Ганев и Желязкова повдигат много въпроси от нашия днешен живот. Те ни говорят за смисъла на живота, за доверието в човека, за любовта, за дружбата, за преданността така, както се поставят тези въпроси в съвременното общество.

Христо Ганев в едно от своите изказвания говори на младите зрители, към които той адресира своя филм, за желанието да събуди у тях чувството за красота и чистота, да породи у тях радостния трепет от това, че те са млади и че тяхната главна грижа се състои не в това, как най-хубаво да умрат, а в това, как най-хубаво да живеят.

Така ли живееш ти днес? Не засенчва ли в теб твоето дребно, лично и незначително голямото, истинското служене на хората, което дава усещането за истинско човешко щастие? Това се чувства не само в стълкновенията на героите, но и в цялата авторска интонация.

Ежи Пелтц в своята статия говори, че в основата на сценария на Ганев лежи поезията на Вапцаров. „Тази поезия — пише

критикът — с най-силен отенък на лиризмът е трябвало да наложи своя отпечатък върху облика на филма.“ Ето всичко, казано за Вапцаров. Всъщност Пелтц се спира само на характера на филма, а не на неговия вътрешен смисъл. А лириката на Вапцаров е твърде своеобразна. Тя живее в съчетание с политическата страстност, с публицистиката, живее в разговора за всекидневното, за строежа на заводите, за глада, за безработицата и за много друго, което винаги е вълнувало поета. Такова своеобразно съчетание на лирика и публицистика, жизнелюбие и вяра в човека ние откриваме и във филма по сценария на Хр. Ганев. Но за това полският критик мълчи.

Струва ни се невярно твърдението на Пелтц, че героите в българския филм реагират на всичко на първо място „от позиция на чувствата“ и че на преден план във филма излиза историята на любовта между двамата млади хора, „които имаха нещастieto да живеят в тежко време“. Да, героите на Желязкова са живи хора, те са пълни с горещи чувства, привлича ги светлината и красотата, но всеки от тях разбира защо живее, заради какво води борба с фашизма. И това разбиране изпълва живота му с особен смисъл. Филмът на Ганев и Желязкова е многопланово произведение и историята на любовта между Димо и Веска е само една от неговите страни.

Разглеждайки сполучливите и несполучливите епизоди, характерът на монтажа и като хвали подвижността на камерата, Ежи Пелтц обаче не разкрива философията на филма, неговата идейна насоченост (нещо, което нерядко отсъства и в другите статии на полските кинокритици). Именно затова, като сравнява двата филма, Ежи Пелтц, а с него и другите критици, на които той се позовава, отначало правят паралел, говорят само за сходството на темата, за нейното кинематографическо изразяване, но не виждат, че филмите са направени не от единомишленици, а от художници, които различно гледат на живота, различно разбират своето назначение като творци.

Ние съзнателно се спираме сега на статията на Ежи Пелтц, защото ни се струва погрешна позицията на полската кинокритика, нейният стремеж да избяга от темата за съвременността. Разказът за миналото, даже най-талантливият, не запълня разговора за настоящето. Всичко казано ни заставя да мислим, че полските кинематографисти не само невярно са подхождали при оценката на българския филм, но и не са видели в него съзвучието му със съвременността, което тъй често не достига на полските филми.

Трябва да отбележим особената позиция на творците в българското кино, тяхното неизменно желание активно да се вмесват в живота и да строят новото общество. И ако в първите години на българската кинематография не се забелязваха такива полети на талантите, каквито имаше в Полша, ако в първите български филми имаше много дидактика, схематизъм в решенията на образите (което се дължеше на творческа незрялост), нито в един български филм няма да намерим отстъпления от реалистичния метод, идейни криволичения. А сега виждаме в произведенията на българското кино ор-

танично свързване на идейната насоченост със съвременен кинематографичен начин на изразяване.

Сергей Герасимов, като отбелязва най-интересните моменти в развитието на съвременното българско кино, говори за неговото национално начало. „Във вашите филми аз виждам ярко изразени национални характери. Тук бих причислил образа на юношата от „Слънцето и сянката“ — простодушен, доверчив, жизнелюбив. В „Пленено ято“ са разкрити други национални черти: мъжеството на българския народ, неговата гордост и сериозното му отношение към живота. Същото може да се каже и за героите на „А бяхме млади“. Потомците на тези българи, които в най-трудните години доказаха, че макар и живели петстотин години в робство, умеят да ценят свободата, и макар да скъпят за живота, умеят да го пожертвуват, ако това стане необходимо.“*

Струва ни се, че днес, когато растат творческите връзки между страните с народна демокрация, когато се създават немалко съвместни продукции, които укрепват тези връзки, задача на критиката е да види това ново в изкуството, което помага за неговото развитие. А за да се види това в изкуството, трябва преди всичко да се види то в живота.

Ние отдаваме дължимото на този принос в киноизкуството, който направи полската кинематография, и на тези усилия на полските кинокритици, които значително повдигнаха художественото ниво, културата на полското кино. Развитието на полската кинематография безусловно е важно звено в подема на киноизкуството на всички демократични страни и влияе като всяко ярко явление в изкуството на тяхното развитие. Обаче и в полското кино има още много нерешени въпроси. Неговите талантлив творци още не винаги разкриват яснота на идейните позиции, не винаги се чувствуват граждани на новото общество — социалистическото. И не е ли виновна за това и полската критика, която не помага на талантливите творци да излязат от линията на философски блуждения, от увлеченията по някои модернистични течения в западните кинематографии, които ги теглят към миналото и не им дават възможност да видят не само утрешния ден, но и това, което става сега. И не е ли в това причината за известни задръжки в полската кинематография, която така блестящо се изяви пред света, но в последно време започна по-някога да се повтаря?

Ето защо струва ни се, че полските кинокритици би трябвало не просто да обявят новото талантливо произведение на българското киноизкуство за повторение, а да разберат неговата същност, да видят благородния стремеж на българските кинематографи да служат на хората, да помогнат за формирането на новия човек и да осъществят това, за което мечтаеше Никола Вапцаров.

(Статията е написана за сп. „Киноизкуство“)

* Н. М. Сергей Герасимов: „Аз вярвам в българското кино“. Народна култура, 1962, 18 август.

ВТОРА ИЗЛОЖБА НА ФОТОЖУРНАЛИСТИТЕ

Организираната в чест на VII конгрес на Българската комунистическа партия втора изложба на българските фотожурналисти е една навременна среща на нашата общественост с майсторите на фотожурналистиката. Наистина ние всеки ден чрез ежедневната и периодичната преса общуваме с нашите фотожурналисти, но трябва да си признаем, че рядко се замисляме за тяхното трудно изкуство, за тяхната всеотдайност и упоритост, за тяхната търпеливост и постоянство, с които ден след ден те вършат своята работа във всички сектори на нашия нов живот. Като имаме предвид, че наред с високохудожествената задача, която стои пред тях, те вършат и неопценима документация на нашето време, техният труд и тяхното изкуство добиват още по-голямо значение, а техните безспорни успехи се издигат до висотата на успехи на нашата социалистическа култура.

В сравнение с първата фотоизложба, състояла се през 1957 г., втората определено бележи по-голям напредък както по своето тематично разнообразие, така и по многообразието в стила на отделните фотожурналисти. Общото радостно явление във фотоизложбата е преди всичко реалистичният подход и идейната целенасоченост на повечето от творбите, които са изложени. Радва също така обстоятелството, че наред със по-старите и вече утвърдени майстори виждаме и редица нови имена на млади фотожурналисти, които са се появили през последните години, като Мишо Николов, Румяна Бояджиева, Борис и Христо Юскеселиеви, Милко Кожухаров и др.

Но онова, което е характерно за тази изложба, което я отличава от миналата и което според мене дава основание да се говори за истински подем в нашето фотоизкуство, е наличието този път на творци, чиито творби отчетливо се отделят от общото, макар и високо ниво. Такива майстори със свои ярко изразен индивидуален стил са двама души — Георги Панамски и Сава Бояджиев.

Георги Панамски е майстор с определен фотожурналистически маниер на работа. От неговите табла, макар и разнообразни по съдържание, винаги лъха чувството на непосредственост, на достоверност и убедителност, на онази неподправеност, която е най-характерната проява на фотожурналистиката. Ето например фототаблото „Митинг на дружбата“. В него е показан един вълнуващ момент от посещението на съветската партийно-правителствена делегация в България начело с големия приятел на българския народ Никита Сергеевич Хрущов. Георги Панамски не се е задоволил с обикновеното регистриране на това събитие. Той си е поставил по-голяма, по-обобщаваща задача — да реши голямата тема на българо-съветската дружба, и затова той е потърсил такава гледна точка,

която му позволява да има на преден план трибуната с официалните лица, а по-нататък, докъдето стига погледът, е необятното море от хора.

Младият автор ни показва още две снимки от същото събитие, които веднага се налагат на погледа на зрителя и се отделят от останалите снимки, посветени на посещението на съветската делегация. Това са „Спасибо“ и „За теб цветята на България“. В първата Г. Панамски е успял да улови един вълнуващ миг — Н. С. Хрушчов, изправен в колата, едва задържа в едната си ръка букетите цветя, а другата ръка е сложил до сърцето си и усмихнат, се кланя на народа, който е заобиколил колата; една творба с много настроение и прецизна композиция на кадъра. В изложбата има няколко снимки, които ни показват Н. С. Хрушчов с деца, но таблото „За теб цветята на България“ на Панамски е най-изразителното и най-емоционалното. И все пак, ако пред нас бяха само досега споменатите три табла, вероятно не бихме се спирали така подробно на творчеството на Г. Панамски, тъй като бихме ги приели само като големи постижения в областта на фоторепортажа, в областта на политическата тематика. Но ето по-нататък в изложбата срещаме таблото „Първа среща с морето“ и изведнъж виждаме, че и в областта на морската тематика Панамски ни е дал най-хубавата творба. Двете момичета, вероятно чужденки, с развети от вятъра коси и боси крака са побягнали от голямата вълна, която ги следва по петите, и всичко това на фона на разпененото море създава много настроение и красота. По-нататък в таблото „Решаващият удар“ Г. Панамски ни показва едно момиче, състезателка по тенис на маса. Напрежението по лицето му се допълва от размаханата ръка, с която е бил направен светкавичният решаващ удар. И когато видим всичките тези табла с най-разнообразна тематика, се убеждаваме, че пред нас наистина е зрял майстор, който умее да намери най-изразителната композиция за показване на едно събитие, а след това да намери и най-подходящото заглавие за своето табло.

Художник от по-друг тип е Сава Бояджиев. При него репортажът е отстъпил пред задълбочените тематични търсения, дори бихме казали пред режисурата във фотографията. Най-ярки образци в това направление са неговите творби: „Сред своите“ и „Паганини — каприз № 1“. В таблото „Сред своите“ Бояджиев е имал щастливото хрумване да ни покаже народния художник Златю Бояджиев сред своите картини. За фон той е избрал една картина, върху която виждаме портрети на хора от родното село на художника — така Златю Бояджиев наистина се чувства между съселяните си. За това чувство още повече допринася и картината-пейзаж от родното село на художника, която е сложена пред него и върху чиято рамка той леко се е облегнал с ръка. И композицията наистина е изумителна — на фона на родното село на художника е показан самият той, заобиколен от образите на своите съселяни. Едва ли бихме желали по-прекрасна характеристика за творчеството на художника Златю Бояджиев от тази чудесна находка на фотохудожника Сава Бояджиев. Една богата авторова мисъл, осъществена до съвършенство.

„Каприз № 1“ от Паганини е трудна за изпълнение творба, бе-

лег за голямо майсторство, виртуозност. Но да се предаде такава виртуозност със средствата на фотографията не е по-лесно. Фотографията фиксира само един едва забележим миг от едно действие или едно събитие и най-често онова, което, свързано с движение и динамика, остава незабележимо за зрителя. Тази трудна задача Сава Бояджиев е решил също блестящо. Пред нас в кадъра е Емил Камиларов, който, склонил глава над своята цигулка, свири напрегнато, съсредоточено, а над неговата цигулка виждаме светла ивица на една плетеница, прилична на дим от цигара, която очертава параболатата на неговия лък, а това е достатъчно да ни даде ярка представа за виртуозните движения на този лък, за майсторството на цигуларя. „Паганини — Каприз № 1“ на Сава Бояджиев е може би най-изразителната и най-интересната творба от фотоизложбата. Но за да се допълни впечатлението за характера на творчеството на Сава Бояджиев, трябва да се видят и неговите отлични творби „1961 година без тайни“, „Изобилие“ и „Златю Бояджиев“, които са направени в стила на разгледаните дотук негови произведения.

Радостно явление в изложбата са творбите, които показват непрестанното търсене на фотожурналистите не само в тематиката, която се поддава на организиране, но и там, където трябва да се откъсват от живота непосредствени мигове. В своята творба „Самосвал“ Антон Стойков например е успял да предаде усещането за движение с помощта на лекия облак от ситен пясък, снет в контражурно осветление. В „Пролетна сеитба“ на Любомир Чаръкчиев авторът майсторски е получил пролетното настроение на полето — един трактор тегли сеялка по окъпаната от слънцето земя. Всичко това е заснето през ореола на цъфналите клонки на ябълката. Изразителна творба ни поднася и Ганчо Стоянов с таблото „Наш роден нефт“ — два чифта ръце са загревали гъстата, мазна течност, в която се пречупват лъчите на слънцето. В кадъра има само един чифт ръце, но ние чувствуваме — нефтът е събудил чувството на радост у онези, които са го открили, а у нас — чувството на гордост, че това е наш, роден нефт! Хубави неща могат да се кажат и за творбите „Монтажник“ на Милко Кожухаров, „Плененото слънце“ на Иван Андреев, „На урок“ на Божидар Иванов, „Нефтотърсач“ на Петко Цонков и др. Особено голям успех е портретната творба „Майката на Сашо Димитров“ на Любен Антонов, в която авторът е постигнал обобщен образ на майката на загиналите в антифашистката борба герои.

Наред с хубавите постижения в изложбата са намерили място и някои табла, които са решени неизразително, шаблонно, регистраторски и затова може би не будят у нас никакви чувства. Такива са например „Рудозем“ на Мишо Николов, „Смяна“ на Б. Юскеселиев, „Стара планина“ на Ст. Кожухаров и др. Тези творби не допринасят нищо за изявата на своите автори и говорят за недостатъчна вискателност на комисията, която ги е допуснала очевидно само заради жанровото разнообразие в изложбата. Обща слабост на изложбата е и подборът на таблата с индустриална тематика, в които се чувствува известно еднообразие в контражурните и силуетните решения. Слабост е може би и че индустриалната тематика е решена в същите размери на стандартните табла 30/40 сантиметра, които преобладават в изложбата. А индустриалната тематика наложително

иска по-големи размери, съответстващи и на мащабите на строителството.

Трябва да споменем и за надписите на таблата — една от най-големите слабости на тази изложба. Написани в дребен машинописен шрифт, те карат зрителя да се взира и с трудност да разчита кой е авторът на таблото и неговото заглавие. Прегледността и лесното възприятие на надписите е задължително условие за една изложба и за него авторите трябваше да помислят по-сериозно. Този въпрос има и друга страна — самото съдържание на надписите. Много от заглавията на таблата са съвсем фактологични, обяснителни, водещи до опростяване и на самите творби. Други пък са пресиленни и звучат несинхронно със самото съдържание на таблото. Петко Цонков е „кръстил“ едно свое табло-портрет „Труд и учение“ — явно мисълта на автора е, че това е млад работник, който се учи. Но понятието труд и учение“ е нещо много широко, почти неохватно в един портрет, още повече, когато за втория елемент „учение“ в кадъра няма никакво загатване.

Като положително явление, което е заслуга на организаторите на изложбата, трябва да се отбележи допускането на някои табла, които не влизат в обсега на фотожурналистиката, но които убедително говорят за стремежа към нови търсения, към интересни опити за решаване на теми с някои от малко използваните фотографски изразни средства. Такива табла са штриховите соларизации на Стефан Страхинов, проектът за плакат на Владимир Димчев, двойната експозиция „Лебеди“ на Димитър Янев, „Ноктюрно“ на Георги Михайлов, „Искър“ на Н. Щерев и др. Тези интересни опити са от своя страна съвсем очебийно доказателство за това, колко наложително е в нашата страна да се провеждат редовно големи национални фотоизложби, които ще дават възможност на нашите майстори на художествената фотография за богата и разностранна творческа изява.

Втората фотоизложба на фотожурналистите е богата школа за лаконично изобразително решение на най-разнообразни теми от нашата социалистическа действителност.

Сега, когато проектодирективите на VIII конгрес на партията дават нов, невиджан тласък в живота на нашия народ в неговото неспирно движение напред към светлите върхове на комунизма, пред нашите фотожурналисти се откриват нови, необятни възможности за творческа дейност. И ние не се съмняваме, че скоро може би ще припътуваме на третата изложба на българските фотожурналисти: „Директивите в действие“.

Хр. Мутафов

Николай Погодин

Тежка загуба постигна съветската литература. На 19 септември т. г. почина бележитият съветски драматург, автор на много пиеси и киносценарии, навеки влезли в историята на съветската драматическа литература, Николай Федорович Погодин.

Името на Николай Погодин е неразривно свързано с творческите търсения и победите на съветския театър и кино в продължение на повече от 30 години. Син на бедни селяни (истинското му име е Н. Ф. Штукалов), Погодин е роден в едно село край реката Дон на 3 ноември 1900 година. Своя литературен път той започва още като юноша във вестниците в град Ростов на Дон. По-късно той е активен сътрудник на вестник „Правда“, на страниците на който в началото на тридесетте години често се появяват неговите ярки очерци от фронтовете на първата петилетка. Огромният жизнен материал, събран в тези години от Погодин, ляга след това като основа на неговите най-ранни пиеси: „Темп“ 1929 година и „Поема за топора“ 1930 година. В първата пиеса той развива действието около построяването на един тракторен завод, а във втората драматургичен център са усиления за получаване на неръждаема стомана. Това са все проблеми, поставени като задачи на първия петгодишен план на младата съветска държава. Така в началото на тридесетте години в съветския театър се е появил един нов автор, който се проявява като добър познавач на сценичната техника, която умело използва за поставяне върху сцената актуалните проблеми.

Тази линия на своето творчество Погодин следва и във своите следващи пиеси: „Сняг“ 1932 година, посветена на една научна експедиция, „Моят приятел“ 1932 година, за новите почини в един завод, „След бала“ 1933 година, за организирането на един колхоз и „Аристократи“ 1934 година, център на която е откриването на канала между Балтийско и Бяло море и превъзпитанието на политическите затворници, взели участие в осъществяването на това гигантско дело. Появяването на тези пиеси било забележително събитие в живота на съветския театър и оказва голямо влияние за развитието на драматургията на социалистическия реализъм. В тях за първи път на сцената се появяват работници, колхозници, ръководители на социалистическата индустриализация, онези, които строят първите заводи и колхози, които с оръжие в ръка бранят границите на социалистическата родина.

Още през 1931 година той работи над един киносборник „Пътешествие по СССР“, който правят режисьорите Г. Козинцев и Л. Трауберг. Но неговата първа голяма работа в киното е сценарият на филма „Затворници“ 1936 г., снет от режисьора Е. Червяков. Това е един вълнуващ разказ за борбата, която органите на сигурността водят за превъзпитание на престъпниците, които се намират в трудово-възпитателните обществения. В разгарянето на съревнованието и творческия труд хората се възбуждат, връщат се към живот онези, които са били смятани за загубени за социалистическото общество. Веднага след това се появява неговият втори филм „Златната тайга“ 1937 г. (режисьор Г. Казански) — филм, посветен на съветските златотърсачи, за новите хора и новия морал на човека от социалистическото общество, който жертвува личното си спокойствие, за да се впусне в смели търсения за благото на своята родина. Във филма блеснало безспорното актьорско дарование на Борис Тенин, незабравимия изпълнител на главната роля в следващия филм на Погодин — „Човекът с пушка“.

Едно от най-крупните постижения на съветското киноизкуство през втората половина на тридесетте години е създаването на първите художествени филми за великия основател на Комунистическата партия и съветската държава Владимир Илич Ленин. Дотогава Ленин бил показван само в документалната кинема-

тография. През пролетта на 1936 година бил обявен правителствен конкурс за създаване в чест на 20-годишнината от Октомврийската революция на сценарии и песни, посветени на това събитие и ролята на В. И. Ленин в него. В резултат през 1937 година вече се появяват филмите „Ленин в Октомври“ и „Ленин в 1919 година“ на сценариста А. Каплер и режисьора М. Ромм и „Човек с пушка“ на Погодин и режисьора С. Юткевич. В своя сценарий Погодин намерил много интересно решение на темата „вожд и народ“.

Особено голяма е заслугата на Н. Погодин в създаването на драматическия портрет на В. И. Ленин, развит с още по-голяма сила и дълбочина в пиесите „Кремълските часовници“ и „Трета патетична“ — последната създадена в 1958 година и с която завършва замислената от него трилогия, посветена на Ленин — най-ценното наследство, което бележитият драматург ни оставя.

В следвоенния период Погодин написва няколко комедии, които са сравнително по-слаби от неговите драматични произведения: „Мисурийски влас“ 1949 година е сатира за американската демокрация, а „Когато копията се чупят“ 1952 година е насочена срещу консерватизма в науката. Като значителни постижения в неговото драматургично творчество могат да се посочат неговите пиеси „Сонет на Петрарка“ 1956 г., с която той влиза в полемика с фанатиците, които изопачават партийната етика. Духът на своето време той възбуждаше изобразявайки в пиесата „Живите цветя“ и романа „Янтаровата огърлица“. В тези творби се чувствава онзи нов висок творчески подем, който е така характерен за творческия подем в живота на съветските хора през последните години. Незабравими остават създадените от него образи на първите участници в комунистическите бригади.

В този период той работи още по-активно и за киното. Той е автор на една от трите новели във филма „Три срещи“, в който се прави широк обхват на съвременната тема за трудните следвоенни години на съветските хора, доверчащи участници в Отечествена война. Николай Погодин се изявява като автор с изключително щедро дарование. Това проличава най-добре от сценариите за неговите следващи филми: „Кубански казаки“ на режисьора И. Пирев, „Джамбул“ на режисьора Е. Дзиган, „Вихри враждебни“ на режисьора М. Калатозов, „Първият ешалон“ на режисьора М. Калатозов и „Борец и клоун“ на режисьорите К. Юдин и Б. Барнет. С еднакво майсторство големият писател се справя с комедийните ситуации из живота на кубанските казаки, по новому решава биографичната тема за живота на великия акин на казахския народ Джамбул, както и изпълнения с бурни преमेждия живот на Феликс Джерджински. Когато след XX конгрес партията и правителството поставя задачата за усвояване на целините и залежалите земи, едно от първите произведения, посветени на това грандиозно мероприятие, беше филмът „Първият ешалон“ по сценария на Н. Погодин. Блестящ майстор на диалога, всякога търсещ за отразяване нови жизнени образи и конфликти с най-ярко драматургическо решение, Погодин създава в киното цяла галерия от характери, точно отразяващи времето, което ги е родило, създава пиеси и сценарии, в които възбуждаше и възпален революционният дух на съветската литература.

Николай Федорович Погодин е бил човек с голям обществен авторитет, активен участник в творческите спорове и дискусии за пътищата на развитие на съветската драматургия, театър и кино. Той се е ползвал с огромно уважение от страна на своите другари по перо, дейците на съветското кино и театър, читателите и зрители. В продължение на много години е бил член на управата на Съюза на съветските писатели и член на редколегиите на най-изтъкнати литературни и театрални издания. Неговият принос в съкровищницата на съветската литература неведнъж е бил високо оценяван от партията и правителството. Н. Погодин е носител на два ордена „Ленин“, лауреат е на Държавна награда, а в 1959 година за драматическата си трилогия за Ленин беше удостоен с високото звание лауреат на Ленинска награда.

Неговите филми се прожектират по екраните на целия свят, а неговите пиеси са били преведени на езиките на всички народи на Съветския съюз и неведнъж са били поставяни в театрите на социалистическите страни. Жизненият път на Николай Погодин завърши. Но творческият път на неговите произведения върху театралните сцени и екраните ще продължава още много десетилетия.

Х. М.

ПИСМА ОТ МОСКВА

„СЛЪНЦЕТО И СЯНКАТА“ В МОСКВА

ОБСЪЖДАНЕТО

Интересът към обсъждането бе изключително голям. Това до известна степен се обяснява с обстоятелството, че за филма бяха изказвани крайно противоположни мнения и преценки. Наскоро бе публикувана и статията на Л. П. Погожева („Искусство кино“ № 8), която посочва много недостатъци в сценарния и режисьорския замисъл. Освен това неотдавна бе получена молба от Съюза на кинорежисьорите в България съветски кинематографисти да обсъдят филма „Слънцето и сянката“ и да изкажат своите мнения и съображения.

Организационният комитет на Съюза на съветските киноработници много грижливо бе подготвил обсъждането. При постоянно нарастващ интерес към тази нова творба на двамата „филмови братя“ Валери Петров и Рангел Вълчанов дискусиата бе открита от изтъкнатия съветски кинорежисьор Сергей Юткевич.

Пръв се изказа сценаристът Н. Н. Кладо. В началото той „се оплака“, че още от сутринта не се е чувствувал добре. Но сега, след като е видял филма „Слънцето и сянката“, напълно оздравял... В шеговита форма той изказа предположение, че здравето му се е влошило... „от някои наши и чужди филми“, а „Слънцето и сянката“ му е направило оздравяващо впечатление“.

Като анализира режисьорския стил на Р. Вълчанов, Кладо по-специално отбеляза умението му да си служи успешно с най-различни изразни средства: диалог, звук, тишина, мълчание, безмълвие на устните... И макар че е използвал различни по характер прийоми, те са естествено свързани, органично съединени.

Според Кладо във филма „Хирошима — моя любов“ покрай многото интересни решения има позиране, изкуственост, а българският филм е по-силен със своята непосредственост. „Композицията на кадъра — изтъкна той — е много интересна, органично споена, точна, лишена от позиране и преднамереност.“

Дълбоко обосновано изказване направи Сергей Юткевич.

„Би било грамадна грешка — заяви той — този филм да се причислява към модернистичните подражания на западната кинематография.“ По-нататък той отбеляза, че търсенията на Петров и Вълчанов са „плодотворни и... полемични“.

Плодотворни, сполучливи са решенията в повечето епизоди. И Юткевич приведе няколко примера: разговорът на плажа е много мил; разкрито е едно извънредно важно качество на човека в социалистическото общество — общността на личните съдби със съдбата на човечеството; във филма преобладава чувството на колективизъм и общност, а не чувството на усамотеност и отчужденост, както в някои западни филми.

Като отхвърли критиката, че „Слънцето и сянката“ е „подражателен филм“, Юткевич призова той да бъде разглеждан като самостоятелно произведение.

След това той направи критични бележки, които се отнасят главно до художествения похват на режисьора. Според него подводните снимки имат самозадоволяващ се характер, а това е, както той се изрази, „кокетиране с формата“. Филмът говори за живота, за любовта, за съдбата на хората, а в този целомъдрен разговор се промъква маниерност, настъпва разрыв в зрителното възприятие.

Според Юткевич търсенията на Петров и Вълчанов не са завършени докрай, както впрочем всеки опит в творчеството, всяко търсене на нови изобразително-изразни средства. Но този път към новото трябва да се подкрепя! И той завърши с пожелание към талантливите български кинематографисти: „На добър път!“

В изказването си кинодраматургът Н. П. Абрамов отбеляза, че Рангел Вълчанов „е издържал изпита блестящо.“ У него съществува неукротимо желание постоянно да търси новото, да показва дълбоко и плодотворно света, в който живее.

Абрамов даде висока оценка на „Слънцето и сянката“, когато сравняваше решението на проблемата за любовта в „Хирошима — моя любов“. Българският филм с удивителна сила показва победа-та на любовта.

Освен това той направи сравнение между френския филм „Балончето“ и „Слънцето и сянката“, когато обосноваваше проблемата за живота. Първият филм показва невъзможност да се живее, а вторият утвърждава живота, радостта в живота.

Изказалият се след това сценарист М. Ю. Блейман изтъкна, че филмът „Слънцето и сянката“ не го задоволява. „Новаторство — подчерта по-специално той — има, когато то е оригинално, а когато е подражателно, тогава не е новаторство.“ Според него във филма има известно повторение на „нещо изминато“. Същевременно той отбеляза, че режисьорът силно го е заинтересувал. Когато научи, че някъде се прожектира негов филм, той непременно ще отиде да го види... „Поне сега — завърши изказването си Блейман — не ми се иска да хваля този филм.“

Известният съветски кинорежисьор Л. О. Арнщам влезе в полемика с Блейман. Той изобщо отхвърли критиките за някакво подражателство, като подчерта, че филмът „Слънцето и сянката“ е оригинален и буди цяла верига от нови размишления, необикновено тънко изпълнени с жизнени подробности. Арнщам определи филма като „голямо изкуство“.

Завеждащият Катедрата по естетика в Академията на науките на СССР В. А. Разумни защити символиката като изразно средство

в киното. „Нима — заяви той — в стихотворението на Максим Горки „Девојката и смъртта“ няма символика? Трябва ли тя да се зачертае? Не!“ Нужно е според него да се поддържа линията на поезията в киното. Такава е линията в „Слънцето и сянката.“

Обсъждането премина на високо теоретично равнище.

ПРЕМИЕРАТА

Няколко дни след това се състоя премиерата. Интересът към филма бе необичайно голям. Пред зданието на модерния кинотеатър „Ленинград“, разположен край просторен площад, чакаха нетърпеливи зрители, които постоянно питаха: „Имате ли повече билети?“ Пред входа бе поставена голяма рекламна рисунка, отразяваща характерен момент от филма.

Кратко слово произнесе заместник-министърът на културата на Съветския съюз др. Баскаков. Той изтъкна, че българското киноизкуство през последните години е завоювало значителни успехи. Като отбеляза, че филмът „Слънцето и сянката“ е отличен с международни награди, Баскаков изказва увереност, че съветските зрители ще го приемат сърдечно.

Известният съветски режисьор Л. О. Арнщам запозна зрителите с творческия път на създателите на филма. Той характеризира В. Петров като извънредно мъдър поет, с висока интелигентност, а Р. Вълчанов като своеобразен талант. Арнщам даде кратко определение на „Слънцето и сянката“ — „много нежен филм“. Накрая той заяви: „Позволете ми след прожекцията да изпратя телеграма до Петров и Вълчанов, че техният филм се посреща топло в Москва.“ В президиума бяха популярните съветски киноартистки Ала Ларионова и Клара Лучко, киноартистът С. Лукянов.

При отделни епизоди зрителите реагираха одобрително, а на излизане от салона можеха да се чуят откъслечни изрази: „Добре е направен“, „Колко поезия и подтекстове, пълни с размишления!“, „Кадърът с рибарската мрежа и звуците на арфа е умен и лиричен“ и т. н. Имаше и отрицателни отзиви — за някои излишни кадри във водата, за това, че не навсякъде са достигнали сили за по-непосредствено поетично въздействие и т. н.

Макар че тези бележки имат информативен характер, необходимо е да се отбележи, че интересът на съветските зрители към филма е огромен. Рядко пред кинотеатрите се струпват толкова много хора, особено младежи и девойки. Те очакват на екрана да ги развълнува един поетичен разказ за живота и любовта, за дружбата и мира между хората от нашата планета. Затова така жадно се устремяват към кинотеатър „Ленинград“.

Премиерата се превърна в истински празник на българо-съветската дружба, в празник на българското киноизкуство.

Стоян Стоименов

(кореспондент на сп. „Киноизкуство“)

ПРЕДЛОЖЕНИЕ, КОЕТО ЗАСЛУЖАВА ВНИМАНИЕ

В един от септемврийските си броеве в „Известия“ публикува обширна статия „Сива основа за цветни филми“ от Н. Кладо. Като се позовава на постановлението на ЦК на КПСС за подобряване ръководството на кинематографията, авторът прави анализ на работата в сценарните отдели и предлага нови мероприятия за създаване на пълноценни сценарии.

„Като сключва договор за сценарий — пише Кладо, — писателят приема много задължения, а в замяна не получава никакви права. Може да поставят неговия сценарий, а може и да не го поставят; може да бъде снет, както е замислен, а може и обратно: пренася се действието на друго място, изменят характеристиките на героите, възрастта им; могат да възложат на някого да напише друг диалог... Сега сценарият е чернова за режисьора.“ И авторът привежда пример с един известен писател. Били са приети и изплатени 16 негови сценарии, а бил реализиран само един! По такъв начин той нищо не е разказал на зрителя. „Шкафовете в студиите — пише Кладо — са пълни с такива ръкописи!“

За да се премахне тази практика, авторът предлага да се създаде сценарна студия, която трябва да стане творческа лаборатория. Нейно задължение е да подготвя и издава сборници с готови за производство сценарии. Режисьорите от всички студии ще имат възможност да избират най-близките им по вкус произведения и дори да влизат в съревнование за право на постановка, като докажат това право с по-интересна трактовка, със смело решение. Сценаристът ще работи само с редактора на сценарната студия (други институции не се предвиждат!) и в случай на постановка — с режисьор.

Според автора тази мярка ще привлече и задържи писателите в киното, а читателите ще имат възможност да четат техните произведения.

НАЙ-ГОЛЯМАТА В СВЕТА КРЪГОВА КИНОПАНОРАМА

Тя се намира край просторен парк върху територията на Изложбата за постиженията на народното стопанство на Съветския съюз. Нейният необикновен екран има радиус 360°. Едновременно се прожектира от 22 кинокабини върху 22 съединени екрана. С помощта на специално електрическо устройство се осъществява абсолютна синхронност на кинопроекторите.

Зрителят стои в средата на кинотеатъра и „пътува“ заедно с оператора. Той „потъва“ в навалищата от жизнерадостни младежи и девойки, когато гледа филма „На виенския фестивал.“ Илюзията е толкова реална, че зрителят просто се задъхва от вихрените танци, които отшумяват край рамото му, пред очите и краката му, зад него — навсякъде. Хиляди зрители посещават всеки ден кръговата кинопанорама и се възхищават на това чудесно постижение на филмовото изкуство и техника.

Ст. С.

„ЗЛАТНИТЕ ЛЪВОВЕ НА СВЕТИ МАРКО“ В МОСКВА

В края на месец август за двадесет и трети път във Венеция се състоя традиционният международен кинофестивал. На Лидо в двореца на киното се състезаваха най-добрите филми на Съветския съюз, Италия, Франция, Съединените щати, Англия, Аржентина, Япония, Швеция, Мексико и др.

За първи път в историята на този фестивал голямата награда „Златният лъв на свети Марко“ бе присъдена на съветско кинопроизведение. Журито и западните специалисти оцениха високо режисьорския талант на младия съветски кинематографист Андрей Тарковский, ярко изявен в постановката на филма „Иваново детство“. Темата на филма е войната, а герой — дванадесетгодишният актьор Коля Бурлев, който в ролята на Ваню Бондарев храбро среща страданието и смъртта, ненавижда и бие нашественика. В основата на „Иваново детство“ лежи разказът на В. Богомолов „Иван“. Тарковский чрез реминисценции внимателно вмъква в реалистичните планове разкази на поетичните детски сънища. Филмът с жестока откровеност напомня, че войната освен възрастни хора убива и деца, отнема им скъпоценното детство и ги лишава от радостта на юношеството. Документални кадри от военната хроника говорят, че във войната е загинал не само малкият разведчик Ваню Бондарев, но че за „онзи свят“ са се отправили и най-близките деца на Хитлер и Гьобелс. Филмът застава зрителя да си припомни ужасите на миналата война и го мобилизира да мисли за утрешния ден.

За все по-стабилното утвърждаване на прогресивната световна кинематография говори и фактът, че във Венеция тази година освен „Иваново детство“ бе награден с „Златният лъв на свети Марко“ и италианският филм на режисьора Валерио Дзурлини — „Семейна хроника“. Филмът е екранизация на едноименното произведение на Васко Пратолини. Действието се развива през 30-те години. Героят (известният италиански актьор Марчело Мастоияни) е беден журналист, който не желае да се приспособи към фашисткия режим в страната. „Семейна хроника“ получи единодушна оценка: умен, емоционално и талантливо направен филм.

Специалната награда на журито бе дадена на френския филм „Да живееш живота си“, постановка на Жан Люк Годар. Вторият френски филм — „Тереза Декейру“ — литературна екранизация на известната героиня на Мориак, бе отличен с наградата за най-добро изпълнение на женска роля от актрисата Емануела Рива.

С особено голям интерес бе посрещнат филмът на Сергей Герасимов „Хора и зверове“. Известни френски и италиански кинокритици го охарактеризираха като произведение, в което сериозно са търсени и талантливо претворени жизнено важни за нашето време

проблеми. Този филм, писа италианската преса, е изпълнен с голяма и истинска любов към хората.

Съединените щати показаха филмите „Давид и Лиза“ — режисьор Франк Пери, и „Лолита“ — екранизация на романа на Владимир Набоков, постановка Станлей Кубрик. Първият филм получи награда за най-добра режисура, а вторият бе определен като „най-големият провал“ на фестивала.

Трябва да се спомене и филмът на Пазолини „Мама Рома“, направен блестящо режисьорски и актьорски изпълнен забележително от известната актриса Ана Маняни. „Мама Рома“ е разказ за живота и трагедията на една проститутка, гневно обвинение срещу капиталистическото общество. Филмът на Пазолини бе посрещнат на нож от реакционния печат и бе обвинен в безнравственост“. Лицемерите от Ватикана даже побързаха да възбудят срещу прогресивния италиански режисьор полицейско следствие.

На неотдавна състоялия се във Венеция международен преглед на детския филм първа награда — „Златният лъв“, бе даден на съветския филм „Дивото куче Динго“, постановка на Н. Карасик, екранизация на романа на съветския писател Р. Фрайерман. „Бронзовият лъв“ на този преглед бе спечелен от съветския филм „Момче и гълъб“.

КАКВО СТАВА В ХОЛИВУД

„В Холивуд, където се печелят милиони и милиарди долари, няма ни един музей, ни един паметник. Никой не остава нищо след себе си. От вас изсмукват всичко и забравят за вас.“

Тези думи принадлежат на покойната американска киноактриса Мерлин Монро и са съществена, ако не и главна част на нейното духовно завещание, понеже само така може да се нарече нейната изповед — разговорът ѝ с кореспондента на списание „Лайф“, обнародвана на 3 август, само два дни преди самоубийството на знаменитата кинозвезда.

Това е горчива истина. И дори самата история с трагичната смърт на актрисата, предизвикана и убита от Холи-

вуд, потвърждава дълбоката правота на нейната присъда.

Холивудските дейци на филмите, в които на Мерлин Монро се отреждаше ролята на „сексуална бомба“, са спечелили 200 милиона долара. За киносинемата тя беше, да си послужим с думите на Ким Новак, „къс месо“, което сервираха на публиката само с такъв сос, който обещаваха най-големи печалби. Холивуд се постара да използва дори смъртта на кинозвездата за рекламни цели. И слагайки в джоба си нови милиони долари от даване под наем на нейни филми, широко търсени в онези дни от американските екрани, кинодейците веднага забравиха за своя кумир.

Но при цялото бездушие на Холивуд трагичната смърт на любимата актриса все пак беше за него тежък удар, толкова повече, че тя дойде след сериозното разтърсване, което трябваше да преживее ръководната кинокомпания „Фокс XX век“, причинено от оставката на нейния председател Спирас Скурас. Официалната причина за това напускане е „влошаване здравето на Скурас“, но всъщност — и това за никого не е тайна — Скурас „напусна“ против волята си след рязкото стълкновение при закрити врати в заседание на изпълнителния съвет на кинокомпанията.

Истинската причина за внезапно предадения ултиматум на Скурас няма нищо общо с каквито и да било разногласия относно творческите похвати към продукцията на тази студия. Притежателите на акции малко се интересуват от идейното или художественото съдържание на филмите. Но тях много ги интересуват дивидентите, които трябва да носят тези филми. А точно с печалбите работата вървеше зле. Четири години наред компанията търпеше загуби, които с всяка година ставаха все по-чувствителни. Най-после те стигнаха 35 милиона долара. Последната капка, която препълни чашата на търпението в паричните чували, принадлежащи на „Фокс XX век“, е скандалът със снемането на филмите „Клеопатра“ и „Трябва да се прави нещо“.

„Зад оставката на Скурас стоят загубите, които компанията търпеше в продължение на четири години, а също сянката на двете най-красиви актриси на Америка — Елизабет Тейлор и Мерлин Монро — писа вестник „Ню Йорк хералд трибюн“. Скурас скъсал контракт с Мерлин Монро и я уволнил от работа, заяждайки се, че е нарушила снимачната дисциплина, когато всъщност актрисата била болна. Сниманата част на филма, за производството на който вече били изразходвани два милиона долара, била хвърлена в коша.

„Клеопатра“, която снимали почти две години в Съединените щати, Италия и Египет, според Скурас, който не се скъпва в рекламата, трябва да бъде „най-великият филм в цялата история на киното“. Филмът е призван да подигне престижа на „Фокс XX век“, а главна нейните доходи, писа един вестник.

Разбира се, трудно е да се каже колко ще бъде хубав този котарак, който се намира още в чувала, но той вече си спечели славата на най-скъпия в историята на киното филм. Снемането на

„Клеопатра“ ще струва баснословната сума 30 милиона долара!

Въпреки оптимистичните прогнози на Скурас собствениците на компанията не можеха да понесат такъв удар върху нейните финанси. И без да дочакат времето, когато този филм ще почне да носи доходи, те поискаха незабавната оставка на своя председател, който в продължение на двадесет години възглавяваше „Фокс XX век“.

Председателското място зае един от най-големите притежатели на акции в компанията — продуцентът Дарил Занук. Казват, че с идването на новия председател в компанията „Фокс XX век“ ще настъпи „нова ера“. Във всеки случай сам Занук не се въздържа от широко разгласявани изявления.

Но на него едва ли ще му се отдаде да преодолее инерцията на холивудската машина, дори и да се опита да направи това. Мечтите за възможното настъпване на „новата ера“ изглеждат съвсем илюзорни, когато гледаш сегашната продукция на Холивуд, изпълваща и първоразредните кинотеатри на Бродуей, и „музикхаузите“ в дълбоката провинция. Между тях приятно се отделя само „Изглед от моста“, според едноименната драма на Артур Милер с отлично играещия в главната роля талантлив италиански актьор Раф Валоне.

За идейното ниво на много други филми говорят самите им названия: „Ездач на мъртъв кон“, „Деликатният престъпник“, „Гигантски убиец“. Тези филми са традиционна продукция на американската кинопромишленост, и макар със своето въздействие да причиняват определена вреда на зрителя, тяхното влияние сега стана по-ограничено. Много по-опасни са филмите, в които се използват исторически събития за злотворна пропаганда на насилие и милитаризъм. Така например претендиращият за документалност филм, който се отнася до бомбардировката на Хирошима и в който главна роля играе известният американски актьор Роберт Тейлър, е несъмнен „принос“ на Холивуд в разпадане на „студената война“. Той е предназначен да оправдае и прослави това чудовищно престъпление на американската военщина против човечеството. Гледайки този филм, можеш само да се учудваш на цинизма на неговите създатели, които потъпкват най-елементарните норми на общочовешкия морал и насилват историята.

Не веднъж се е доказвало, че своето волното отнасяне към историческите

факти и изопачаването на оригиналните произведения при тяхното екранизиране довежда неизбежно до неуспехи. Тази участ постигна наведнъж няколко последни холивудски филми. Слабо впечатление например прави екранизацията на фантастичния роман на Жул Верн „Пет седмици в балон“ въпреки отличните натурни снимки. А за още един опит да се преведат произведенията на класиците на литературата на езика на кинематографа се отзова остроумно вестник „Ню Йорк таймс“: „За хората, които са правили „Приключенията на младия човек“ по Хемингуей, е много добре, че сам Ернест Хемингуей не може да види този филм. Той вероятно

би ги прогонил с револвер или най-малко те биха чули от него много неучтиви думи.“

Не обещава каквито и да било промени и най-близкото бъдеще. На американския зрител предстои да гледа няколко така наречени „музикалс“ — музикални драми и комедии, пускани на екрана от трите най-големи кинокомпании в Холивуд. Съдейки по рекламата, те ще бъдат наблъскани с рокенд рол, стриптизъм, циркови номера и циганщина.

Настоящото и бъдещето в Холивуд са мрачни!

Г. Кузнецов

Из „Сов. култура“

МУЗИ И БИЗНЕС

В наши дни „звездите“ на театъра, киното и телевизията издигат нов лозунг: „Няма бизнес, по-добър от големия бизнес“. Далеч от сцената, кинокамерата и телевизията знаменитите актьори водят втор живот като търговски и индустриални дейци.

Вместо да почиват в свободното от ангажименти време, те работят в деловия свят, в кабинетите на директорите на много промишлени предприятия.

Целта е всякога една и съща: да се печелят пари, за да се добие независимост от несигурната слава в света на изкуството. Тази идея, възникнала в Холивуд, допадна и на английските работници на изкуството.

Дин Мартин притежава собствен ресторант „ДИНО“ в Холивуд; на Франк Синатра принадлежи половината от „Сънд-отел“ в Лас-Вегас; Арлен Дал прави скици на дамско бельо за масово производство; Дороти Ламур работи в парфюмерийната промишленост, а Виктор Метюр има автомобилен паркинг в Рим и цяла мрежа радиомагазини.

Уилям Холден основа клуб на ловците в Африка, а Жуана Крауфорд е заместник-председател на компанията за „Пепси-кола“.

Английският артист Норман Уизд е спечелил през миналата година десет милиона лири. „И забележете, не от изкуство, макар и аз често да изпълнявам ролята на типичен дребен човек със стари, свлечени до колене панталони и книжен каскет. Сега аз съм председател на компанията за производство на тухли.“

Със снежнобяла риза, със скромна вратовръзка и солиден сив костюм, той има действително вид на преуспяващ делови човек. Поглъщайки с апетит китайски ястия в ресторантчето, той ми разказва: „Аз притежавам две фирми — „Чърти брик уъркс“ и „Фъйс транспорт“. Втората от тях е фирма за транспортиране на тухли. Сега аз мисля за трета компания“.

Норман пояснява: „Аз се заех с търговия през 1954 г. с леката ръка на моя счетоводител, който ме посъветва да намеря работа така, за всеки случай. Зер може да се ползуваш с популярност днес, но утре да слезеш от сцената.“

Аз имам партньор, който изпълнява длъжността на управител, но и сам аз, когато не съм зает във филми и представления, отделям голямо внимание на ръ-

ководството на компаниите. При завода в Ковънтри аз си имам кабинет и с мене може всякога да се свържат по телефона.“

Сега Норман се снима във филма „Питкин от Скотланд Ярд“ и ще бъде зает за снимките още няколко месеца. „Но не се тревожете, аз ще бъда в течение на работите в завода!“ — каза той.

Сценаристът Джек Девис произхожда от старо аристократично семейство. Баща му преди войната бил частен театрален предприемач, покойната му сестра Бети Ън Девис — актриса и дори неговият син Джон Хауард Девис на седемгодишна възраст играел главната роля в „Оливер Твист“.

„На мене ми е добре известно, че нашето положение в театъра и киното зависи от всякакви случайности“ — каза той.

С бутилка джин в ръка Джек Девис ходеше в елегантната приемна на своята разкошна квартира на Брайанстън-сквер.

„Аз всякога съм казвал — продължи той, — че всеки, който работи в театъра или в киното, трябва да има запасна тетива за лъка, било то актьор, сценарист или постановчик. Преди около три години ми хрумна идеята да открия магазин за подаръци, в който биха се продавали необикновени и красиви сувенири.“

Жена му и още един партньор поддържали неговата идея. Сега те имат два магазина в Лондон, а на Коледа откриват будки в големите универсални магазини в цялата страна.

Когато Джек не трака на пишештата машина редовния си сценарий, той обслужва купувачите в един от своите магазини в лондонския Уест-Енд.

„Уу, стипца Снадж, изглежда, не ще ни дадеш безплатно бонбони.“ Такива детски възгласи можете да чуете всеки ден, минавайки покрай сладкарницата на Бил Фрезер в Илфорд*, понеже отвратителният сержант от филма „Армейска игра“ и собственикът Бутси от филма „Бутси и Снадж“ в свободното си време търгува със сладкарски изделия в собствения си магазин.

На дечицата понякога подаряват сладкиши в магазина на „скъперника Снадж“ и за тях той е най-популярната личност в Илфорд.

Разбира се, за повечето свои клиенти той си остава Снадж, но това не го смущава. „Аз търгувам вече от пет години в магазина и те ме смятат за един от местните жители.“

Защо неговият избор се е спрял именно на сладкарски магазин?

„Защото тази работа лесно се усвоява, когато започваш за пръв път да се занимаваш с търговия. Единственото, което трябва да знаеш, това са цените.“

Когато аз отидох при Девид Кософ в неговата гримьорна в театър „Принс ъф Уелс“, стори ми се, че съм попаднала в работилницата на архитект. Чертежната дъска и комплектът от моливи заемаха също такова видно място, както тоалетната маса и кутията с грим.

„Аз всякога превръщам своята гримьорна в кантора — ми каза Девид. — защото постоянно работя.“ Дори в антракта между действията на пиесата „Ела, изспири със своя рог“, в която той играе една от главните роли наред с Боб Монкхауз, Девид работи над чертежната дъска.

Девид Кософ не е само един от ръководните характерни артисти в Англия. Това е ловък делец, конструктор на мебели и декоратор, карикатурист и художник, строител на технически съоръжения и капиталист, който влага средства в недвижими имоти.

В продължение на двадесет години той правил скици за мебели на една голяма промишлена фирма. Сега посвещава голяма част от своята енергия и свободно време на компанията за продажба на недвижими имоти.

„Аз купувам стари къщи — разказва той, — преустроявам ги, довършвам вътрешната им част и ги продавам. Аз имам свои строители и дърводелци и действително се увеличавам от тази работа.“

Аз обичам театъра и печеля добре. Но ако моята кариера в театъра претърпи фиаско, аз, както и преди, ще бъда добре осигурен.“

Писателите Кит Уотерхауз и Уилис Хол са съдружници във фирма, която притежава ресторанти. Кит огледа клуба „Литъл елфант“ в Уест-Енд, където седяхме и пиехме. „И ние с Уилис тук имаме дял. Най-малко никога не ще гладуваме. Ще има всякога какво да ядем!“ — добави със смях той.

*Илфорд — район от Лондон.

Храбрият сър Френсис Дрейк* — герой от телевизионните предавания, а в живота актьорът Теренс Морган, се занимава с търговия на недвижими имоти. Той притежава осем квартири край морето в Хов, къща в Лондон и още две къщи в Хов. „Иска ми се да имам втор извор на доходи и по-голяма независимост“ — каза той.

Актьорът Хербърт Лом има ферма, в която отглежда елхи за коледните празници. Той продава по 25 хиляди парчета годишно от тях и гледа на това като на сериозна търговия.

Подобно на много други деятели на киното и театъра, той знае, че не трябва да разчита на благодеянията на Дядо Мраз, ако в театралния свят настъпи застой.

Барбара Тейлър
„Тудей“ — Лондон

ТЪЖНАТА КЛЕОПАТРА

От една огромна фотография ни гледа една от най-красивите, най-възхителните, най-богатите и добре платени жени. Пред нас е изящният профил и преди всичко скръбният поглед на Клеопатра, владетелката на Египет. Това е едва тридесетгодишната Елизабет Тейлор, „получила вече всичко от живота“, както казват заслепените от красотата и богатството ѝ обикновени хора. Каквото и да е пожелала, вече ѝ принадлежи: мъже, накити, пари. Днес тя може да си позволи да иска един милион долара за участие във филм, три пъти повече от това, което получават други прочути филмови звезди.

Дружеството, което я ангажира за филма „Клеопатра“ и разчиташе на голям бизнес, имаше да се справя с някои трудни ситуации тъкмо заради красивата Лиз, както обикновено я наричат, заради нейната необузданост и несдържаност, заради нейните истински и мними болести, нейните опити за самоубийство и комплицирани любовни истории. Филмът трябваше да струва кръгло десет милиона и да се снима в Лондон. Изведнъж обаче се оказа, че климатът на английската столица е вреден за здравето на Лиз. Снимачните работи трябваше да се проведат в по-умерен климат. Изборът падна на студията „Чинечита“ в Рим. Но с това трудностите още не бяха отстранени. Напротив! В Рим те се умножиха и кулминараха във внезапното решение на Лиз Тейлор да вземе за съпруг партньора си, английския артист Ричард Бъртон, който щеше да изпълнява ролята на Марк Антоний. Един ден Лиз даде пътя на четвъртия си мъж, певеца Еди Фишер и заживя с Бъртон. Но неочаквано между тях избухна скандал, който отново прекъсна работите около филма, защото Лиз се опита да разреши непредвиденото разочарование на чувствата си по свой начин: тя предприе два опита за самоубийство. Това въпреки е една съвсем делнична за Холивуд история. Но тъкмо заради тази история понастоящем разноските по филма „Клеопатра“ възлизат вече на тридесет милиона долара, а колко ще бъдат след завършването му е трудно да се прецени.

Но тук не ни интересуват трудностите, срещани от продуцента и режисьора Джо Манкиевич. Нас ни интересува личността Лиз Тейлор, името на която днес пълни колоните на скандалната хроника из цял свят.

* Френсис Дрейк е известен английски мореплавател, пират и търговец на роби от XVI век.



Елизабет Тейлор в ролята на „Клеопатра“

Коя е Лиз Тейлор? За всички разумно мислещи хора тя е без съмнение едно мерзко създание. В продължение на дванадесет години тя смени един след друг четири мъже: краля на хотелите Ник Хилтон, английския артист Мичел Уилдинг, американския филмов магнат Майк Тод и певица Еди Фишер, когото отне от най-добрата си приятелка.

Разюздаността на нравите ѝ, необмислеността, с която взема харесалите ѝ се мъже, нейният безграничен егоизъм, нейните неспдържани прищевки — всичко това я прави непоносима за нормалния човек. Но такава ли беше родена? Тази Клеопатра на всички Клеопатри имá нещастieto да попадне в механизма на една дяволска машинария, която я направи такава, каквато е днес. Но всичко това, което буди възмущението на лицемерния буржоазен свят, е не нещо друго освен негов първичен продукт, оформен в работилниците, в които се кове митът на новата западна религия. Лиз беше момиче като много други, тя излезе от един

американски дом, приличен на много други. Нейната трагедия започна от деня, когато обърна вниманието на филма. Той я завладя, направи я своя робиня и цинично я превърна в доходно златно магаре.

На десет години, когато нейните връстници се опитваха да оформят и утвърдят своя индивид с помощта на разни лудории, тя беше вече „скъпоценност“, съхранявана под стъкло. По това време тя беше големият касов успех във филма „Национално кадифе“, в който игра главна роля. От този момент тя не познаваше друго освен ласкателства, комплименти и похвални драсканици. Тя беше център на услужливостта и виждаше всяко от своите желания изпълнено, всяка прищавка задоволена, докато грижливи ръце ревностно се стараеха да я запазят от неприятности и горчивини. Дяволската машинария я рушеше, понеже трябваше да създаде своя мит. Всичко ѝ беше позволено, всичко ѝ беше простиено. Тя беше един гигантски капитал. Тя носеше милиони. Фирмата-производителка бдеше над нея. Да, Лиз донесе милиони на своите мъчителни, но заплати за своя успех с голяма сума душевна мъка.

След като детето бе добило здрава почва под краката си в холивудските студии, трябваше възможно най-бързо да се направи от него жена, идол на жена, пред който тълпата трябваше да благоговее. На тринадесет години започна нейната любовна кариера. Тя е чудно хубава и мъжете се влюбват в нея. А и Лиз, изглежда, лесно се влюбва. Всеки нов флирт, всяка нова авантюра е още едно драсване с четката, освежаваща с нови бои картината, която рекламният отдел грижливо е скицирал. Печалбарската страст на покровителите определя живота ѝ.

Защо, достигнала върха на славата, Лиз Тейлор не възвърна човешките си черти? Защото бедното създание вече не можеше да стори това. Защото за това тя се нуждаеше от една морална сила, една вътрешна резерва, която бе старателно унищожена от тези, които я издигнаха. Навярно тя е почувствувала процеса на разложението, но вече не притежава вътрешната опора, за да му се противопостави. Единствената подкрепа, която ѝ остава, е нейната игра, невероятното отчаяно предизвикателство с помощта на прищевките си.

Една от нейните биографи пише: „Трябваше да минат много години, преди да забележи, че всички грижи, любезности и идолопоклонничества, в центъра на което стоеше тя, не бяха нищо друго освен израз на един концентриращ се върху нея финансов интерес. А това беше дълбоко разочарование, шок, който я порази. Значи тази любов не засягала нейната личност! Значи не я обичаха, а само добре пазеха като бижу в каса! Значи не беше жена със свои човешки проблеми, със сърце, с разсъдък, с частен живот! Беше, значи, само един красив автомат, чието появяване на екрана правеше някои хора по-богати!“

Но да се върнем при владетелката на Египет и нейния Марк Антоний в „Чинечита“. Преди няколко месеца Лиз дойде до убеждението, че достатъчно дълго е живяла с Еди Фишер, прати го по дяволите и завладя Марк Антоний, тоест Ричард Бъртон. На Сибил Бъртон, жената на актьора, остана сигурно не твърде веселото забавление да се възхищава във вестниците на снетите две гургулици в най-разнообразни положения.

После дойде бомбата. Между двамата избухна люта кавга, наругах се и се изподрах като двама смъртни врагове. Лиз си отива в къщи и поглъща голяма доза таблетки за сън. Тя бива закарана в болницата и върната на този свят, докато агентурата на филмовото дружество разпространява вестта, че се е касаело единствено за леко разстройство в храносмилането след яденето на зелен фасул. Няколко седмици по-късно Лиз отново прави опит да отиде на онзи свят, но е спасена още веднъж.

По всяка вероятност Лиз е вкусила за първи път горчивината на поражението, и то тъкмо на бойното поле на любовта, където бе привикнала на победи. Не особено популярен артист, Ричард Бъртон изведнъж стана мишена за любовните стрели на една световно известна жена. Той охотно се впусна в тази авантюра и покрай своето собствено удоволствие съумя да почерпи от това огромна полза за своето поприще. Но когато Лиз му поиска да изостави жена си и дъщеря си и да се нареди в нейната колекция от мъже, той категорично отказа.

Който е запознат с методите в западния празноблестящ свят, веднага ще допусне, че новината за новата любов и двата опита за самоубийство са рекламен шум, за да се лансира филмът „Клеопатра“.

Това все пак е невероятно. Наистина специални бюра и армия от опитни специалисти постоянно проверяват настроението на публиката, направляват вку-

са, контролират резонансите и предвиждат реакциите. Агентите на пресата умеят да поставят една нова артистка в подходяща светлина и да запазят благоразположението на публиката към друга, вече сполучила. Едно от средствата за лансиране на една звезда е именно това, да се свърже тя с някой любовен роман, при което естествено не бива да липсва симулирано самоубийство. Но за една артистка, достигнала върха на славата, никой продуцент не ще се върне към подобно банално средство просто затова, че ще постигне обратния ефект. Такъв именно е случаят с Лиз Тейлор.

А моралът от тази история?

Това е тъжен морал. Лиз Тейлор бе разядена от механизма и холивудския Мефистофел, с когото тя се обвърза или я обвързаха. В чудесната кукла има тревожна и отчайваща пустота. Лиз притежава необикновена слава и милиони долари. Но с тези блага тя не е в състояние да си купи и грам щастие. Потънала в тази безпощадна, жестока среда, която разруши личността ѝ, тази жена е повече от всякога едно жалко създание. Единствената ѝ вътрешна сила, която още прави впечатление, е силата на нейните капризи. И ако един ден престанат да бъдат задоволявани, за нея светът ще рухне.

Лиз Тейлор е един малък демон, който не вдъхва ужас, а само буди съжаление дори и във волните одежди на чувствената и тъжна Клеопатра.

(Из „Дас Магазин“, бр. 7, 1962 г.)

ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОИЗКУСТВОТО

ДРОБАШЕНКО, С. В. Экран и жизнь. О худож. образе в документальном фильме. Москва, Искусство, 1962. 240 стр., 12 л. илл. (Ин-т истории искусств. М-ва культуры СССР).

В тази книга са разгледани отделните художествени способности, чрез които се достига жизненост, правдивост и убедителност на документалния филм. Анализирайки ред произведения на съветското документално кино от 40-те и 50-те години на нашия век, авторът разказва къде са причините за техните творчески достижения и несполуки, как са използвани в тях творческите средства и методи в изкуството на образната публицистика.

В увода на книгата си авторът говори за зараждането на съветското документално кино. Отделните глави на книгата са: „Жизненият факт и художественият образ“, „Художествена трактовка на факта“, „Монтажен образ“, „Характеристика на човека“.

ИВАНОВ-ВАНО, И. П. Советское мультипликационное кино. Москва, „Знание“, 1962., 48 стр с илл. (Нар. ун-т культуры. Фак. литературы и искусства. 5.)

Кратък очерк, който ни запознава с историята на възникването и развитието на изискванията на мултипликационния филм. Авторът проследява основните етапи на развитието на мултипликацията в съветското киноизкуство, назовава имената на най-видните режисьори и художници-мултипликатори, разглежда основните жанрове на този вид киноизкуство: басня, сатира, фейлетон, приказка и т. н., а така също и най-добрите мултипликационни филми. Значително място заемат разделът, посветен на техниката при снимането на мултипликационните филми, работата на режисьора, художника и на самата киностудия.

КОМАРОВ, С. В. Киноискусство мира и дружбы. Кино стран. нар. демократии. Москва, „Знание“, 1962., 47 стр. (Новое в жизни, науке, технике. Серия 6. Литература и искусство. 11.)

Настоящата брошура разказва за основните етапи в развитието на киноизкуството на Чехословакия, Полша, Унгария, Румъния, България и ГДР. Авторът отделя три основни теми в киноизкуството на тези страни: борбата против фашизма и войната, историко-революционните филми и изображението на съвременността. Обзорите на най-добрите филми, посветени на тази тематика, съставляват основното съдържание на брошурата. Авторът се е стремил да ни покаже как с всяка година расте художественото майсторство и се повишава идейният уронен на новите филми в изброените по-горе страни.

МОЛОДЬЕ режисьори советского кино. Сборник статей. Ред. коллегия А. Л. Сокольская и др. Ленинград, Искусство, 1962. 388 стр., 15 л. илл. (Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кенатографии.)

Сборник статия, посветени на творчеството на режисьорите, чиито филми са се появили на екраните през периода 1954—1961 год. За основните теми, разработени от отделните режисьори, за това ново, което те внасят в развитието на киноизкуството, пишат Г. Капралов, Р. Лисер, Я. Варшавски.

Голяма част от статиите са посветени на творчеството на отделни режисьори: Вулфович, Курихин, Абуладзе, Хуциев, Кулиджанов и др. и на филмите: „Съдбата на човека“, „Балада за войника“, „Непреклонност“, „Шинел“, „Жребчето“ и др. Към сборника е дадена подробна филмография на съветските филми, появили се в разглеждания период.

СТРЕКОВ, И. И. Советское документальное и научно-популярное кино. Москва, „Знание“, 1962., 48 стр., с илл. (Нар. ун-т культуры. Фак. литературы и искусства. 6).

В тази брошура е изложена накратко историята и са охарактеризирани особеностите на съветското документално и научно-популярно кино. Авторът определя рамките на тези два жанра, спира се на близостта между научно-популярния и документалния филм и едновременно отбелязва разликата помежду им, като привежда изказванията на В. И. Ленин за кинохрониката и научното кино.

По-нататък авторът се спира на отделните най-значителни филми в документалното кино, създадени от първите дни на съветската власт до наши дни, както и на най-добрите научно-популярни филми. В края на брошурата е дадена кратка библиография и списък на избрани, представителни документални и научно-популярни филми.

Забележка: Всички посочени книги се намират в Народната библиотека „В. Коларов“ или във всички по-големи научни библиотеки в столицата.

Д. К. Бошнаков

НАЧАЛО НА ФИЛМОВАТА КРИТИКА В БЪЛГАРИЯ

Ноември 1913 г. За първи път в историята на България се въвежда цензура върху филмите.

Кое е наложило тази драстична мярка от страна на буржоазните власти. С появяването на киното в България през 1897 г. отношенията му с държавата се установяват само на базата на акциза. Властта е вземала съответната такса за вноса на филми и апарати и за проектирането на филмите и нищо повече. Неофициално и механически киното е било причислено към вече съществуващите традиционни зрелищни предприятия, театри и т. п. и се е третирало наравно с тях. Специални закони и правилници не са били създавани.

С разрастването на кинорежата и организирането на национално филмопроизводство положението постепенно се изменя. Киното се превръща в значителен фактор в културния живот на градовете. Поради ниското идейно и художествено равнище на филма, то започва да оказва зловредно влияние върху гражданите, особено върху младежите. Още през пролетта на 1912 г. във специална уводна статия влиятелният в. „Софийска вечерна поща“ поставя остро въпроса, че „у нас няма кой да преследва кинематографическата порнография, която действа чудовищно върху учащите се и младежта изобщо“. Вестникът отправя енергичен апел към Министерството на просветата да поведе борба срещу тези филми като „приложи закона досежно порнографическите картини“ и да следи какви филми се прожектират в кината. Същевременно редакцията на вестника предупреждава изрично, което ѝ прави чест, че „в никой случай тази деликатна работа не трябва да се възлага на полицията. Полицията трябва да се намесва само след оплаквания, че министерските нареждания не се изпълняват, и то въз основа на един точно съставен правилник, по силата на който да се изпълнява законът. Този правилник освен циничното в картините нищо друго не трябва да преследва и никакъв политически отенък не трябва да има.“

За съжаление това разумно положение още дълго време е било оставено без внимание и едва след зачестилите се оплаквания в печата срещу развращаващото влияние на кинематографите правителството най-сетне решава да вземе известни мерки със създаването на цензурна комисия. Противно на общественото мнение цензурата да се осъществява от Министерството на просветата тази комисия се създава към градоначалството на София. Това още от началото предопределя пороците на нейната дейност, която като че ли се е заключавала само в това, да посочва кои филми не се разрешават за малолетни. Но и тази задача тя е изпълнявала през пръсти; нарушения от този род се допускат в безброй случаи.

След избухването на Първата световна война през есента на 1914 г. положението у нас започва да се изменя. Страната се разделя на три рязко очертани лагера: неутралисти, привърженици на съглашението и привърженици на централните сили (Германия и Австро-Унгария). Това намира отражение и в киното, започват да се прожектират кинопрегледы и документални филми от двата враждуващи лагера, което довежда често до политически демонстрации в кината. На едно кинопредставление в провинциален град русофилски настроената публика устройва овации, когато на екрана се появява колона от германски военнопленници на Източния фронт. Изплашено от тези манифестации, които могат да попречат за вмъкването на България на страната на германо-австрийците, правителството набързо изготвя специален указ за утвърждаване „Правилник за контрола на кинематографическите филми“, подписан от Фердинанд на 31 юли (ст. стил) 1915 г., в който за първи път се въвежда политическа цензура върху кината. В този правилник, чието изпълнение се възлага на комисия, назначена от министъра на вътрешните работи, се съдържат най-реакционните ограничения, каквито могат въобще да се измислят в онова време. Сърцевината на правилника представлява задължението на комисията да забранява представянето на филми: „които представят бунтове или проповядват анархизъм“, „сцени, които оскърбят религиозните и национални чувства и добрите нрави“, „картини, които оскърбят или подиграват висшата държавна власт, както и въобще органите на всички власти в България“.

За нарушенията на тези разпоредения се предвиждат най-строги наказания.

Ясно е, че с тези разпоредения Фердинанд и Радославов (неговият подпис също личи под указа) са целели да запушат и най-малката пролука, през която могат да минат прогресивни филми, неудобни за тяхната антинародна политика. По този начин целият кинорепертоар през следващите 3 военни години се намира под железния похупак на драконовска цензура. Разбира се, както всички подобни насилни над мисълта и изкуството, киноцензурата не спаси Кобурга и неговите лакеи от позорния им банкрут.

Ал. Александров



Н. С. Хрущев, Тодор Живков и членовете на съветската партийно-правителствена делегация на летището в София. Из документалния филм „Като слънцето и въздух“, режисьор Румен Григоров.



Георги Попов и Любомир Димитров в сцена от филма „Златният зъб“ на режисьора Антон Маринович.



Иван Андонов изпълнява ролята на младия инженер във филма „Анкета“.

СССР

Известният съветски театрален режисьор Георгий Товстоногов ще дебютира в киното като кинодраматург и режисьор-постановчик. Той ще постави филма „При дневна светлина“ по едноименния разказ на Е. Казакевич. „Това произведение, умно, тънко, тълкуващо важни нравствени проблеми, ме развълнува дълбоко — разказва режисьорът. — Сега аз вършвам сценария. Разбира се, както всеки дебютант, изпитвам известно вълнение: как ще ме приеме киното, как ще оцени зрителят моята нова работа?“

*

В студията „Ленфилм“ се снимат сега 14 филма. На съветските младежи е посветен филмът „Когато мостовите се отварят“. Той се поставя от младия режисьор В. Соколов.

*

По романа на Д. Гранин „След сватба“ режисьорът М. Ершов снима филм, чийто главен герой изминава сложен път, преди да осъзнае своя обществен дълг. За верността, дружбата, истинското другарско чувство разказва филмът „Ако приятелят те повика“ по едноименния разказ на В. Конецки, постановка на А. Иванов. На младите строители на комунизма е посветен филмът „Мечтатели“ (сценарист А. Каплер, режисьор С. Микаелян). Сценарият на М. Берестински, по който режисьорът Г. Казански поставя филма „Грешният ангел“, повдига проблема за приемствеността на поколенията, за взаимоотношенията между родители и деца. Ф. Ермлер поставя „От Ню Йорк в Ясна поляна“. Интересен е пътят на сценария на филма. Прелиствайки вестник „Руско слово“ от 1910 г., очеркистът на „Огоньок“ В. Владимиров се натъкнал на бележката „Едисон и Толстой“, в която между другото се разказвало как по молба на Толстой Едисон приел на работа при себе си двама руски младежи. Владимиров се заинтересувал от тази история и в музея на Л. Н. Толстой открил повече подробности. Изяснило се, че двамата млади работници Пьотър Охрименко и Павел Лобач след железничарската стачка, опасявайки се от преследванията на полицията, избягали в 1908 г. в Америка. Деветте долара, с които разполагали младежите, се свършили бързо. Доведени до отчаяние от глад и нужда, те случайно прочели в руския емигрантски вестник, че Едисон изпратил на Л. Н. Толстой фонограф с молба да запише своя глас. И Пьотър Охрименко се обръща към Толстой с молба да

го препоръча на Едисон. Така благодарение участието на самия Лев Николаевич Охрименко постъпил на работа при американския изобретател, където станал монтьор на мембрани.

След завръщането си в Русия той участвувал в революцията, а през 1919 г. в „Правда“ било отпечатано преведено от него стихотворение „Стани, Англия!“ от прогресивния поет Едуард Карпентер. Ленин се заинтересувал от това стихотворение. Узнавайки историята на Охрименко, той проявил грижи към младия преводач. Така Охрименко станал професионален преводач, а по-късно и член на Съюза на писателите. Животът на този човек бил пълен с ярки събития. Той работил в „Правда“, бил познат с Джон Рид, срещал се с Алберт Рис Вилиямс.

Но каква е съдбата на другия „беглец“ — Пантелеймон Лобач. Жив ли е той? Пьотър Охрименко отдавна бил загубил следите на своя другар и нищо не знаел за него.

Но в 1960 година във връзка с 50-годишнината от смъртта на Лев Толстой В. Владимиров публикувал в „Огоньок“ очерк, в който разказал тази интересна история. И скоро до списанието пристигнало писмо с молба да се съобщи адресът на П. Охрименко. Автор на писмото бил Пантелеймон Лобач.

Така бил намерен и вторият герой на филма „От гъс Йорк до Ясна поляна“. Във филма ще бъдат използвани стари ленти, руска и чужда хроника от началото на века, а освен Пьотър Охрименко и Пантелеймон Лобач ще вземе участие също и секретарят и приятел на Л. Н. Толстой Николай Николаевич Гусев.

*

По покана на Съюза на кинодейците в Съветския съюз е гостувал известният американски кинорежисьор Уилям Уайлър. Уилям Уайлър е оставил около 100 филма, от тях 60 документални късометражни и 40 пълнометражни и художествени филма. На зададения му от журналистите въпрос, какви са неговите творчески планове, режисьорът отговорил: „Засега нямам. Но всеки сценарий, чиято тема ми се струва достойна да бъде възплътена със средствата на киното, ме интересува. С удоволствие бих поставил филм заедно със съветските режисьори на тема, близка и на двете страни. Ако възникне такава тема, считайте ме за първи претендент.“

*

Трагичната съдба на малкия човек в света на капитализма е основната тема на филма „Такъв живот“, който се снима в студията „Мосфилм“ от режисьорите А. Алов и В. Наумов. Това е екранизация на трите новели — „Игра“, „Най-щастливият човек на света“ и „Неделя в джунглите“ — на американския писател Алберт Малц.



Мирослава Стоянова в ролята на Лила и Иван Касабов в ролята на Павел във филма „Тютюн“, постановка на режисьора Николай Коробов.



Работен момент от новия български игрален филм „Анкета“, постановка на режисьора Кирил Илинчев (сидналия долу вдясно).



Васил Стойчев в ролята на Калоян в едноименния цветен исторически филм.



Сцена из съветския художествен филм „Маяковски започва така“.



Виторио де Сика раздава автографи на своите колеги от Берлинер ансамбъл по време на посещението си в ГДР



Фернандел в своя последен филм изпълнява ролята на господ. Заглавието на тази нова френска филмова сатира е „Дяволът и десетте заповеди“.

Предишните работи на А. Алов и В. Наумов („Тревожна младост“, „Павел Корчагин“, „Вятър“, „Мир за новороденото“), пълни с романтиката на борбата и подвига, се отличават с широк обхват на събитията. „Такъв живот“ е филм, тясно камерен. Във всяка новела има само двама участващи и действието се развива в една декорация. Това усложнява задачата на авторите: трябва да се проследят всички нюанси на развитието на отношенията между действащите лица, да им се даде точна психологическа характеристика, да се разкрие целият трагизъм на положението на героите, принудени за къс хляб да продават своята чест, съвест, а понякога и живот.

*

„Големият път“ — така се нарича автобиографичният филм за забележителния сатирик на 20 в. Ярослав Хашек. Ролята на Хашек се играе от младия чехословашки артист Йозеф Абрахам. Това е неговата първа отговорна голяма роля в киното. Той трябва да пресъздаде образа на писателя през периода 1914—1921 г., да покаже как постепенно под влияние на събитията на Първата световна война и Октомврийската революция от човек без определени политически възгледи се формира комунистът, комисар на интернационална бригада. Филмът „Големият път“ ще бъде интересен не само с това, че по новому ще разкаже за Хашек. Животът на писателя тясно се преплита с важни политически събития, станали в неговата родина и в Русия. Авторът на сценария Г. Мдивани и режисьорът Ю. Езеров са решили да разкажат за най-сериозното в живота на писателя с добър, тънък хумор — така, както това би направил той самият — с лека ирония и над самия себе си, и над събитията, в които е участвувал. Този интересен, необикновен за биографическия филм метод позволява да се използват всякакъв род комедийни похвати, дори въвеждане на мултипликация. Във филма наред с чехословашки артисти ще участвуват и съветски, между които Юрий Юковлев и Ина Гулая.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Режисьорът Индржих Полак поставя филма „След двеста години през юни“ по сценарий на Павел Юрак. Герои на филма са хора, които живеят в нови обществени условия и не познават частната собственост. Тяхната индивидуалност се проявява в благородно съревнование, в откриване на нови светове, в борбата за успехи в името на общото благо. В главните роли играят Зденек Степанек, Франтишек Смолик и Ирена Кочиркова.

*

Новият филм на Карел Кохин се нарича „Главозамайване“. Действието се развива в пограничния молдавски край в средата на

геолози. Ева Шолцова играе ролята на младата девойка Бошка.

Филмът на Павел Блуменфелд „Там зад планината“ припомня драматичните преживявания на група чехословашки и съветски бойци при отбраната на Дукле. Сценарият е написан от П. Блуменфелд и Владимир Бор.

ПОЛША

За една от най-ярките страници в историята на полския пролетариат — Силезкото въстание — ще разкаже филмът „Височина 35“, който сега се снима в Лодзката студия. Героинята на филма — Барбурка, дъщеря на стар миньор, се омъжва за немеца Курт — член на антиполска терористична организация. Братът на Барбурка се бори в редовете на въстаниците, бащата е готов да даде живота си за родната земя...

Ролята на Барбурка се изпълнява от Александра Заверушанка. Режисьор на филма е Юзеф Вишномирски.

Анджей Вайда снима филм за съвместната борба на полски и съветски партизани през време на Втората световна война. Автори на сценария са Анджей Вайда и Йежи Пшезджецки. В изготвянето на последната версия на сценария са взели участие Григорий Чухрай и Валентин Йежов. Филмът ще бъде реализиран в Полша и в него ще играят полски и съветски артисти.

Збигнев Цибулски изпълнява ролята на капитан Мо във филма на Януш Несретер „Престъпникът и госпожата“. Негова партньорка е Ева Кшижевска.

Режисьорът Йежи Пасендорфер е започнал снимането на своя нов филм „Разрушеният мост“ по романа на Роман Братни „Снеговете плуват“. Главните роли са поверени на артистите Тадеуш Ломницки, Войчех Шемион и Лидия Корсакова.

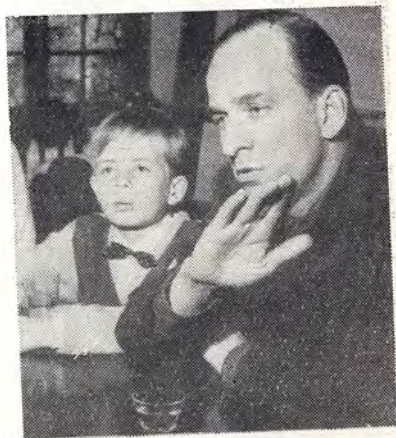
Между полски и френски кинематографисти се водят преговори за съвместна продукция на филм за Оноре де Балзак. Ролята на големия писател ще играе Пиер Брасьор.

РУМЪНИЯ

В киностудията „Букурещ“ се завършват снимките на филма „На нашите плещи“, дебют на младите режисьори Михай Букур и Габриел Барта. Той ще покаже живота на младежите в един от новите строежи на страната. Главната роля се изпълнява от Лазар Вrabне.



Чарли Чаплин е удостоен от Оксфордския университет с титлата доктор по литература



Шведският режисьор Ингмар Бергман поставя своя нов филм „Мълчанието“. Една от централните роли изпълнява малкият актьор Йорген Линдстръм.



Симон Синьоре и Лауренс Оливие във филма „Съдебни отношения“.



Брижит Бардо и Роберт Хосеин в сцена от филма „Почивката на оздравяващия“ на режисьора Роже Вадим.



Сцена от филма „Черният Орфей“.



Жан-Клод Брели и Мари-Жозе Нат изпълняват централните роли във филма „Сантименталност“ на режисьора Александър Аструг.

Не лека задача за румънските кинематографисти е създаването на широкоекранния филм „Тудор Владимиреску“. Скоро ще бъдат пуснати по екраните двете серии на тази историческа киноопера, която ще пренесе зрителя в Румъния в началото на 19 век и ще покаже героя на народната революция от 1821 година.

*

В работа е също широкоекранният двусериен филм „Лупен“ за героичните борби на румънския пролетариат в годините на икономическата криза през 1929—1933 г. и за сегашния живот на трудещите се в социалистическа Румъния. Филмът се поставя от Мирча Дреган.

*

В снимачен период са филмите „Блато“, „Петото чистилище“ „Есенна повест“.

*

Йон Попеску Гапо — автор на „Кратка история“, „Хомо Сапиенс“, „Седемте изкуства“ и други мултипликационни филми, завоювали световна известност, работи сега над нова мултипликация, чиято основна мисъл е укрепване на мира и дружбата между народите.

ГДР

По съобщение на директора на Дефа И. Шюкенбергер студията през 1962 г. е запланирвала пускането на 25 нови филма. Повечето от тях са със съвременна тематика. Вече са започнати снимките на филма „Нокаут“, посветен на затваряне на границата между Западен и Източен Берлин. Той ще бъде поставен от Хайнц Тил. Сценарият е написан от Хорст Бастиан и Манфред Круг (последният ще бъде изпълнител и на главната роля). Завършени са снимките на филма „У нас“ (сценарист Паул Винс и режисьор Франк Фогел).

*

Ще бъдат снети също и няколко исторически филма. Мартин Хелберг, който завършва снимките на „Черната галера“, ще постави „Мина фон Барнхелм“ по Лесинг. Запланирана е също екранизацията на романа на Хайнрих Ман „Утопия“.

*

Режисьорът и оператор Йоахим Хаслер е написал сам сценария за своя бъдещ филм „Мъгла“, чийто сюжет е със съвременна тематика.

През тази година кубинската кинематография е запланивала снимането на 12 художествени филма. В киноизкуството на младата република основно място заема историко-революционната тема. Неотдавна са били пуснати първите кубински филми — „Разкази за революцията“, „Куба танцува“, „Реаленго — 18“. Завършен е и филмът „Младият въстаник“, снет от режисьора Хулио Гарсия Еспиноса по сценарий на Чезаре Дзаватини. Редица филми ще бъдат поставени съвместно с чужди кинематографисти. „Барабаните на Очуна“ — така ще се нарича филмът на френския режисьор Арман Гати. Уругваецът Уго Улива ще постави филм за революцията по сценарий на аржентинеца Освалд Драгун. На завършване са снимките на първия чешко-кубински филм „За кого танцува Хавана“ в постановка на чешкия режисьор Владимир Чех. Това е история на петима млади кубинци, сражавали се заедно срещу диктатурата на Батиста. След тригодишна раздяла те отново се срещат на карнавала в Хавана. С интерес се очаква пускането на филма „Дванадесетте стола“ по едноименния роман на Илф и Петров, който в Куба се ползува с голяма популярност.

ИТАЛИЯ

Известният комик Тото („Крадец и полицай“, „Законът си е закон“) играе сега във филма „Тото и Клеопатра“. Това е пародия на американския супергигант „Клеопатра“, в който участва Елизабет Тейлор.

*

„Нацизмът продължава да заразява Западна Германия“ — е заявил известният италиански режисьор Виторио де Сика в отговор на разразилата се кампания срещу неговия нов филм, организирана от западногерманската преса. Особено усърдно е списанието „Дер Щерн“, призоваващо зрителите да бойкотират филмите на де Сика. Тези зловни нападки са предизвикани от това, че де Сика снима сега филм по антифашистката драма на Жан Пол Сартр „Затворникът от Алтон“. Както вече бе съобщено, италианският режисьор заедно с артисти, които играят във филма, няколко пъти е отивал в ГДР за снимки на сцени от пиеси на Брехт в изпълнение на театър „Берлинер ансамбъл“. В тези сцени е играла и София Лорен. Артистите на ансамбъла и зрителите по думите на де Сика приели гостите голямо и сърдечно. Това е и поводът за злостните нападки в западногерманската преса срещу видния италиански режисьор.



Съветският киноактьор Леонид Харитонов



Една от популярните филмови актриси на ГДР е Марита Борм.



Из филма „Уестсайдска история“



Хъмфри Богард и Одри Хепбърн в сцена от филма „Сабрина“.



Жан Габен и Маделен Робинзон във филма „Благородникът от Епсом“.

Федерико Фелини работи сега в Рим над своя нов филм, който носи условното название „Фелини 8 1/2“. Какво означава това? Режисьорът е поставил досега 7 филма и една новела от „Бокачио 70“, която се счита за половин филм. Така че неговият нов филм е осмият и половина. Всичко около тази последна картина на Фелини е забулено в тайна: даже и артистите, а и сценаристите знаят много малко, понеже и те самите нямат представа как ще изглежда „новият Фелини“. През време на работата режисьорът променя не само диалога, но и концепцията на сценария, непрекъснато импровизира, търсейки нови разрешения. Сценаристите Енио Флаяно, Тулио Пинели и Ронди са изработили само общата контура на сценария и не знаят как ще изглежда неговата последна версия.

Във филма ще участвуват Марчело Матрочни, Анул Еме, Клаудия Кардинале, Сандра Мило.

*

В Порета Термине се е състоял вторият филмов фестивал. Този фестивал е организиран по инициатива на Чезаре Дзаватини и други видни италиански филмови дейци като противовес на фестивалите в Кан и Венеция, в които преобладава доста много търговският елемент. В Порета Термине участвуват само артисти, а програмата включва произведения с високи художествени качества. Тук няма място за комерчески филми, срещи на продуценти, дистрибутори и търговски преговори. Първият фестивал се е състоял през 1960 г. На тазгодишния преглед главната награда е била присъдена на американския филм „Оръжия от дърво“, режисьор Джонас Мекас, известен критик и представител на Нюйоркската школа. Филмът има характер на монолог на човек, разочарован от американската действителност.

*

Кармине Галоне, един от най-старите и плодovити италиански режисьори, е завършил неотдавна снимките на филма „Монахинята от Монца“. Както вече съобщихме, от същата тема се интересува и Лукино Висконти, който възнамерява да снима филм със София Лорен в главната роля.

Кармине Галоне е използвал във филма автентичната история за трагичната съдба на монахинята Виргиния де Лейва, която след посвещението си в монашески сан се влюбва във владетеля на областта. Слухът за тяхната любов достига до управата на манастира и Виргиния бива осъдена на доживотен затвор. Главната роля във филма на Галоне се застъпва от Джована Рали.

ВАСИЛ ПОПОВ

РОМАНТИЧНА ПРИКАЗКА

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

1.

Има нещо гузно в тези тежки крака. Крака на селяни, пъстри в своето многообразие. Ботуши, гумени цървули, градски обувки, платненки. Мъже с куфари, вързопи, опашка от мъже, които се измъкват по разровения път.

Други крака — младежки крака — момчета, момичета, които стоят и чакат пред една барака, също с куфари, вързопи.

И на пътя дребната женска фигура в черни дрехи — бяла коса, сериозно лице; с този поглед се организира картината — отиващите си селяни с гузните, недоволни, сърдити, виновни лица и чакащите пред бараката младежи с наивни погледи, със смехове, закачки. От този поглед пред нас изпъква шеметният хаос на един голям строеж — грамадни метални конструкции, ажурни арматури, хванати косо, ракурсно, издължено от камерата — един език на грубите обеми — върволица от тежко натоварени камиони в диагонала на кадъра. И все по-бързият ритъм на паралела между тези, които идват, и тези, които си отиват.

На тези кадри минават надписите на филма.

Отминават надписите заедно с шума на моторите, заедно с камионите, обемите и хората. Надписите текат по пътя, върху проекцията на хората и машините.

2.

Жената с белите коси на пътя. До нея мъж на петдесетина години, облякъл памуклийка над самото си.

— Отидоха си, Круме.

— Да вървят по дяволите — сопва се Крум. — Хайде, Майко, хората ни чакат.

Тя се усмихва върху досадата и огорчението.

— Хайде.

3.

Майката наред претъпканата с мъже стая. На стената — портретът на Ленин. Огрупана с книга и телефони маса. Мъжете пушат, уморени, раздразнени. Атмосфера на очакване. Майката разтваря голям чертеж.

4.

Вечер. Същата стая. Пълни пепелници. Мъжете ги гяма. Само Крум забожда цигарата си в пълната пепелница. Вратата се отваря, надвиза широко, небръснато лице, с гузен поглед към Майката.

— Какво има, Пандо?

— Па, чекам от следобед да ме върнеш у бригадата, Майко.

Работникът влиза. Майката и Крум се споглеждат.

— Пак да спиш, а?

— Нема да спим, клетва ти давам...

— Хайде, бягай на бетона и втори път...

Работникът не дочаква края на репликата. Затваря вратата.

Двамата остават в мълчание. Майката се разхожда из стаята, туристическите ѝ обувки скърцат в грубите дъски на пода. Крум я наблюдава внимателно.

— Ти си малодушен — сопва се тя.

Спира. Крум се усмихва леко.

Колко пъти си ме ругала... Не мога като тебе — раз, раз! Това са хора... Когато става дума за желязо, шапка ти свалям, за бетон, за планове...

Ама с хората е друго...

— Не ми чети морал. На главата ми тежи строеж за толкова милиони, не мога да бъда мека.

— И на моята тежи, Майко... Анушка, наплашила си всичко живо — усмихва се широко.

И тя се усмихва, сега ще се сдобрят.

5.

Усмивката е изчезнала. Лицето на Майката в портрет на стената на голям хол. В задимен полумрак лежат по килими и канапета момчета, момичета. Сред купища ролки вие магнитофон.

Обикалят бутилки. Брадата младежко лице, очила, възпалени очи:

— Днес един Джоис, един Сартър, например...

В креслото пиано момиче повтаря:

— Един коняк, например...

Чрез бутилката коняк откриваме в центъра на това тържество красиво момче, потънало във фотьойл, с вирнати нагоре крака. На пода, облегнато на фотьойла — друго момче, по-дребничко, с тъмни дрехи, прегърнало китара. Боян, от фотьойла, към Чарли:

— Как си, амиго?

— По-добре от утре... — отвръща с лекомислена усмивка Чарли. В това рано уморено момче има нещо симпатично, артистично. Тънките му пръсти откъсват от китарата умален септакорд. Отвръща му дрезгав момичешки глас, в дисонанс с магнитофонната мелодия:

— Мануела... Мануела.

Над всичко изплува магнитофонът.

6.

Това не би трябвало да е магнитофонът. Това е бетонозавод. Но защо не гърми тази бъркачна машина, защо тече безшумно готовият бетон, защо цилиндрите се обръщат така тихо? Само магнитофонът съпътствува по един парадоксален начин движенията на обслужващите работници, а вместо подвикванията на шофьорите от чакащите самосвали, се чуват реплики за Джойс, зова на „Мачуела“ и разтегленият отговор на Чарли, пародиран от магнитофонен запис на ненормални обороти:

— Пооооо — дообрееее оооот ууууутреее...

7.

Каква е връзката между тази бетонозаводска подивяла атмосфера и хола, където има „купон“? Защо в хола наред с кълколенето на бутилките, наред с бесните стъпки на танцуващите, с отпуснатите погледи и немите псевдоинтелектуални реплики започва да се чува, да се промъква натрапливият шум на бетоновите машини? Защо звучат реплики на шофьори, подвикванията на Пандо:

— Дайте цимент, беее.

Има нещо нелепо в това, да искаш цимент от тези млади хора, които пият и тацуват, лежат в най-чудновати пози по килима, целуват се, излизат на двойки, прегърнати, блъскат се в различни вещи по коридорите, в завесите, вратите, оставяйки у нас ехото на една принудена алкохолна похот.

И в тази псевдопохотлива, псевдоинтелектуална и псевдорадостна атмосфера на разголени момичешки крака, сред откраднати късчета плът, сред устни, насочени едни към други, много повече би подхождала „Мануела“. Защо тогава Пандовият глас крещи:

— Дайте цимент, беее.

А шофьорите кашлят. Ловим ругатни, служебни думи на диалект, остър, груб смях на трудови хора и над всичко това тържеството на бетонобъркачката със своя средел, пъхаш се навсякъде.

Бърза монтажна смяна на хол и бетонозавод. Бърза смяна на двата господстващи шума — магнитофонния и бетонобъркачния, завършващи със спокойно изображение, предизвикано от...

8.

Ставането на Боян. Намесва се сред танцуващите, настъпва братията. Братията се дръпва обиден, улавя Боян за ревера. Размяна на бързи удари. И другите танцуващи се намесват, започва масов бой, но без страст, така, заради изкуството да удряш. Едно момиче се е покачило на масичка:

Богомил Симеонов и Васил Стойчев в сцена от филма „Калоян“





Виктория Давыдова на фильме "Ангелия"

— Хайде, Боби... така, сега ляв прав... така...

Друго момиче я тегли от масичката. Летят обувки с високи токчета, разпират се рокли, съска скъсан плат, квичене.

В едро, лицето на сражаващия се Боян. Единственият миролюбец, Чарли, лежи до фотьойла и дрънка на китарата спокойни, сантиментални акорди...

Прекъсва ги силен удар на бутилка. От портрета на стената се посипват стъкла.

9.

Това не е портретът. Това е Майката, в скромната стаичка на строежа. Сега тя е сама. Наведена над папките с чертежи, с молив в ръка, пресмята, отбелязва, готви се за следващия ден. Звъни телефонът, тя вдига слушалката.

10.

Не, не я вдига, стои изцъклена на своя портрет, наблюдава от разкривената рамка и започупените стъкла суматохата, гъмжилото, хола. Сега в погледа ѝ попада Боян.

11.

Нощ. Пред кооперацията граждани наблюдават зрелището в прозорците на втория етаж. Дотук долитат шум, удари, викове. Кино без пари. Отваря се прозорец на първия етаж. Дебела възрастна жена протяга ръце:

— Няма ли власт в България, бе хора? Всяка нощ оргии, оргии. Амаз от този живот. Взех луминал, не мога да спя... оргии...

12.

Боян и Чарли в гола, служебна стая с решетка. Покрай стената са насядали други герои с посинели очи и разбити уста. Някои дремят.

— Как си, амиго?

Чарли гали китарата, в устата му горчи.

— О кей.

— Само така... потрай, майка ми ще ни измъкне...

Друга стая. Зад бюрото милиционерски офицер, на стол пред него — Майката.

— ... след това направи скандала в ресторант „Байкал“. Счупиха маси. Предупредихме ви за пиянствата и побоя в онази вила. После влезе с колата във витрината на сладкарницата...

13.

Гласът на милиционерът изчезва. Появява се нова картина. Боян седнал в лека кола „Опел-рекорд“. Шофира умело, елегантен, красив, в хубав пуловер, пуши. До него красиво момиче. Пред кооперацията е застанала Майката, усмихва се щастливо, до нея Крум. Боян минава с колата, маха им. Крум:

— Като принц, Анушка... а момичето кое е?

— Дъщеря на един режисьор, съученичка на Боян.

— Не го ли глезиш много?

Тя въздиша:

— Искам да живее — поривисто допълва: — Да има всичко. Баща му го убиха, брат му загина със самолет, дори не можа да се ожени. За мене има само работа. Нека той живее — да има всичко.

— Бъркаш, Анушка...

— Круме, ти си сектант... нямаш деца. За какво сме се борили, лишавали, страдали, умирали... Нека децата ни да бъдат щастливи. Виж го, Круме, виж го как кара...

Боян се връща с колата сам. Майката щастлива, горда, се качва при него, маха на Крум. Крум кима от тротоара. Майката целува сина си по бузата, в порив на нежност.

Бъзстановява се картината при офицера.

— Да, продадохте колата, платихте витрината... След това оргните продължиха. Гражданите протестираха. Независимо от вашите заслуги ще подходим към него другояче... Или трябва да го изселим, или да го дадем на прокурора за хулиганство по чл. 283-ти... Става обществено опасен...

14.

Първата служебна стая. Чарли свири на китарата весела „чача“. Вратата се отваря бързо, надниква милиционер и му изтръгва китарата:

— И тука ли бе, хулигани...

Тръшва вратата. Отвърща му дружен смях.

— Това е, амрго — обажда се Боян. — Сега ще ни изнесат лекция на тема: „Как да се държим като примерни младежи в квартала“.

Чарли се киска и продължава „чачата“, като имитира китарата с ръце и уста, дрънчайки върху въображаеми струни.

15.

Стаята на офицера.

— Ето, вие сте на такава отговорна работа, срамота е. Вашият син компрометира и вас, и...

— Оставете тези неща... моля ви като майка. Пуснете го за последен път. Този път...

В гласа на Майката звучи желязна решителност.

16.

Боян седи на канапето в стаята си в небрежна поза. Майката вади от гардероба костюми, пуловери, обувки, пъха ги в една торба.

— А мене къде ще пъкнеш? — пита Боян със смях.

— Да мълчиш... трябваше да те оставя да те пратят в затвора за хулиганство — гласът ѝ е суров.

Продължава да очиства гардероба, къса от стената снимки на полуголи красавици. Сяда уморена на стола.

— Как не те е срам?... Толкова пъти ходя заради тебе в милицията... Искате кола, купих ти; напусна гимназията, вечерна запис — добре. Напусна и вечерната. Какво още искаш, кажи?

— Искам да живея.

— Ще живееш. Скандали, побоища... Сбрал си се с разни... но, край. Вещите ти ще дам в студентското общежитие... Стаята...

— Стаята — за клуб на Комсомола — смее се Боян. — Колата продаде, исках да ме превъзпиташ. Ние преди Девети, ние преди Девети... пак ли ще запееш тази песен? Вие преди Двети — а ние — след Девети. Сега ще живеем. Хехеее... срам те е от мене, а? Как те познавам. Утре ще ти мине, ще ми върнеш дрехите, ще ми дадеш пари, както винаги. И нов пуловер ще ми купиш, да не настина.

— Мълчи.

Боян става, разхожда се с ръце в джобовете, навежда се към нея.

— И за какво е тоя театър, а?

Тя се е размекнала, още малко и в очите ѝ ще изкочат сълзи. Ще почне да го моли, да му напомня за баща му, за брат му. Той я наблюдава, знае слабостта ѝ, ето пристъпва към нея по-близо и я обгръща през раменете.

— Е, майче... стига сме се карали... нали знаеш, аз сега чета, ще се явя на извънредни изпити, ще завърша, тогава ще следвам телевизионна режисура, нали? Всичко ще бъде в ред...

Тя е готова да прости, но става поривисто, отдръпва се.

— Не... този път няма връщане.

— Добре, тогава какво ще правя? — смее се той.

Тя е станала изведнъж сериозна, решителна.

— Ще дойдеш с мене.

— Какво?

— Ще дойдеш с мене. Ще работиш.

— Какво?

— Ще работиш...

— На строежа? — прихва да се смее Боян още по-весело. — Ще стана ударник и ще ми дадат медал. Ще ходим колективно на кино и ще разучаваме масови песни... ха-ха-ха... Добре, съвсем като на театър...

Тя става.

— Ще работиш. Ще си изкарваш хляб. Не разчитай повече на мене.

— Пфу, дадено... тръгвам — имитира сериозност и покорство. — Като на театър... хайде. — покланя се към зрителите. — Започва първо действие.

17.

Пак бараката на района. Пред нея опашка младежи, облечени най-различно, от града, от селата, с багажи. Между младежите се шлеяе с ръце в джобовите Боян. Внезапно пред него изпиква Крум, кима на момчето. Здрависват се. Боян е весел, наблюдава с подигравателна усмивка опашката, младежите, Крум. Вървят един до друг, без да говорят. Крум чака Боян да каже нещо, момчето също. Отминават опашката, спират пред шосето, където минава тежък камион с платформа, на която е качен багер. Боян кима на шофьора свойски, шофьорът отвръща.

— Е, добре дошъл — обажда се най-после Крум.

— Мерси.

— Какво ще правиш?

— Мама иска да работя. Няма да стане, няма начин.

— Тогава?

— Какво тогава... Искам да следвам телевизионна режисура. Ще си взема изпитите.

Крум вдига вежди.

— Да, чувал съм я гая — подава му цигара. Боян запушва. — Слушай, Бояне, питам те сериозно — какво мислиш да правиш?

Боян пародира сериозност.

— Нищо, бе, чичо Круме... Мама ме домъкна тука, по-близо до живота, да ме превъзпитава. Ще видим какво ще излезе — намига тайнствено...

— Ти си играеш, бе момче. Та тук майка ти е шеф, командува фронт, това са хиляди хора. Искаш и тук да я окаляш... — гласът му е спокоен. — Я по-добре се върни в града... не си играй.

Двамата се връщат към опашката. Сред няколко селски момичета Боян съзира елегантно младо момиче, с високи обувки. Разменя поглед с него. В това време един работник е извикал Крум към бараката на района.

18.

Селско момче спира Боян.

— Ти от кой окръг си бе, приятел?

— От Сан-Франциско...

— Откъде? Ти се майтапиш? Хъ, хъ... — засмива се. — А пък ние сме тринайсет души от Врачански. Значи не си по линия на Комсомола? А по каква линия си, ако мога да знам?

— По възжена...

19.

Майката подписва книжа върху един обърнат варел. Един мъж поема папката и хуква към чакащата на пътя кола. Крум се обажда, изчакал Майката да свърши с книжата:

— Пратих го при новите. Утре ще избяга. Само си усложняваш живота...

— А ти какво би направил на мое място?

— На твоё място? Не знам, малко е късно. Това, дето си го докарала тука, е глупаво. Той го взима на шега, Анушка. Няма да работи...

20.

Боян, седнал на едни дъски пред бараката. Малко по-нататък момичетата са набобиколили Сия, младата майка, която кърми бебето си. Тая с анцуга, русата Светла, дебелията Димка и красивата Мария, елегантното момиче с високите обувки.

Светла: — И сега къде е тоя никаквец?

Сия: — Избяга.

Таня: — На такива мястото им е в затвора.

Димка: — Ох, и аз съм дошла да си намеря еша. Едно момиче от нашто село тъй на строеж си намери другарче, златно момче, слосер...

Светла: — Не слосер, а шлосер — вади цигари. Предлага, но само Мария взима. — Защо ти е мъж? Знам им душиците аз — слага крак върху крак. — Свърших гимназия и отидох барманка в един хотелски бар. Чужденци, коктейли, ала-бала. Всеки гледа да те докопа. Мислех си, че ще е живот-чудо — като във френските филми, а то.

Таня: — Пак хубаво, че си се осъзнала. Към Мария: — А ти хубавице много си елегантна.

Мария мълчи. Светла я гледа със симпатия и любопитство.

— Приличаш на Джина Лолобриджида — казва Светла.

Мария стиска устни да не се изсмее, дърпа от цигарата.

21.

Двете със Светла, седнали от другата страна на дъските. Не виждат Боян. Той започва да събира дребни камъчета и ги хвърля по тях.

Светла: — Какви са пък тия камъни?.. — озърта се, няма никой. — Слушай, ама и ти ли си дошла да работиш?

Мария: — Да, какво чудно има?

— Ти си чудна, една такава крехка, фина... Слушай, да не си избягала от къщи?

— Избягах — казва Мария просто, без всякава поза и геройство.

— Сигурно си женена? И толкова млада, боже мой...

Мария чертае с токчето си крива линия в пясъка.

— Имам си разправии в къщи... мъжът ми е инженер. Три месеца готвих, прах, чаках го да се върне от работа, след това на кино... Омръзна ми...

— Не си ли работила нещо?

— Не, свърших гимназия, ожених се. Не ми се стои в къщи. Искам да живея. Мъжът ми не ще да чуе за работа — последната реплика върху лицето на Боян, от другата страна на дъските. Той слуша внимателно, закачливата усмивка малко се е посмекчила.

— А аз съм малко инат — продължава Мария и завършва кръга с токчето си. — Ако кажа, всичко мога да направя...

— Значи от инат...

— Ахъ...

— И ще копаеш от инат?

Преди Мария да отвърне, Боян хвърля нова шепа камънчета. Светла скача, открива го и го погва. Боян хуква да бяга със смях, а Мария ги гледа и в погледа ѝ има нещо прекалено упорито, някакво предизвикателство към тях, към тези бараки, към целия пьстър свят наоколо и може би най-много към самата себе си.

22.

В бараката на момчетата наднича една селска глава.

— Коя е тази бригада, бе другарчета?

— Втора — обажда се Христо, застанал на ръце между леглата.

Селската глава изчезва. Христо се обръща, стъпва на крака. Монката, с гимназиална куртка и очила, го гледа възхитено.

Христо: — Ако исках, можех да постъпя в цирка. Знам бирмингамска плет-ка, гумен ход, тройно сатто.

— А аз не знам как ще копая — загрижено казва Монката. — Имах анемия — 43 хемоглобин в кръвта. Не ме приеха в университета.

23.

Врачанлиите са се събрали в ъгъла. Тринадесет.

Водачът: — Важното е да не се делим. Каквото ще да става, да сме си заедно. Нали сме от Врачански окръг? И за хубаво, и за лошо, заедно.

- А бе, нали не ни разделялиха.
- Петко, който попита Боян за окръга, се обажда:
- А бе, май по-добре беше в Букьовци, ама...
- Мълчи, Петко. Щом сме дошли, точка.

24.

Боян пуши на леглото си. Зад него говорят Казана и Габриел, който реди книги върху възглавницата си и мотнира една приглушена лампа над тях. Казана разглежда книгите с опитно око.

— Дааа, машинна работа. Бил съм седем месеца книговец... Е, за какво ти са тука тия книги?

Габриел го гледа изпитателно, дали да се довери:

— Пиша роман, само че да си остане между нас. — Подава ръка: — Тръпков, накратко казано — Габриел.

— Ясно. Добри Казанджиев, накратко — Казана. И ние не сме случайни, в квартала ме познават добре.

Боян, чул разговора, прихва да сме смее. Скача, превива се от смях.

25.

Вечер. Сложил ръка под чешмата, Боян пръска минаващите момичета. Те подскачат, ругаят го, той се смее, весело му е в този театър. Уморен от играта, отдалечава се в тъмното. Блъска се в двама души, които се целуват. По-нататък някой плисва пред краката му кофа с вода.

Тя го чака, видяла го е, че идва. Но не се показва, прилепва се о стената на последната барака. Боян приближава, свири с уста. Имитира цугтромбон. Насреща е тъмното поле с множеството светлини по корпусите на цеховете. Отзад бараката и пред нея — Боян, който започва да играе в ритъма на мелодията със сложни стъпки, протегнал напред ръце към въображаемата си партньорка.

Тя се приближава. Синът не я вижда, продължава да играе. Майката се срамува, Майката се радва, Майката разбира и никак не може да разбере това момче, което иска да живее. Тя толкова много иска то да живее. Няма да се намеси, няма да прекъсне тези стъпки, които сега виждаме в грот, под звуците на цугтромбона и целия оркестър, прелял от свирката с уста в могъща мелодия.

Вътре, в последната барака, в тъмното, са се изправили до прозореца двама работници, наблюдават момчето и Майката.

— Я бре, глей Майката е зяпнала това петле.

— Каква я ситни, като нашенската ръченица...

— Ами. Никак не е като нашенската...

— Казвам ти, като нашенската е... Виж...

За малко да се скарат. А петлето стъпва ли, стъпва... плете сложни фигури с краката си...

26.

А това са краката на Мария. Няма ги елегантните обувки. Това са ботуши. Мария е пременена като всички момичета с панталони от док и яке. Течакат техника да премери очертанията на изкопа.

Техникът вече е размерил. Момичетата вече започват да копят. Това е една смешна и жалка картина. Но така е всяко начало.

И момчетата копят. Врачански окръг е в отлична форма. Казана пухти, Христо си играе майсторски с кирката. Земята е черна, корава. Монката и Габриел зяпат окръга и правят отчаяни опити да подражават.

Седнал настрани, Боян пуши и гледа полето. Обръща се и подхвърля на Габриел:

— Хайде бе, аверче. Мека е, копни.

Вместо Габриел, намесва се Христо:

— А ти защо не копаеш? Какво си седнал?

— Мътя.

— И няма да копаеш?

— Няма. Ще видим... може и да копна малко.

— Тогава... тогава защо си дошел тука?

— Отде да знам. Питай майка ми.

Христо не знае как да реагира. В това време младежите спират работа, заобикалят Майката и Крум, току-що дошли. Крум съзира седналия Боян, дръпва Майката за ръката, но тя се прави, че не вижда сина си. Боян се хили, но не става.

— От днес, младежи, ще работим заедно — започва Майката. — Аз съм началник на вашия район. Ще работите на изкопа на тръбопровода. Трябва да се конает бързо, да се оформя...

Младежите са я наобиколили плътно.

— Има ли кино на строежа? — пита някой.

— Ще можем ли да ходим в града?

— Има ли редовни автобуси?

— Каква е нормата?

— А плащането как ще става?

Тя се мъчи да отговори на едни, но въпросите ваят. Чува се глас от Врачански окръг:

— Ще може ли да получаваме писма и колетки?

Смях, подмятания, закачки. Крум се намесва:

— Чакайте, бе... всичко ще има — и автобуси, и кино, и концерти.

Около Майката са се струпали момчетата. Боян си седи на старото място, подпрял глава на ръце. До него лежи недокоснатата кирка. Майката обяснява, като сочи с ръка:

— От онова хълмче, до онзи комин — това е нашият район. Две хиляди души работят тука — млъква, защото ръката ѝ вместо на комина се е спряла на седналия Боян. Майката усеща върху себе си погледите на всички, но допълва:

— А този младеж. Това е моят... моят син Боян.

Като по даден знак Врачански окръг гръмва в смях. После смехът секва, наставя неловка тишина. Майката оглушава от смеха, но надделява себе си и допълва, по-глухо от преди:

— Това е, младежи. Първият ден е най-труден. Работете, не се отчайвайте...

Вече не я виждаме. Останало е само ехото на гласа ѝ. Боян гледа кирката си, но пак не става.

27.

Младежите са навлезли в земята. Боян пак си седи и пуши. Никой не му обръща внимание. И Габриел, и Монката копаят. От тях минаваме в дълбочина, където копаят другите бригади, още по-надолу младежи пренасят арматурно желязо на дълги пръти.

А Боян си седи при кирката, нехтен, чужд на това движение, на работата, като зрител в един театър, където се говори на чужд език и се играе някаква много скучна пиеса.

28.

Пред бараката Христо, към Монката:

— А оня какво да го правим?

— Отде да знам... за какво го е довела майка му... Ама работа!...

— Това е, като има кой да го храни...

Майката се е спряла. Чула е последната реплика. И момчетата я виждат. Тя ги отминава, не казва нищо.

29.

Казана реже с нож на вратата.

— Какво правиш? — пита Габриел.

— Бележа първия ден. Тъй правеше дядо ми, щом почне нещо ново.

30.

Пак изкопът. Боян пак не работи. Другите влизат все по-дълбоко в зе-

мята. Боян става мързеливо, защото го е хванало съклет на едно място. Отправя се към една дебела тръба. Изтяга се под сянката на тръбата, изпъва се. Затваря очи

31.

Сякаш това е неговият сън. Или действителност? Същият изкоп. Младежите работят. Майката е тук заедно с Крум. Пристига елегантен малък автобус с надпис на вратата „Българска телевизия“. От него слиза наконтен Боян. След него върви операторът с камерата, наоколо търчат помощници, разполагат техника. Боян съзира сред момичетата Мария. Повтарят се кадри от епизод 26, но Боян не седи до кирката, а дава разпореждания. Майката се усмихва щастливо, момичетата са се събрали около нея. Тя им обяснява.

— Това е моят син Боян. Режисьор в телевизията. Ще снимат филм за нашия строеж.

Боян се прави, че не чува, но се усмихва. Разменя многозначителен поглед с Мария, която се е подпряла на лопатата си. Боян се навежда, гледа във визюра на камерата. Кадърът се затъмнява.

32.

Боян се сепва. Наоколо работници са закачили тръбата с метално въже. Един трактор я тегли към готов вече изкоп. Двама работници са хванали Боян за раменете и краката и го пренасят встрани.

— Сложете го тук — командуват ги весело момче с вдигнат над главата електроженен шлем, с кожена предпазна ръкавица и ръкавица. Смее се на останения на земята слисан Боян:

— Ей, братле, добрутро.

Замаян от съня, Боян се взира в чудноватите одежди на момчето.

— Ти... ти кой си, бе!

— Ганчо, от бригадата на бай Панайот. А ти защо си легнал посред бял ден? Да не си болен?

— Ами болен. Какво се хилиш — мърмори Боян и става, разтривайки очи.

— Много си смешен — смее се Ганчо. — Приличаш на боксьор. Да не си от новите?

— Да вървят по дяволите. И аз не знам от кои съм.

Ганчо го гледа изумен.

— А бе ти... ти да не си син на Майката?

— Па да не съм син на леля си?

Ганчо се диви. Младежите вече са отмъкнали с трактора голямата тръба. Започват да я спускат в изкопа.

— Добре де. Знаех аз, че има син, ама мислех, че следваш нещо...

— Щях да следвам телевизионна режисура... — Боян подава кутията с цигари. Двамата запалват. — Изключиха ме в десети клас, трябваше да завърша вечерна, а ми писна. Дойдох тука да си поиграем малко на театър...

— Значи сме връстници. Е, ще останеш ли или само така?...

— Ами. Ще се чупя. Какви ще ги двъча тука. А ти какво си се маскирал с тая ризница?

Ганчо все го напушва на смях от езика на Боян.

— Слушай, братле, ти си голям симпатяга. Какви ги пускаш само. Електроженист съм аз. При бай Панайот, ама и той е един симпатяга. Има орден „Георги Димитров“. На две минути три пъти псува.

— Е, не ти ли писва да се моткаш с тия ръкавици?

— Да ми писва ли? Добре съм аз, братле. Хиляда и петстотин си докарвам на месец. Купих си моторче „Симсон“. Ще си купя китара, умирам си за мексикански песни, ама не знам дали съм музикален?...

— Е, китара... имам един приятел — Чарли. Цар на китарата. Диво свири.

— Диво. А мексикански знае ли?

— Всичко джари. Ще запнеш, ако го чуеш.

— И какво прави, работи ли някъде?

— Да не е луд? Свири, пее, ходим заедно на „купон“.
 — Какво е това?
 — Джабула. Джамбуре. Малко танци, натискация, а накрая и бой може да падне.
 — Аз не мога да танцувам. Тука има забави, ама оркестърът не го бива.
 — Виждам, тука само на бачкане сте го ударили.
 Тръбата вече е в изкопа. Ганчи. Оправя ръкавелата.
 — Трябва да вървя, да заварявам. Слушай, обади се. Двайсет и втора барака. И доведи она приятел. Ако не иска да работи, заплатата ще му плащам. Петстотин лева на месец ще му плащам, само да съири, да ме научи и мене.
 Хайде...
 — Чао — промълвя Боян. Вдига рамене, учуден от самочувствието на момчето. Повтаря:
 — Заплата. По петстотин лева на месец.

33.

Вечер. Мария налива вода на чешмата в една кофа. Боян седи на пейката, кръстосал крака. Мария се засмива, чула закачката му.
 — Романтиката на кофата. Красавицата ще мие. Виж ми окото...
 Тя се изправя. Вместо да се ядоса, смешно ѝ е. Любопитно ѝ е това нагло, разглежено момче. Боян става. Приближава чешмата.
 — Е, как е? Върви ли копачката?
 — Върви. Тая вечер съм дежурна по хигиена. Ще мия пода, като легнат момичетата. А с вас какво става? Доколкото виждам, майка ви няма да успее да ви направи ударник.
 — Хе, майка ми. Добре, че бързо ѝ минава — оглежда косо Мария. — Вие ми харесвате много. Има нещо американско във вас.
 Тя се смее. Водата шурти в препълнената кофа. С внезапно движение Боян прегръща Мария, търси устата ѝ да я целуне. Тя се дърпа, мъчи се да се освободи. Отскубва се от задъхания Боян, оправя дрехите си. Двамата мълчат. Мария спира чешмата и тръгва с кофата към бараката. Боян остава намръщен. след това се мъчи да обърне всичко на смях.
 — Студена пуйка — промърморва той.

34.

Боян тършува из джобовите си. Няма цигари, няма пари. Отсреща пред лавката Ганчо си купува кифла, захапва я. Боян много иска да му се обади, но Ганчо вече е тръгнал с група електрожнисти към голето.
 Боян се върти около лавката. Няколко работника и момичета са се наредили на опашка пред нея. Боян не вижда никой познат, да си поиска цигара. Много му се пуши. Обикаля, гърбом към опашката се навежда и вдига от земята един фас. Държи го в ръка, после ядно го хвърля.
 Ето го при Майката, в стаята.
 — Дай ми няколко лева... — мъчи се да каже шеговито той.
 — Нямам — отвърща решително тя. — Вече трябва сам да мислиш за тези неща...
 Ето го при Крум, спрял го е на пътя. Крум се обръща, много му се ще да даде пари на момчето, но казва:
 — Не мога да ти дам...
 — Само няколко лева, бе чичо Круме, ще ти ги върна...
 — Не мога, Бояне...
 И отминава по пътя.
 Боян остава сам, пхва ръце в джобовите си, стиснал устни.

35.

В мъжката барака. Боян върви между леглата. Чуват се гласове:
 — А бе, майка му да го вземе нейде из канцелариите...
 — Лежи. защото има какво да яде, да пуши като бей...
 — Ние от Врачански окръг...
 Боян:

— Е, какво вие от Врачански окръг?
— Ние от Врачански окръг предлагаме да се гласува — да го изгоним от бригадата...

Петко не се стърпява:

— Къде ще го гоним, бе приятели, нека свикне, ще се оправи.

Боян мълчи. Смешно му е. А така му се пуши, като гледа как Христо дърпа от цигарата си.

— Ние ще бхтим, а той ще лежи...

— Днес спа целия ден.

Боян се приближава към леглото си. Средаат го умните, добри очи на Габриел сред купчината книги. Боян вдига торбата си, завъртва я нехайно и театрално се покланя:

— Завеса. Първо действие завърши. Пожелавам на всички да станете удърници. Ние заминаваме за Сан-Франциско...

36.

Бараката. Момчетата са си легнали. Христо събира одеялата от Бояновото легло, навива дюшека на руло. Габриел се обажда:

— Може да се върне, Христо...

Христо се изправя:

— За какво да се връща. Притрябвало ни е такова леке.

37.

Майката е излязла на пътя. Спира пред разклонението на шосето. Встрани дирек с лампа. От тъмното иде Пандо, леко се клатушка:

— О-ооо, Майко, добър ти вечер.

— Пак си се напил...

— Е, пийнахме малко. На кума му се роди дете, па рекохме да го полеем. А утре бетоно си е бетон.

— Не знам вече какво да те правя, Пандо...

— Какво ще ме правиш, Майко. Аз съм лесен... чух нещо момчето побягнало. Па не казваш, че момче си имала. Нещо, разправят, не било много стока, а?

— Да мълчиш.

— Па да мълчим, ако е за мълчане... ама аз за момчето де, то било нещо по нашата част...

Тя го оставя, продължава напред. Пандо се обръща в едро към зрителя, намига пиански, демек не сме вчерашни, разбираме я тая.

38.

Рано сутрин. Младежите оправят легла, изтупват одеяла. Заобиколен от Врачански окръг, Христо закачва стенлист на вратата на бараката. На стенлиста са нарисувани всички видове превозни средства от ракетата, до таралежа. Под всяка фигура личат по едно или няколко имена. Момчетата се струпват, търсят имената си. В бараката влиза Майката. Настава неловко мълчание. След нея в бараката влизат и момчетата. Майката спира пред празното легло на Боян.

В този миг вътре се втурва тичешком Боян с торбата си. Майката просветва, дори е готова да се усмихне.

Пълно мълчание.

— Е, какво, панихида ли ще ми правите?

Никой не отвръща.

Без да се съобразява с присъстващите, Боян се нахвърля върху Майката:

— Значи така... Даде апартамента на някакви пейзажи. Чувате ли, бе? —

Хората драскат за квартира с години, а моята майка дала нашата подарък на някакъв си с три деца... — ефектът на думите му върху лицата на Мария, Сия, Светла, Димка. Продължава: — Хе, хе... виж се на какво приличаш с твоя глупав идеализъм. Вижте я — тъй съм я запомнил — вечно с тоя черен костюм и с тия туристически обувки. Като ги видя тия обувки — повръща ми се... Такава си ти — ще изгниеш в тия бараки, ще газиш кал...

Майката стои вдървена. Объркани от този скандал, младежите започват да се измъкват от бараката. Боян млъква, съзрял укорителния поглед на Мария. Сия минава покрай него, иска да го заплюе или да го удари през устата, но не ѝ стигат сили.

Сега в бараката са те, сами. Майката сяда на празното легло. Едва сега Боян вижда, че леглото му е празно. Очите му почват да шарят; лампата на Габриел, книгите, резките на вратата, направени от Казана. Снимката на актриса над леглото на Монката, букетчето увехнал здравец над едно от леглата на Врачански окръг. Всеки си има нещо свое, нещо установено, някакво свое кътче. Отново празното легло и тази Майка, която не говори. Няма да говори, ще мълчи, ще чака търпеливо, докъде ще стигне синът. Погледът на Боян минава по нейното лице, след това по стенлиста, по фигурите, имената. Прочита името си под таралежа:

Боян Драгов.

Изведнъж го облъхва нов яд. Разбира, че е станал жалък, че тези, които мълчаха и излязха, го превъзхождат, че го видяха в миг на една срамна слабост, че станаха свидетели на тази позорна за Майката сцена. Обзема го желание да изтрие това, да направи нещо, което да поправи впечатлението, не с етично съзнание, а с позърска мнителност на разглезен младеж.

Изскача навън. Някои вече са нарамили инструментите, но още чакат да видят какво ще стане. Погледите им са отправени към вратата, посрещат появилия се Боян.

— Какво сте ме окачили на тоя таралеж, бе ежковци?

— Всеки си е на мястото — отвръща спокойно Христо. — Жалко, че няма по-бавно нещо от таралежа. Трябваше там да те сложим или в една какавида, дете спи...

— Така е, който не работи... — обажда се Врачански окръг.

— Не може, не може... — заяжда се друг. — Тая работа иска да се поизпотим под мишниците.

Боян стои разкراчен, вижда, че става още по-смешен.

— Какво мъркате, бе... Ако река, за два дена ще ви стигна.

Врачански окръг се изсмива дружно. Един се обажда:

— Ще ни стигнеш праха по петите.

Общ смях. Не прага зад Боян се изправя Майката, гледа часовника си. Боян се обръща, очите им се срещат сред секналия смях, сред новото, още по-тежко мълчание.

— За два дни ще ви стигна — повтаря Боян, не издържал суровия поглед на Майката. — Само два река...

Не издържа, грабва кирката от ръцете на Петко и хуква към полето. Младежите се отпускат, тръгват след него, възбудени, шумни, развеселени. Ама леке, ама безподолея мръсник. Казана се обажда:

— Започва второ действие.

39.

Майката зад бараките. Там край един зеленчуков стар кафез играят две работнически деца. Тя пристъпва покрай тях, те не ѝ обръщат никакво внимание. Спира, облегната на дървената стена, където са наредени стари, прегорени тухли.

— Дай ракетата — обажда се едното момченце.

Другото домлъква кафеза и двете деца започват да слагат вътре парчета дърво, бракувани железни кола. След това и двете се пхват в кафеза.

— Пусни мотора — командува първото.

— Бъррррррррррр... — обажда се второто.

Сега двете детски лица са съсредоточени, нищо и никой не може да ги откъсне от старта на този чуден полет. И двете ръмжат, имитирайки мотора на ракетата, забравили Майката, работническия лагер, земята...

Майката се обляга на тухлите. Пипа с ръка пеша на черното си сако, след това погледът ѝ пада върху черните туристически обувки. Очите ѝ са пълни със сълзи.

Двете деца летят, покривайки наоколо всичко с гърма на своята ракета:

— Бърррррррррр... Бъррррррррррр...

— Тия деца — въздиша Крум.

Двамата са на висока площадка. Горے над тях арматуристи плетат сложни фигури, увиснали между земята и небето. Шумът на ракетата е заменен с гърмоленето на тежка машина в ниското. Крум допълва:

— Занесохме детето на Сия в селото... засега ще го гледа леля Куна. Когато ще имаме детски дом, ясли, градини, люлки... Анушка, какво ти е?

— Нищо. Ти много обичаш децата, Круме...

Той мълчи, загледан в пъплещите в ниското фигури. Обръща се.

— Какво ти е?

— Нищо, Круме... спомних си за затвора. Млякото ми прекъсна. Боян беше толкова слабичко бебе...

41.

Не, той е яко момче, което копае. Целите му длани са в мехури. Навлиза дълбоко в земята. Петко го наблюдава. Врачанлиите също копаят мъжки. И момичетата се мъчат, и Мария копае.

42.

Работнически стол. Мария се храни. Суетня, мяркат се хора с чинии, характерна обедна атмосфера. Излизат, влизат работници. Други търсят място. С тях е и Боян, приближава, пита с очи Мария може ли да седне, тя кима. Отначало Боян я гледа нагло, след това наглостта се стопява, очите му търсят близост. Какво го привлича или смущава в това момиче? Изящността, прямотата, чудното лице, съдбата ѝ? Нищо не знае за нея. Мария се обажда:

— Как е нормата?

— Уф, догонвам я.

— А аз още не мога — показва разранените си ръце. — По-рано свирех на пиано.

И той показва своите, и неговите са в мехури и рани.

— Мария — промълвя Боян. — Останах заради вас, да ви докажа, да си докажа... страшно много ми харесвате...

— Има нещо американско във вас — имитира го тя и се разсмява.

— Оставете шегите... Не мога да разбера, ще си счуля мозъка, какво ви задържа тук... Защо дойдохте?

Тя се смее:

— От жажда за приключения и опасности... Не може да продължава така...

— Кое?

— Всичко... — гласът ѝ е сериозен в смеха.

— И ще станете работничка... в тая кал... с кирката?

— Отде да знам... може и да стана.

Тя става заедно с празните чинии, кимва на Боян. Отдалечава се. Боян не забелязва кога на нейното място е седнала Майката. Боян се сепва, мъчи се да се усмихне, но тя не променя лице.

— Откога не сме яли заедно — мъчи се да подхване разговор Боян.

Тя мълчи, храни се. Няма да му проговори, каквото ще да стане, макар че очите ѝ искат да му кажат нещо топло, майчинско. Не, няма да проговори.

43.

Неделя. Мария простира пране зад бараките. Зад кадъра — пръщени на мотосиклетен мотор. Затихва. Боян се подпира на бараката. Мария свири с уста популярен шлагер. Вижда краката на Боян под прострениите чаршафи, продължава да простира други. Като свършва, прекъсва шлагера. Боян го продължава с уста. Мария се усмихва сред дрехите, но той не вижда усмивката, а краката ѝ. Мария се показва, Боян мълква.

— Няма ли да ходите в града?

— Не. Така съм капнала. Искам да спя — сто, двеста часа — така съм умряла за сън. А вие? Видях ви на мотоциклета. Скоро ще полетите на ракетата. Първият космонавт, който ще лети от инат...

— От инат, от ентусиазъм... ще ги обърна...

— И после?

Боян не е мислил за после. Все му е едно.

-- После -- нищо. Не обичам да мисля за после.

Той дхъва дима на цигарата си към нея. Тя го духва обратно.

— Тука ли ще останете?

— Не знам. Какво ме питате толкова? Всичко е така смешно? — Добре де, рекох си, ще ги стигна, ще стана първенец, знам, че мога да го направя — и какво от това...

— И какво от това?

Боян се размива. В тая усмивка за пръв път виждаме нещо детинско, чисто. Загасва фаса с крак.

— Не ви ли се струва, Мария, че тука сме като на филм, български филм на строителна тема?

И тя се смее.

— Да, с положителни и отрицателни герои.

— Вие сте положителната, аз — отрицателният.

— После отрицателният става първенец, поправя се и след дълги перипетии оставя на строежа...

— Да... да — оживява се Боян. — Дават му орден, след като е спасил положителната героиня. Всички ръкопляскаат. Филмът завършва така — двамата герои в профил, тя с газено шалче, вятърът го развява. Двамата гледат оптимистично в бъдещето, на фона на тържествен марш...

44.

Изкопът. Светла и Димка се заливат от смях. В полето край изкопа минава трактор и Димка маха на тракториста. Мария изхвърля пръст с лопатата. Подпира се на стената на изкопа. Отново се опитва да изхвърля, но лопатата пада от ръцете ѝ. Изкопът започва да се клатушка като лодка. Светла и Димка се смеят и издигат нагоре, а Мария пропада, пропада... Докато Светла се спуска към нея:

— Мария...

45.

Боян носи на ръце Мария към постройките. След него подтичва Светла. Главата на Мария е увиснала.

46.

Лекарят го избутва от вратата.

— Сега излез, другарче...

Боян излизва смутен. Разхожда се пред бараката на лекаря, но често поглежда към вратата.

47.

Стаята на лекаря. Светла е седнала до легналата Мария. Лекарят бърше ръцете си в кърпа. Пита Мария:

— Мога ли да говоря пред другарката?

— Да, разбира се...

— Няма нищо страшно... Вие сте бременна.

Мария в едро. Очите ѝ, внимателни, сякаш искат да опитат от всички страни този отговор. Нима това е момичето, което виждахме досега? Това е жена, бъдеща майка. В това сияние на очите се стопяват всички други неща. Лекарят се обръща и съзира в отворената врата Боян, който слуша, пуши и гледа объркан.

-- Тук не се пуши, другарче. Нали ти казах да почакаш навън.

Боян среща очите на Мария. В тях има толкова много спокойствие, толкова много радост. Исква му се да тръгне към нея, да я погали, да ѝ каже нещо

топло. И какво стана с положителните и отрицателните герои. И после, и после...

48.

Монкага лежи, Христо го закача:

— Ей, кандидат-студенте, много си тъжен.

Момчето вдига очи.

— Колко пъти съм я сънувал, да знаеш...

— И аз. Чудна е. Май всички сме хлътнали, а?

Боян стои пред вратата, заслушва се в разговора на двамата. На стенлиста името му е под камиона. Петко, седнал на леглото, реже с ножче залъчета и подхвърля:

— Боянчо, ти вече възседна камиона...

— Всички ви ще възседна — казва Боян, но това не е старата сигурност.

Нещо е счупено.

Петко го приближава, като дъвче. Шепне:

— Боянчо, чух нещо да се говори, шели да определят за курсове значи, за специалисти. Нашите май вече са решили. Да беше казал на майка си — тъй и тъй, речи, Петко иска за кранист. Да ме пратят, че ще си погинем с тоя нисък надник и тая норма...

— А бе, какво ме интересуват твоите курсове. Върви сам, да не съм ти адвокат.

— Добре, добре, ще ида, ти само не се сърди... А ти, Боянчо, разбра ли?

— Какво?

— Марията бе, Марията си отиде.

Боян се селва:

— Кога?... Къде?

— Ами тая вечер... изпратихме я... с рейса...

49.

Нощ. Габриел пише под лампата. Боян се върти, не може да заспи. Оставяме го, минаваме по спящите лица, стегаме стенлиста. Името на Боян, фигурката на камиона.

50.

Камион, спрял пред полигона на арматуристите. Боян се шляе наоколо с торбата си. Подритва един камък, нацупен, кисел. Взява камъка, чуди се къде да го хвърли. Отказва се, пуска го. Камъкът пада на земята. Боян зърва своя познат Ганчо до камиона, който приказва с някакво нахакано шофьорче.

— Я, Бояне, отде изникна?... — радва се Ганчо.

— А, моткам се...

— Гледам, с торба си тръгнал... Все мислех да мина към тебе, а време не остава с тия наши смени... Я се запознайте — това е Цаката. Хванал е цаката на камиона, дето ти викаш — цар, един вид.

Цаката и Боян се здрависват.

— Ако река, мога да покача камиона на насипа — хвали се Цаката.

На оградата на арматурния двор се е облегнал Пандо, наметнат с памук-лийка. Пуши и гледа момчетата, слуша разговора. Те не му обръщат внимание. Боян:

— Бутни едно кръгче. И аз карам, само че имах книжка за лека кола. И камион съм карал малко.

Цаката го гледа с недоверие:

— Хайде, бе.

— Най-сериозно. Имах кола — Опел-рекорд, ама майка ми я продаде.

Бутни едно кръгче, ще видиш.

Цаката се готви да откаже, но Ганчо му шепне нещо на ухото. Цаката се усмихва:

— Така може, защо не каза досега.

Тримата в кабината на камиона. Боян пали мотора, потегля с просветнало лице.

— Виждаш ли?
— Бре, да му се не види... Добре караш...
И Ганчо се смее, радва се на новия си приятел.

52.

Цаката маха с ръка от кабината. Камрионът се отдалечава.
— Е. още ли спиш по полето?
— Ами, батчам... Ако река, мога да задмина всички, само че копачката не е за мене. Не ми е интересно, бе Ганчо.
— И какво мислиш да правиш? А бе, ти не си ли мечтаеш за нещо?
— Какво да мечтая... писнало ми е. Ще се чупя. За какво ми е да кисна тука?

На Ганчо му идва нещо на ум.
— Слушай, защо не искаш да ти дадат книжка, ето караш камрион. Хвани се малко, опитай, може да ти хареса... Гледам те аз, нещо нямаш апетит по нашата част... май ти е скучно.
— Скучно ми е, та не мога да гледам... — замисля се Боян. — Виж, това с камриона, а? — рътва го в ребрата. — Знаеш ли как съм закъсал, нямам кинти за цигари... Майка ми се опъва, макар че ще ѝ мине...
Ганчо бърка, вади някакъв много стар, сигурно наследен от дядо му портфейл и му подава една банкнота.

— Вземи, защо не се обади по-рано?
Боян взима парите, срам го е, но не може да признае пред момчето мислите си.
— Мерси много. Ще ти ги върна, щом получа... — Ех, да можеше да стане това с камриона...
Ганчо се оглежда...
— Защо да не може, опитай... Тука има толкова много работа за шошъори... А аз да вървя, Бояне...
— Чакай бе, Ганчо, тъкмо сме се видели да поприказваме...
— А бе и на мен ми се приказва, ама работата не чака...
— Нали през деня си смяна?...
— Сега ходим на извънредни... с това постановление, трябва да се помага, знаеш ли колко хора нас чакат, да минем... Хайде, довиждане... как му викаше... ча — ча...
— Чао — засмива се Боян. Харесва му много това открито, самостоятелно, кротко момче. — Чао, Ганчо.
— Чао.

Ганчо тръгва, уверен, като истински мъж. Боян го гледа и се чуди на простата му здрава философия, на оптимизма и зрелостта му, чуди се, че не му е скучно и... малко му завижда, много му завижда сега. Пак се навежда, пак взима камъка. Подхвърля го в ръка, сякаш преценява не неговата, а собствената си тежест...

53.

Вечер. Боян се върти около чешмата, пуска крана. С шуртенето на водата се чува шлагерът на Мария и Боян. Боян затваря крана, шлагерът продължава. Умислен, с ръка върху спрения кран, Боян слуша. Защо всички хубави неща, защо всички хубави хора изчезват така бързо от нашия поглед?
Сепват го бързи стъпки. Разчорлен човек тича между бараките, влиза в една от тях. Около нея се струпват работници, момичета.

— Какво се е случило?
— Какво се е разтичал като побеснял?
— Какво има?
Разчорленият човек крещи в телефона:
— Ало, ало... майка ви...
И Боян е тук, пред отворения прозорец, гледа като всички какво ще каже разчорленият човек.
— Ало... здравпункта... майка ви... да, доктора, доктора, бе... Да, тук е Панайот Нецов, бригадира, бе... бързо линейката. Падна един трактор върху тръбата. Тъкмо заваряваха отдолу. Да... Ганчо...

54.

55.

56.

57.

95

Боян я приближава. Майката вдига очи, казва сякаш на себе си:
— Ще го оправят... фрактура на таза, фрактура на тибията... Видя ли... не заплака...
— Да, дори се усмихваше... — допълва Боян, горд със своя приятел.
— А ти, помниш ли, миналата година, като ти вадиха зъба... рева като дете...

Той мълчи. После кипва.

— Все аз лошият... все аз... тука всеки си е на мястото... всеки си гледа своята работа... защо ме домъкна? Глупости... така ако ставаше...

— А как става? — пита тя спокойно, но ѝ гласа ѝ няма капка мекота. — Добре, кажи какво искаш да правиш? Кажи... къде искаш да идеш, с какво изобщо мислиш да се занимаваш?...

— Не искам с нищо да се занимавам... не ми се занимава...

— Добре, не се занимавай... но трябва да се яде... човек трябва да има пари за хляб, за дрехи, за да се чувства наравно с другите... а ти?...

Той пак се опитва да върне старата тактика, прегръща я, опитва се да го обърне на смях.

— Е, майче... не ти ли омръзна?...

Тя го прекъсва, става, отблъсква ръката му.

— Омръзна ми, до гуша ми дойде да се срамувам от тебе... разбираш ли... до гуша. Но не разчитай повече на мене... Ако искаш, върви в града... там те чака твоята компания.

И тръгва, дребна, но решителна. Боян остава сам.

Пак обикаля, пак чува познатия шлагер. Ех, Мария...

58.

Квартална градинка. Чарли е облегнал китарата на пейката, разтваря плик. Осреща, от другата пейка го наблюдава през вестника си пенсионер. Чарли чете:

„Амиго,

Много ми е кофти без тебе. Тука има едни дървенияци, само мълчат. Писаха ме в стенлиста под един таралеж, ама сега съм под камиона и ако искам мога и до ракетата да стигна. (Чарли се пули, неразбираш какви са тия камioni и ракети). В бригадата има един перо, по цяла нощ драска някакъв роман, има и един акробат, пише се шеф по комсомолска линия. От Врачански окръг има тринайсет — единият го върза. Има и една голяма барманка с голямо чене, имаше и една мадама може да тури в джоба си Джина Лолобриджита и Бриджит Бардо, само че забременя и се върна при мъжа си, защото беше избягала от къщи. Можехме да станем авери с нея, ама... Намерих и един сладур, Ганчо, само че падна трактор върху тръбата, когато я заваряваше, и сега е в болница. Умре си за китара и мексикански песни, разправих му, че си цар по тая част, целият беше надробен и не заплака. Само се усмихваше и мене ми стана много кофти от тая усмивка и го сънувах през нощта. Много ценно аверче. Ако дойдеш и му поджариш малко, може и на заплата да те вземе, понеже вадим много кинти. Иначе нищо специално. Страшно ми писна и не знам какво да правя тука, с тия дървенияци пада диво оачкане, всичко строи социализъм. Танци няма и изобщо много ми е кофти без тебе.

Боби“

В градинката подскачат врабчета. Чарли поема китарата и откъсва един тъжен акорд по приятеля си. Пенсионерът е свалил съвсем вестника и го гледа с очи от 1910 година.

59.

— Само толкова ли? — мръщи се Боян.

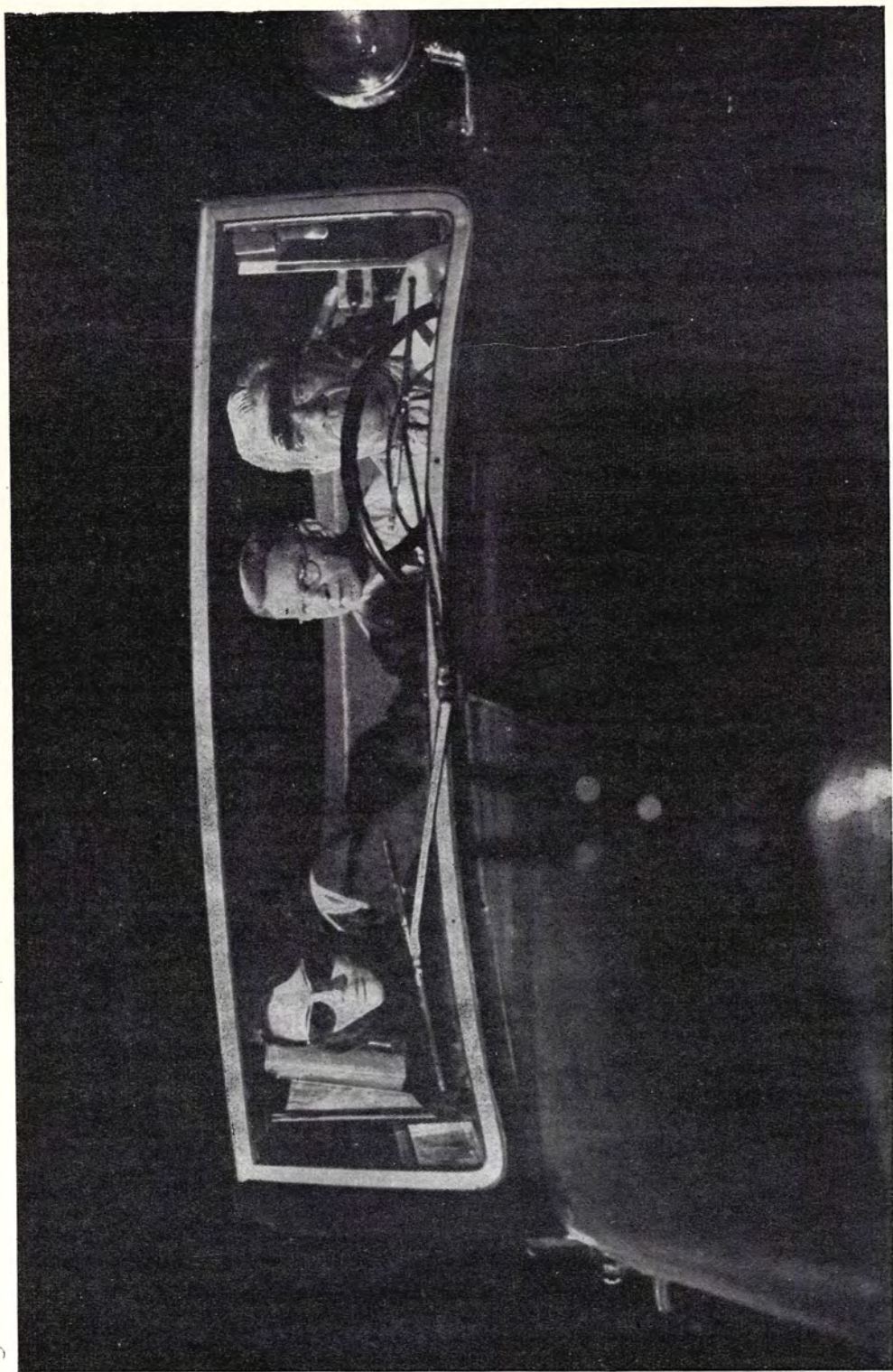
Касиерът се усмихва служебно:

— Аз само плащам, гражданино. Има нормировчици, бригадири. Кой колкото е изработил, толкова му се плаща.

Боян гледа тези нищожни пари. Но това са първите спечелени пари в неговия живот.



Лили Дончева и Георги Георгиев в сцена от филма „Златният 360°“



Сцена от филма „Тютюн“ II серия

Шумна селска кръчма. Боян пие втори коняк, до него на масата седи Пандо. Чука се. Пандо:

— А така, дай да пийнем, щом си на Майката син.

Боян не казва нищо. В кръчмата влиза Майката, едва си пробива път сред масите. Вижда Боян, опътва се към него.

— Бре, Майко — става Пандо. — Па седни при нас, трудовите хора. Бех жив, да те видим у кръчма да влезеш. Добре дошла.

В кръчмата пълно мълчание. Всички гледат към тях. Постепенно, лицата се отпускат, отпуснало се е и лицето на Майката, влязла с лош, решителен пламък в очите. Никой не се обажда. Майката сяда при сина си. Боян шраква с пръсти на келнера.

— Какво ще пиеш, Майко? — пита вместо него Пандо.

— Лимонада.

— Бре, лимонада. Пийни една плодовка като нас, та да видиш живота откъм върлото.

Тя отказва с глава, но всички я гледат. Всички те пият плодова и негласно искат тя да не се дели от тях. Майката никога не е мислила, че ще изпадне в това положение, но разбира тези мълчаливи погледи.

— Добре, дайте ми плодова.

Бурно одобрение. Има нещо детско в тази амбиция на тези възрастни и силни мъже. Донсят плодова. Отвсякъде се протягат чаши, всеки иска да се чука с Майката. Тя приема този поздрав и това предизвикателство. Цялата кръчма се изрежда при нея. Дори келнерът бързо си налива чаша вино и той се чука с нея. Последен се чука с майка си Боян.

— Наздраве — казва тя и вдига чашата си.

— Наздраве... наздраве... — викат отвсякъде.

Огаването от изпитата на един дъх чаша е толкова силно, че Майката слага ръка на устните си, стиска клепки да не ѝ изкочат сълезите. Тогава всички гаврътват чашите си, отново подемат разговорите, по-възбудени от преди. В дъното запяват тежко стара народна песен.

— Хайде да си вървим, Боане — прошепна Майката.

Кима на келнера. Неохотно Боян вади пари да плати, но тя го изпреварва и плаща на келнера, а протегнатите от Боян пари връща. Става, уловила си на си за ръка, усмихва се на хората. Боян тръгва след нея накупен, но не смее да се възпротиви. Пандо му намира свойски.

Работниците протягат чашите си. Някой виква:

— Да живее Майката...

И други подемат вика...

Навън, на чистия въздух, Майката се люшва.

— Мамо, какво ти е?

Тя се обляга на рамото му.

— Нищо, ще ми мине... сърцето...

Двамата вървят, сякаш сега прохождат. Няма нужда от думи, макар че много неща имат да си кажат. Застигат ги камиони, отминават рейсове, пълни със заспали, уморени от работа хора. Животът на големия строеж тече и през нощта.

Двамата са наближили арматурния двор. Спира камион желязо, в същото време от бараката са излезли арматуристите, облечени в цивилните си дрехи, с багажи и куфари, с торби и раници. Майката се сепва. Боян остава при камиона, тя тръгва напред, към арматуристите.

— Хайде, лъвовете, няма ли да стоварвате? — вика шофьорът на тежко натоварения с арматурно желязо камион. — До вчера опискахте света, че нямамо желязо, а сега... цял вагон чака.

Арматуристите не реагират. Съзрели Майката, спират, но държат багажите в ръце. Бригадирът, едър мъж, сакото му едва се закопчава, навежда очи.

— Къде бе, момчета?

Мълчание. Хората чакат какво ще каже бригадирът.

— Къде бе, Станко? Няма ли да стоварите желязото?

Мълчание. Бригадирът смутолевя:

— Ние, Майко, решихме да напуснем, да си идем де...

— Да си идете?

В това време са пристигнали още два натоварени с желязо камиони. Шофьорите скачат, не разбират какво е това сборище. Първият шофьор:

— Не щат бе, тръгват си...

— Не щат ли... а вагонът?...

Боян стои, чужд на това събитие. Никога не е виждал майка си сред толкова много мъже. Нали преди малко ѝ беше лошо?

— Е, Майко, тръгваме си — решава да отсече Станко, макар че го е срам да я погледне. Като по даден знак, групата нарамва багажите, бързат да се измъкнат.

Майката не казва нищо. Отива при задната страна на първия камион. Започва да изтегля дълъг железен прът. Боян, удивен, се приближава. Да, Майката нарамва дългия прът и тръгва да го носи към двора, но Боян се спуска и поема втория прът. И шофьорите започват да разтоварват, забравили сякаш за арматуристите.

Станко спира, обръща глава. И групата спира. Станко въздиша и пуска куфара си на земята. Куфарът се разтваря и от него изскачат няколко ябълки, веши, кутии и се разпиляват по земята...

Новопристигналият камион заобикаля тези вещи, за да спре при първите камиони.

62.

Свети лампата на Габриел. Писателят дръска в тетрадката си. Боян не може да заспи, макар че се е завил почти през глава с одеялото.

Чуваме шлагера на Мария и Боян, после вика „Аз го убих“... после рев, на далечни камиони, шофьорските викове... Всичко това се върти в едно усукващо се звуково кълбо пред Боян. Боян чува гласа на Габриел, за да изчезне кошмарът на кълбото:

— Бояне, спиш ли?

— Не...

— И аз... Днес редакторът ме извика, разбираш ли... Вие, каква, трябва да напишете едно стихотворение за следващия брой... Три години не бях писал стихотворения, по-рано все ми ги връщаха от редакциите. А тук, в многотиражката...

Боян е разсеян, много далече от него са тези поетични външения.

— Бояне...

— А?

— Нека да ти го прочета, моля ти се...

Боян кима, все му е едно, никога не е имал отношение към стихотворенията. Габриел чете тихо:

„Дотогава не знаех що е жегата в полето,
нито юлското слънце как без милост припича,
с непослушната тежка лопата в ръцете
аз напомнях смутено момченце, което
с разтреперани устни се мъчи да срича.“

Той дойде и с усмивка в това пладнесто задушно като вятър отвя мойто смешно смущение
и показва ми как металът послушно
се забива дълбоко в сърцето на сушата
с едно силно и сръчно човешко движение.

Той показва ми как да надвигам земята,
една тайна велика и проста отключи.
Нямах глас, пресъхнали бяха устата
само моята длан здраво стисна ръката,
дето братски на труд я научи.“

катаджии няма. Да можеш да караш, да свършим работата, това е най-важното.

Боян се засмива.

— Тъкмо да се махна от бригадата, омръзна ми тая копачка. Всеки ден едно и също...

— Не бива, защо ще напускаш. Става дума за няколко дни, и то вечер.

— Е, ама искаш, ако може, при шофьорите...

— И това ще стане. Ще предложим. Сега става дума за няколко вечери, по няколко курса. Разстоянието не е голямо. А за плащането... виж какво, няма да можем да ти плащаме, няма да има ведомост, да се осчетоводява... Става въпрос за малко идеализъм...

— Идеализъм — произнася Боян тази странна, съвсем чужда за него дума.

— Помисли си, Драгов, ако искаш да питаме Майката.

Боян отсича.

— Какво ще му мисля. Няма нужда да я питате, като че ли съм малко беле, та да я питам за всичко. А ако стане с шофьорството, тъкмо ще ѝ покажа...

— Тогава?

— Съгласен съм, готов съм още тая вечер.

Работникът става.

— Добре, сега да вървя, да давам сведенията. Ела довечера в девет пред втори участък. Знаеш бетонозавода.

— Знам го. Ще дойда точно в девет.

67.

Боян спира пред отворения прозорец на Майката. В стаята няма никой. До скромното легло, застлано с казионно одеяло, се виждат туристическите ѝ обувки. Майката влиза, вижда сина си, улавя погледа му върху обувките. Тя е с нови половинки, с гума. Засмива се:

— Както виждаш, аз се обновявам. И нова рокля съм си поръчала. Дано ти харесам.

Той мълчи подпрян на прозореца.

— Е, ще стигнеш ли ракетата?

Той се колебае дали да ѝ каже. Поглежда часовника си — сега е само седем без четвърт. А в девет! Не, няма да ѝ кажа.

— Може и да я стигна...

Те се наблюдават внимателно. Откога не са си приказвали така делнично, така спокойно. Какво се е променило. Те, или нещата около тях? Майката идва до прозореца, изкушава се да го погали по главата, но Боян се дърпа.

— Да се миеш. Я виж колко ти е черен врата.

— И ти ще почернееш с тая черна пръст. Ще се мия! А ако не се мия, какво? Като че ли съм на пет години...

— На колко си — смее се тя. Усмивката я подмладява, но Боян вижда колко много се е състарила майка му, колко са ѝ побелели косите.

— Искаш ли конфитюр от ягоди — пита го тя. — Толкова го обичаш... И без да чака отговор, сякаш са си у дома в кухнята, запътва се към бюрото, бърка вътре с гръб към Боян. Вади бурканче, разпакова го. Боян я гледа, нещо го стяга в гърдите.

Майката се обръща, с буркана и лъжичката в ръце. Боян е изчезнал. Тя се навежда през прозореца, вижда го как тича нататък в полето, където разорават булдозерите. Сепва я телефонът, който звъни настойчиво. Изчезнала е идилията, кухнята, майката, остава службата...

68.

Боян на кормилото на товарна кола. Пипа скоростния лост, гали кормилото. Сериозен, делови, обръща се да види дали са натоварили. Отзад се мяркат фигури с чували цимент. Работниците бързат, изпълняват срочни задачи. Бригадирът, скулестият, се качва, тръшва вратичката.

— Хайде!

Боян запалва мотора. Колата потегля, излиза от площадката на пътя.

Никога не сме виждали лицето на Боян така сериозно, така осмислено. Бригадирът пуши до него с очи, вперени в пътя. Срещат празен камион, шофьорът им кимва. Боян също кимва, след това обръща глава към задното прозорче. Другият камион се стопява в тъмнината със стоповете си.

69.

Крум гледа през отворения прозорец към пътя, където се появяват фарове на камион.

— Ходихме на кино в града. След това изчезна...

— Изчезна — мръщи се Майката, дошла също до прозореца. Чудно момче. Понякога ми се струва, че го познавам. После разбирам, че нищо не зная за него.

Камионът минава пред управлението, шофьорът не се вижда. Над товара от циментени чували седят няколко работника.

Крум: — Ето, зная на пръсти тия две хиляди души... всеки ден съм с тях... А непрестанно ме учудват. Анушка, колко лесно ни се струва понякога да преценим човека — добър, лош... а то е по-трудно, отколкото две хиляди строежа. Тъкмо си разбрал нещо, и ти се изплъзва...

Камионът се изгубва по пътя. Но вместо неговите изчезващи светлини, се появяват нови. Майката:

— Отидох да взема бурканчето. Върнах се, той изчезнал...

70.

— Отгук — сочи бригадирът.

Отбиват в разклонение на главния път. Неравно, колата се друса. Приближават дълга барака, зад нея друга.

— Тука, отбий близо до бараката.

Бригадирът отваря вратичката, поглежда часовника си.

— Отивам да приема новия вагон. Стоварете тука... утре рано ще вземат цимента за паракотелката. Направи още два курса, след това иди да спиш. — Усмихва се. Майката може да се гордее с тебе...

Слиза, дава някакви нареждания на работниците, отдалечава се. Пандо посреща слезлия Боян.

— О, баджана, здравей... Бива те по шофьорлъка.

— Е, карам...

— Хайде, да разтоварваме — вика Пандо на работниците.

Разтоварват. Боян се връща в кабината. Улавя с две ръце кормилото. Искра му се много да напише нещо върху запотеното стъкло. Рисува нещо като птиче. След това изписва едно „М“. Добавя другите букви и на стъклото остава — МАРИЯ.

71.

Габриел гледа празното легло на Боян. Загасва лампата.

Навън между бараките Боян върви, като че още държи кормилото в ръце. Затичва се, руци с уста, имитирайки камионния мотор:

Тихо е, всички спят. Отвън се чуват човешки стъпки.

72.

Пак разтоварват работниците. Бригадирът пуши цигара, облегнат на предния калник. И Боян пуши, подражава на бригадира. Обаждат се.

— Е, да можеше наистина да ми дадат тоя камион... добра машинка. Да се лепна на кормилото.

— Ще стане, Бояне. Ще говоря с Майката. В комисията хората са наши. Книжката ти е вързана, имаш си жителство. Тука гълтат шофьорите като голям хляб...

Бригадирът и Пандо до бараката, където стоварват цимента.

— Момчето го бива, а? — подметва Пандо.

— А бе, наш човек — доволен отвърща бригадирът. — Хайде, свършвайте.

Боян е чул тези реплики. Засмива се зарадван. Значи, имат му доверие. Разхожда се, в стъпките му има нещо от Ганчовата увереност.

Неделя. Волейболна площадка. Момчетата играят срещу момичетата. Димка бие сервис. До дирека са застанали Христо и Габриел.

Габриел: — Никой не може да забива като Боян.

— Остави го тоя Боян. Все с него се разправяме. Вчера казах на Майката — вече не работи, само се прозява, а вечер митка...

— И аз го виждам, ходи някъде.

— Ходи! Ходи по жени. Да го взема Майка му — от него копач не става.

Габриел със сериозен поглед:

— Христо, ние трябва да подходим спокойно към него. Много го изолираме...

— А бе, спокойно! Може ли да се говори с него спокойно. И сега кой знае къде митка из града...

Болинчен коридор. Боян и Чарли в бели халати. Пред тях красива сестра със строго лице. Въвежда ги в една стая и отминава. Вътре Ганчо, увиснал на един чаршаф, опънат над леглото, с мъка извърща очи, лицето му грейва.

— Бояне! — вижда Чарли и китарата: — О, това е царят на китарата! Двамата са при него. Боян:

— Боля ли много.

Чарли се озърта с любопитство.

— Уф, да не ти разправям. И сега, като мръдна — ужас. Лежа и усещам как се наместват костичките. Още малко. Дай цигара, че сестрата дебне.

Гълта с блаженство дима, но не може да държи цигарата. Боян му я поднася към устата. Боян се прозява.

— Спи ли ти се? Да не си бил снощи на купон?

Боян се смее.

— Ами, на купон! И нас ни викат като тебе на извънредна работа през нощта. Замествам един болен шофьор, карам едно камионче.

Чарли ги гледа опулено, като човек от друг свят, това ли е Боби, говори за извънредна работа. Ганчо се радва, но улавя погледа на Чарли. Пита Боян:

— Каза ли му за моето предложение.

— Казах му. Не вярва — смее се Боян, но се сеща нещо и вади една банкнота. — Да ти върна заема, получиш заплатата... — Ганчо се смее, Боян оставя парите на масичката. За да наруши тишината, Ганчо допълва:

— А бе, Чарли, ела, най-сериозно... Заплата ще ти определя, ще останеш при нас. Нищо няма да работиш, ако не искаш. Ще ни веселиш, пък може и двамата да свирим, ако се науча. Като идваш в града, ще ти давам Самсончето.

Чарли смутолява нещо смутен.

— Приеми бе, амиго — подканя го Боян.

Чарли мълчи, страшно му е неудобно, никой досега не му е предлагал заплата, без да работи. Разбрал смущението му, Ганчо пита:

— Знаеш ли мексикански?

— Има си хейс — облекчено се засмива Чарли.

— Хайде, посвири някоя.

— Ами сестрата да не дига пара.

— Ти засвири, пък аз ще се разправям. В края на крайщата две седмици вися на тоя чаршаф, музика не съм чул.

Чарли сядна на единствения стол в стаята, прекарва пръсти по струните. Ганчо извършва очи с болка. Вратата е отворена, Чарли засвирва. Още с първите тонове дотичва сестрата, готова за скандал, но Боян слага пръст на устните си. Сестрата спира на отворената врата, постепенно лицето ѝ просветва. Тя се усмихва и остава така, заслушана, загледиана в дребничкото момче с китарата. А то продължава да изтръгва от инструмента нежни и страстни тонове, сладки, южни, далечни акорди.

76.

Вечер. Боян излиза от бараката. След него на пръсти се измъква Габриел. Двамата вървят на разстояние един от друг, но Боян усеща, че след него върви някой и се спира. Затичва се изведнъж назад, улавя за яката разтреперания Габриел.

— Следиш ме, а?

Вдига ръка, но Габриел го гледа упорито, вече без страх.

— Удари ме.

Ръката на Боян се отпуска. Габриел става още по-спокоен.

— Бояне..., аз... искам да разбера къде ходиш нощем. Всяка нощ те чакам. Не мога да заспя, докато не се прибереш, все ми се струва, че нещо лошо ти се е случило.

Смутен от това признание, Боян не знае какво да каже, но се отпуска и признава:

— Ходя на извънредна работа... Неца да се фукам, затова не казвам, а вие... всичките сте против мене...

— Не е вярно, Бояне... ех, да имах твоята физика. Ти си як, всичко можеш...

Боян се сепва.

— Всичко мога?

— Всичко. Аз знам това. Ти не си хулиган... аз съм виждал хулигани, веднъж ме пребиха, ката изпращах едно момиче. Те са друго. А ти, само да речеш, всичко можеш...

77.

Нощ. Боян на кормилото, шосето е пусто. Бригадирът пуши невъзмутим. Моторът пее.

От една пътека е излязъл на пътя Цаката. Свършил смяна, с наметнато през рамо сако, чака някой камион да го откара към селището. Ето, задава се камион. Цаката излиза на средата на платното, вдига ръка. Боян намалява гаста, видял човека на пътя. Бригадирът се сепва, хвърля цигарата през прозореца.

— Не спирай — казва той сухо.

Но Боян вече е намалил ход. Цаката се готви да се хвърли на стъпалото. Познава Боян, отваря уста от учудване, но почти под носа му... кракът на бригадира натисва педала на гаста върху обувката на Боян. Камионът форсира и за малко не прегазва Цаката, който отскача встрани.

Бригадирът е поел кормилото от изумения Боян, маневрира със светкавична бързина, за да не прегазе човека на пътя, и отново изправя кормилото. Боян с изумление открива, че бригадирът е един първокласен шофьор, иначе никога не би се решил на това.

— Ама защо не спряхме... защо ми попречихте?.. объркан пита той.

Бригадирът вече е отбил в страничния път.

— Ще ти кажа след малко — отсича сухо.

След стотина метра загасва мотора, фаровете. Дръпнал се до вратичката, изместен от седалката, Боян чака.

— Ама защо... не разбирам...

Бригадирът се обръща, никога досега не е имал такъв поглед.

— Слушай момче, не си играй със сериозни работи.

Боян не разбира. Върху лицето на бригадира трепва нервен тик.

— Нищо не разбирам...

— Ще разбереш, Драгов... Ето какво. И без това тази вечер щях да ти кажа. Ние пренасяме краден цимент. На никаква парокотелка не го пренасяме.

За трети път ти участвуаш в една организирана кражба. Аз съм шофьорът на тази кола...

Боян се дръпва и нанася силен удар, но бригадирът се е отместил и ръката на Боян минава покрай главата му. В това време бригадирът е стиснал в желазна хватка другата му ръка, а над главата му е вдигнал железен ключ

— Ще... ще... ръмжи Боян.

— Не така, момче... Спокойно. Ще те прасна с ключа и... слушай сега. Помисли трезво. Ти вече си вътре, ако искаш, издай ни, кажи, че не си знаел. Никой няма да ти повярва, в милицията те знаят добре. Циментът е от района на майка ти. От тези бараки наши хора му намират пътища. Разбираш, кражба на държавно имущество, черна борса със строителни материали. Чакат те десет години.

Боян кипва.

— Пустни ми ръката!

— Чакай де, нали се разбрахме, спокойно...

— А защо ме месите и мене в тая...

— Тпру... спокойно! Защото си синче, разбираш ли? Твоята майчица няма да ни бутне, ако се разкрие нещо, разбираш ли? Значи и синчето ѝ го чакат десет години. Хе-хе... А ако слушаш, всичко ще се нареди. Никой не знае за тази работа. Ще направим още няколко курса и... файрон. Повече няма да те закачаме... Но ще мълчиш, нали?

Сочи му с поглед кормилото. Като хипнотизиран, Боян потегля. Шофьорът го наблюдава зорко, с железния ключ в ръка.

78.

Складовите бараки. Пренесен е и последният чувал цимент. Качва се Пандо, в кабината е Боян. Пандо, мазно усмихнат.

— Хайде, баджанак, давай...

Пътят, Боян мълчи. Бетонджията се смее:

— А бе, знаех си, че си наш човек... Видех те как подкара камиона на онова момче, викам си, това бърбече трябва да се използва...

— Мълчи! — съска Боян и надува гаста. — Мръсна гад!

— Хе-хе — киска се Пандо. — Хе-х-хеее...

79.

Боян се прибира в нощта. Това вече не е предишният Боян. Спира, сяда на пейката до чешмата. Наоколо няма жива душа. Само вятърът свири тиха, нежна мелодия, която познаваме много добре. Боян запущва цигара, дърпа дълбоко дима в гърдите си.

— И после — пита гласът на Мария.

— После... после, не обичам да мисля за после... отвръща гласът на Боян.

Съвсем нежна и далечна е песента, но Боян не може да я издържи сега. Става и пуска чешмата да шурти, да я заглуши. Но песента зазвучава по-силно, запълва цялото пространство.

80.

Боян се мята в леглото. Габриел го наблюдава боязливо, с разтревожени очи.

— Бояне! Бояне!

Мълчание.

— Бояне, да не ти е лошо, бе?

Сепнат, Боян скача, както е с дрехите. Излиза от бараката като сомнамбул.

81.

Влиза в тъмен коридор. Драска кибрит, търси по вратите, осветява табела:

Крум Спасов

С очи в табелата, Боян чука.

В стаята спи Крум, дълбоко, въздиша на сън.

Боян, заслушан, кани се да чукне втори път, държи пръстите си до самата врата. Минават секунди. Колко много неща минават по лицето му — болка, срам, разочарование, вина, обвинение, обида, мъка. Трябва да събуди чичо Крум, да му разкаже всичко, като мъж на мъж. Но няма сили да чукне втори път, дръпва пръстите си. Излиза от коридора.

82.

Ето го, между бараките. Вдигаме се високо над бараките, следим го в геометрично правилните пътеки между бараките. Той се движи като шахматна пешка. Връща се, поема друга пътека.

Слизаме ниско, пред самото му лице. Разучаваме го с бруталното любопитство на камерата. Боян спира, гледа насреща ни. Гласът на Крум:

„Искаш и тук да я окаляш... я по-добре се върни в града!“

Боян тръгва отново. Отново го спира камерата — въпрос с гласа на Мария:

„Скоро ще летите на ракетата. Първият космонавт, който лети от инат.“

Отново върви. Блъсва се в нещо. Това е ракетата на двете деца, старият, разкапан зеленчуков кафез. Боян сяда на него и обхваща главата си с ръце.

Отдалеч се чува мелодията на шлагера.

83.

Гарата на строежа. Край сградата е пусто, свети само една лампа. Боян седи на пейката под часовника. Отдалеч по линията се задава влак. Боян трепва, иска му се да стане, но не може. Влакът спира. От вагоните наскочат сънени работници, момичета, инженери. Тръгват към строежа. Влакът потегля. Боян става, улавя се за дръжката на един вагон, върви няколко крачки с влака, но се пуска и остава на перона...

84.

Ето го пак между бараките. Една фигура се е притаила зад една барака. Като минава Боян, изпраща се пред него. Огънчето е стиснато от коравите устни. Това е шофьорът, скулестият.

Боян се сепва.

— Здравей! — казва сухо скулестият.

Боян мълчи.

— Довечера в девет. Чу ли?

Боян мълчи. Стиснал упорито уста, гледа в очите скулестия.

— Слушай, ако речеш да гъкнеш, и... два пъти съм бил в затвора за тая работа...

Боян се озърта. В тези бараки няма хора, това са складовете. Ето на онази се е облегал човек с наметната памуклияка. Това е Пандо и неговото огънче свети. Някакъв бяс обхваща Боян и той замахва. Добре олучен удар. Коремът, слънчевото сплетение. Скулестият се свива, изгубил въздуха си. Боян нанася втори удар, този път в лицето... и хуква. След него се чуват тежките стъпки на Пандо, който го гони с едно парче желязо...

Но Боян е вече далече... Пандо изоставя, захвърля с яд желязото.

Боян, запъхтян, влиза в бараката. Всички спят. Не, не всички, една глава се надига от книгите. Това е Габриел, който го чака... Боян сяда на леглото си. Габриел:

— Хайде бе, Бояне... приberi се... вече не мога да пиша... не съм спокоен...

На високата строителна площадка са двамата. Около тях монтажници висят в пропастта, кранове пренасят тежки метални конструкции. Светъл ден Майката го гледа, той се е променил много, отслабнал, с кръгове около очите, брадясал... зад него са скелите, металните късове, които плуват в небето, стрелките на крановете...

Боян в служебната стая на милицията. С посиняло лице, с нагла, пиянска усмивка. До него Чарли. През ажур на решетката Майката се вижда в лицето на сина си.

Стаята е изчезнала. Тук е простор. Има друг ажур — на арматурните плетки.

— Това е всичко — въздиша Боян.

Майката мълчи. В очите ѝ виждаме пресъхналото мляко, грижите, десетките години работа, загубата на големия син, смъртта на другаря, трудният живот на една самотна жена. Разочарованието от малкия син и силната любов към него.

— Страх ли те е? — пита тя глухо.

Отговорът му е забавен от големия метален пръстен, който минава над главите им. Сякаш монтажникът се колебае. Не, не се колебае, пръстенът се спуска и двамата, Майката и синът, остават в него. Изникналият монтажник до тях дава знак с ръка, кранът спуска пръстена още по-ниско. Монтажникът се усмихва: „Пленихме ви, значи“...

— От какво да ме е страх, мамо?

— От отговорност... ти никога не си поемал отговорност...

— Какво да правя, мамо... чака ме затвор. Толкова исках да следвам, да завърша телевизионна режисура... Дори веднъж сънувах как снимам филм за твоя строеж...

Тя го гледа втренчено. Не, това е друг Боян. Някога пред заплахата на затвора той се смееше, сега не се смее, говори абсолютно сериозно.

— Аз съм длъжна да съобща на органите на милицията... — обажда се тя.

Той мълчи.

— Или да премълча...

— Мамо...

Тя се обръща, чула вика от земята:

— Майкооооо... ела веднага... дошли са от министерството.

— Идвам — вика тя на човека от земята.

Към Боян: — Тръгвам... работата не може да чака... и ти отивай... момчетата са почнали вече...

Прескача пръстена, започва да се спуска по стълбата.

Боян остава горе, сам с небето, с пръстена, който го заобикаля с металната си стена. Трябва да излезе и той...

Надолу по стълбата рукват сълзите, с всяко стъпало.

Следим този плач по цялото слизане. Той секва долу, когато приближаваме земята, когато Майката избърсва очи, стиска уста и обръща поглед нагоре, където е останал синът. Оправя косите си. Много воля и сила има в тази малка жена, за да преодолее чувствата си и да тръгне по разровения терен, за да среща работници, да се усмихва и отговаря на поздравите им:

— Здравей, Майко?

— Здравейте...

Ето я съвсем малка, от високото. Изгубва се в хаоса от машини, сгради, скели, кранове.

Изкопът. Боян копае. И този Боян е друг. Едно механично същество, което едва чува думите на Габриел.

— Бояне!

Мълчание. Удар с кирката

— Бояне...

Мълчание. Кирката млъква.

— Как каза ти тогава Габриел... че всичко мога, ако реша, нали?

— Да...

— Габриел, а ти изпитвал ли си чувство за отговорност.

Габриел се засмива с добрите си очи.

— Не зная. Бояне... Всички носим някаква отговорност, дори да не я съзнаваме.

88.

При Майката е спряла Сия, огряна от слънцето. Майката се взира в това малко същество, свързало съдбата си с големия строеж.

— Виж, Майко, поникнаха му зъбчета...

Майката отпуска стегнатото си лице.

— Ще е буен — промълвя тя. — Щом рано му никнат зъбчета, много ще си патиш от него...

— Нека — смее се щастливо Сия, — нека е буен.

89.

И тази вечер синът е дошел при прозореца. Тя го е чакала. Боян гледа бюрото, откъдето майка му извади бурканчето с конфитюр. До леглото са поставени старите изпитани туристически обувки. Уловила тези погледи, тя се обажда:

— Много сбърках, синко...

Той трепва, изненадан от тези тихи думи.

— Много съм виновна пред тебе... докарах те тука насила, мислех, че може така, накарай човека и той ще се промени... и всичко тръгва по мед и масло...

Дълбока мъка терзае Боян.

— Зная, че си невинен в тая мръсна история... че си отишел, защото те е привлякла тайната, че си искал да ме изненадаш... знаех, че не ти се копае...

— Какво да направя, мамо?

— Не зная, синко... Ти вече си мъж, трябва да решаващ сам...

— А ти какво ще направиш?

— Ще преценя всичко... Искам да знаеш, че правдата винаги възтържествува. Зная, че няма да те осъдят, тук не е въпросът да идеш в затвора, или не... за друго става дума...

— За какво?

— Много е сложно... За това да гледаме хората в очите и да не ни е срам, да имаме право да ги ръководим... и най-важното да искаме от тях да ни вярват. А това може да стане, когато им казваме истината... само истината...

90.

Боян лежи. В бараката цари мълчание. Всички момчета и момичета са насядали и налягали наоколо. И Крум е тук. Габриел:

— Бояне, майка ти е подала оставка...

Боян скача.

Христо: — Какво пак си направил...

Казана: — Ех, да ми беше син...

Габриел: — Бояне, разправи всичко... не се сърди! Разправи всичко — от началото до края!

Боян става. Погледът му тръгва от дванадесетте лица на Врачански окръг, минава върху Габриел, Монката, Казана, Христо, Светла, Димкз, Крум, Сия, Таня. Дълбока борба, противоречиви желания го разкъсват, но накрая промълвя:

— Ще ви кажа... Истината, само истината...

