

Жиницкүстү

12

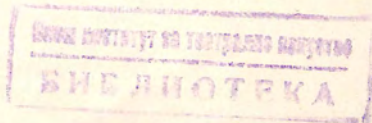
декември



киноизкуство

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВОТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА, НА СЪЮ-
ЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ И НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

1962
ДЕКЕМВРИ



СЪДЪРЖАНИЕ

1. Вдъхновяващи решения 3
2. Да поговорим за кинокомедията: Васил Цонев, Радой Ралин, Мирон Иванов, Неделчо Милев, Владимир Янчев 7

КРИТИКА

3. Л. Стойнова — „Едно пътуване към свободата“ 22

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

4. „Мир на новороденото“, „Старецът и морето“, „Момичето в черно“ — Атанас Свиленов. „Черният Орфей“ — Пенчо Линов, „Дом без прозорци“ — Ивайло Знеполски 25

ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

5. 22 дни при московските и ленинградските кинематографисти — Румен Григоров 35
6. Във Варшава — Хаим Оливер 38

ПРЕГЛЕД

7. Национална кинолюбителска среща в чест на VIII конгрес на БКП — М. Несторов 48
8. Пети конгрес на ЮНИАТЕК — А. Игнатов 50
9. Станиславски на екрана — Макс Поляновски 55
10. „Леонид Варламов“ 57

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

11. Микеланджело Антониони — М. Туровска 58

КИНОТО ПО СВЕТА

12. Писма от Москва — Стоян Стоименов 67
13. Филмовият фестивал в Солун — Васос Сафракис 71
14. Холивуд — място на умствена разруха 72

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

15. Началото на кинореklamата в България — Ал. Александров 75
16. ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО 76
17. ХРОНИКА 78

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

18. Н. Голанов, Г. Янев — прекрасната игра 85

На двете страници на корицата сцени от филма „Капитанът“

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

МИНИСТЕРСТВО

ВДЪХНОВЯВАЩИ РЕШЕНИЯ

Българските дейци на киноизкуството винаги са проявявали жив и неутолим интерес към политическите събития както в страната, така и вън от нея. Ето защо обясним бе интересът им, прикован в течение на един месец към работата на Осмия конгрес на Българската комунистическа партия. Този интерес се подхранваше не само от съзнанието за неговата историческа значимост, но и от мотив, който е присъщ само на кинематографистите като представители и дейци на едно младо и ново изкуство, свързано много тясно с новото време и много чувствително на политическия климат. От друга страна, Осмият конгрес на партията завърши един процес на борба срещу остатъците от времето на култа към личността, време, когато бяха нанесени най-сериозните поражения върху развитието на българското кино. Инерцията на тези поражения, закоравелите навици, формирали се в онзи период, още тегнат върху днешния ден на нашето кино. Трябва да признаем, че решенията на Осмия конгрес, изключването на Вълко Червенков от партията, свалянето от отговорни постове на Антон Югов и останалите нарушители на социалистическата законност и фракционери вътре в партията въоръжава не само с аргументи, но и с небивали перспективи онези, които биха искали да имаме свободно, без опеката на една личност, творчески развиващо се киноизкуство.

Тези перспективи, свързани с генералната перспектива на нашето икономическо и политическо развитие през идните десетилетия, създават онзи благотворен климат, какъвто нашата кинематография никога не е имала. Сега вече имаме и ще имаме затруднения само от творчески характер, а не от пречки, които в миналото се създаваха, като се приспособявахме без вътрешно убеждение към вкуса на една личност и монополно присвоилите си права за тълкуване на тези вкусове ръководители на кинематографията.

Разбира се, че творческите дискусии и спорове, които са винаги израз на вътрешната свобода на художниците, ще се разгърнат в името на едно по-съвършено киноизкуство, в името на по-добра служба на задачите на партията, без да се загуби чувството за специфичните закономерности на изкуството като своеобразна форма на обществената дейност.

Но сега бихме желали да припомним някои от основните идеи на конгреса, защото без това припомняне не бихме могли да си представим нашето по-нататъшно развитие в изкуството: солидната политическа ориентация е и ще си остане условие за успешна работа на художника в социалистическото общество.

На Осмия конгрес на Българската комунистическа партия бяха потвърдени верността и предаността на българските комунисти към идеите на XX и XXII конгрес на Комунистическата партия на Съветския съюз. Всички решения на конгреса, всички документи, всички речи на делегатите бяха пронизани от убеждението в правилността на тези идеи, които, приложени при специфичните наши национални условия, гарантират успешното осъществяване на директивите на конгреса за нашето икономическо, политическо и културно развитие. Генералната перспектива на това развитие предвижда построяването на социалистическото общество и залагане основите на постепенното преминаване към комунизма. Тази перспектива беше блестящо и научно обоснована в доклада на първия секретар на ЦК на БКП и министър-председател д-р. Тодор Живков. Докладът и директивите за развитието на НР България до 1980 г. представляват солидна основа на цялата работа на партията и държавата. Те са основата за работата и на целия наш идеологически фронт, кохортата от който представлява нашата кинематография.

В течение на повече от шест години, от Априлския пленум на Централния комитет до Осмия конгрес, бе извършена от Централния комитет, от цялата партия огромна работа за тържеството на идеите на XX и XXII конгрес на КПСС у нас, преодолявайки съпротивата на онези, за които марксизмът-ленинизмът беше се превърнал в набор от догми, а не живо творческо умение. Против духа му, творчески и критичен, заложен още от основателите му Маркс и Енгелс и развит от Ленин, догматиците не се съобразяваха с настъпилите изменения в света, продължаваха да налагат явно остарели формулировки, съпротивляваха се на властното развитие на живота. По този начин те се откъснаха от живота, от народа, създадоха атмосфера на култ около една личност и преследване на всички, които оставаха верни на творческата същност на марксизма-ленинизма. Така се стигна до репресиране на предани дейци на Комунистическата партия, до масови и ужасни нарушения на социалистическата законност.

XX и XXII конгрес на КПСС развенчаха култа към личността на Сталин, възстановиха с пълна сила ленинските норми на партиен живот, реабилитираха репресираниите по време на култа и обосноваха научно пътя за построяването на комунистическото общество в СССР и възможността за преход към комунизма в рамките на една епоха и на други страни от лагера на социализма.

XX конгрес вдъхнови нашия исторически Априлски пленум на Централния комитет и с него започна сложната и мъчителна борба за ликвидиране на всички остатъци на култа към личността на Вълко Червенков у нас. Последвалите след XXII конгрес на КПСС Ноемврийски пленум на ЦК на БКП, последният през Осмия конгрес пленум на ЦК и самият Осми конгрес завършиха този процес с важни и исторически резултати. Между Априлския пленум и Осмия конгрес на партията лежи един период, който ще остане паметен в историята на нашата родина като период на превъзгоржаване на партията с новите идеи, като период на издигането на партията на равнището на една съвременна марксистко-ленинска партия, ръководена от нови изводи и положения, съобразени с обективния ход на общественото развитие както вътре в страната, така и вън от нея. Партията е обогатена с нов опит, с ново творческо развитие на марксизма-ленинизма.

Това обогатяване с нов опит и нови идеи не бе лека задача пред партията и нейното ръководство начело с др. Тодор Живков. Както показаха последният пленум на ЦК и самият конгрес, наложило се е да се води тежка борба против фракционната дейност на Вълко Червенков, Антон Югов и др., които са искали да върнат назад колелото на историята. Когато се зачетем в изказванията на делегатите на конгреса, които избличаха фракционната дейност на Антон Югов, ние разбираме, че в основата на неговата фракционна борба освен идейните мотиви го е движила и нечиста съвест — многократното и грубо нарушаване на социалистическата законност.

И все пак борбата против фракционната дейност на В. Червенков и Антон Югов и другите им съратници беше принципална, идейна борба. Тя бе проведена с идейни аргументи, с анализ на действителното положение у нас и в света и бе проведена с идейни средства, а не с милиция, както обичаха да се разправят с идейните си противници проводниците на култа през време на неговото неограничено господство.

Последният пленум на Централния комитет и Осмият конгрес единодушно решиха изключването на Вълко Червенков от партията и изваждането от състава на Централния комитет и отговорните държавни постове на Антон Югов и другите нарушители на социалистическата законност. Както подчерта др. Тодор Живков, тези решения бяха отдавна наредени в съзнанието на народа и партията; ето защо бяха посрещнати с дълбоко удовлетворение. В резултат на тези решения единството на партията беше укрепено още повече, между мислите и надеждите на народа и действията на партийното ръководство настъпи хармония. Сега с несравнимо по-голямо въодушевление нашият народ ще се запретне под ръководството на партията да осъществява директивите и да приближава комунистическото утре на нашата прекрасна родина.

„Ние трябва да помним — заяви др. Живков в заключителното си слово при закриването на конгреса, — че не всички последици от господството на култа към личността в нашата страна са преодоляни и изчистени до край. В нашите методи на работа, в нашите навици, в отношенията помежду ни още се проявява в една или друга степен отрицателното наследство от миналото. Ние трябва освен това да помним, че в дейността на партийните, държавните и стопанските органи,

в дейността на отделни дейци има сериозни недостатъци и слабости. Срещат се тук-таме известна скованост в отношенията между ръководители и трудещите се, между партийни и държавни органи и широките народни маси, пренебрежение към потребностите на народа. Проявяват се някои недъзи и в нашия бит. Затова нужна е постоянна, търпелива, всекидневна работа и борба за пълно изживяване и превъзможване и на най-малките прояви на отрицателното наследство от периода на култа към личността, за бързото преодоляване на слабостите и недостатъците в нашата работа.“

Всички тези самокритични и верни мисли на др. Живков трябва да станат и наше, на кинематографистите, самокритично отношение към собствената ни работа, не само в административен, но и в творчески смисъл. Една инерция от миналото все още тегне върху съзнанието на активни кинематографисти от трите студии на нашата кинематография. Все още съществува страх от самостоятелно художествено мислене, страх от творческо експериментирание, страх от свободно дискутиране върху творческите проблеми на нашето изкуство. В отношенията помежду ни, между административното ръководство и творческите работници, между критиката и творците, съществуват отношения, които не отговарят на изискванията на новото време. Тези отношения трябва да стават все по-принципални, по-творчески. Трябва да се научим да защитаваме своите становища, творчески виждания, оценки за филмите с аргументи, а не с позоваване на вкуса и оценките на едни или други високопоставени личности или институции.

Нашата партия и нейният Централен комитет — това го доказва Осмият конгрес — извърши голяма работа за ликвидирането на тежките и вредни последици от култа към личността в областта на културата и изкуството. Паметни ще останат и срещите, които се проведеха в Централния комитет с активни на творческите съюзи, в това число и с кинодейците. Сега са създадени всички благоприятни условия за плодотворна дейност в областта на творческото разработване проблемите на киноизкуството, за обобщаване на неговия път, за творческо използване на завоеванията на киното в социалистическите страни и прогресивното кино на Запад. Но за да можем да направим това, ние сами трябва да обновим собствените си оръжия — главно от които е да се освободим от инерцията на готовите формули, от сталинско-червенковските схеми и конструкции, които схематизираха нашите представи за живота и самото марксистко учение за изкуството.

Невъзможно е развитието на нашето киноизкуство без нова постановка на въпросите на живота, на самото киноизкуство. Опитът от последните години на съветското киноизкуство показва, че онези произведения, които поставиха в светлината на новите идеи, идеите на XX и XXII конгрес на КПСС, разубавянето на живота и безкомпромисното пренасяне на резултатите от това разубавяване на екрана, дадоха нова енергия на художественото мислене, нови форми на кинематографичния изказ, създадоха нова слова на киноизкуството в световен мащаб.

И нашето киноизкуство трябва да се развива в светлината на идеите на Осмия конгрес на нашата партия. Смелостта на нашите кинематографисти да поставят острите, наболели въпроси на нашия живот ще расте заедно с усвояването на тези идеи и освобождаването им от наносите на догматизма и сектантството. Смелостта им ще расте заедно със спокойното, задълбочено и самостоятелно изучаване на живота, заедно с разумното непредубедено вникване в тенденциите на изменението на човешките отношения под влияние на новите морални норми, основаващи се на социалистическите икономически отношения. Процесът на нравственото израстване на хората на умствения и физически труд, разкриването на мъчителното, но неуклонно проникване сред масите на социалистическата хуманизъм като двигател на тяхното поведение е нова и вдъхновяваща задача за младата ни и жизнена кинематография.

В недалечното минало ние се стараехме да бъдем илюстратори на умозрителните тезиси за нашето развитие, без да вникваме в сложния процес на своеобразното пречупване в душите на хората на въпиещата разлика между култовските методи на ръководство на обществения живот и стремежа да живеят съгласно повелите на сърцето си и доводите на разума. Периодът на култа на личността нанесе поражения в душите на хората и нашето киноизкуство трябва да помогне за изживяването на тези поражения.

Доскоро ние планирахме филми по признака на социалните категории: филми за работническата класа, филми за селяните-кооператори, филми за интелигенцията. И мисленето ни беше съответно на предположаемия духовен живот на тези социални категории. Така ние ги обединявахме и схематизирахме. Конфликтите

бяха съответно номерирани, героите — куклено опростени. По наша воля те произнасяха конфликуващи тезици. Инерцията на такова планиране и сега тегне върху литературните редакции на студиите в кинематографията. От тази инерция трябва да се отървем час по-скоро и да заживеем с духовните потребности на народа, докато той не ни е изпреварил така, че да не можем да го застигнем, та като гледа нашите филми да ни се смее.

В живота, на строителните площадки, по полетата, в научните учреждения, в администрацията, по ресторантите и заведенията ще срещнем мъже и жени, работници и селяни, интелигенти и полуинтелигенти, които се стремят с различна интензивност на възприемането, с различна добросъвестност да се отнасят към света, който ги заобикаля; светът е социализмът, който строим. Това отношение се определя не от социалните категории, а от много по-сложни и противоречиви лични мотиви, които, сумирани, дават картината на нравствения живот на нашето общество. В този живот ние ще срещнем възхитителни човешки прояви, пълно тържество на възвишените идеи на комунизма и отвратителни човешки прояви, често маскирани с кресливо викане „ура“ на социализма. Амплитудата от едната до другата крайност е огромна и в тази амплитуда ние ще срещнем безброй приближавания или отдалечавания от нашия нравствен идеал. Този идеал е постижим за едни и непостижим за други — неуклонното движение към него е несъмнено. И това е главното, което ще утвърждаваме чрез нашето изкуство, като често ще си служим и със средствата на критиката, на хумора и сатирата.

В директивите за нашето развитие до 1980 г., приети на Осмия конгрес на партията, се говори не само за създаване на материално-техническата база за преход към строителството на комунизма, но и за възпитанието на човека, който ще живее през комунизма. Следователно на изкуството и преди всичко на най-бързо реагиращото и влиятелно киноизкуство се пада една от най-благородните и възвишени партийни задачи: да съдействува за формирането на новия човек на нашето ново общество.

Няма никакво съмнение, че българските кинематографисти, окрили от решенията на Осмия конгрес на Българската комунистическа партия, ще поемат за достойнство и енергия изпълнението на тази най-отговорна партийна задача. Българската кинематография навлиза в нов период на интензивно развитие: началото му бележи Осмият конгрес на партията.

ДА ПОГОВОРИМ ЗА КИНОКОМЕДИЯТА!

Съюзът на кинодейците — секция „Критика“ и редакцията на „Киноизкуство“ поканиха на разговор върху състоянието и перспективите на кинокомедията един кръг от писатели и режисьори, които активно работят на това поприще. В настоящия и в следващия брой ние ще дадем гласност на този интересен разговор.

ВАСИЛ ЦОНЕВ

„Истински смях е само онзи, за който не те е срам, когато се върнеш в къщи.“ Това са думи на Александър Жирарди, най-големия комик на деветнадесетия век.

А когато умният зрител гледа нашите кинокомедии, изпитва срам. Голи мъже се въртят из бани с брадясали крака, полугол артист се разхожда по керемиди по долни гащи. Публиката реве от смях, публиката се задъхва, дори някои се удрят по гърба, за да не се задавят. И само тук-таме се виждат зрители с удължени лица, които хапят устните си и търсят с очи изхода. Искат им се да избягат от киносалона, от тази нечиста, неприятна, баняджийска атмосфера.

А в същото време в Сатиричния театър се играе пиесата на Валери Петров „Когато розите танцуват“. В същото време се играе и спектакълът „Импровизация“. Публиката, умната, интелигентната публика, гледа тези два спектакъла със затаен дъх, с огромна радост и същевременно с тъга — колко пречки, колко много пречки трябваше да се преодолеят, докато излязат на бял свят тези два спектакъла. А колко лесно, с каква лека ръка се пуска пошлостта...

Пиесата „Когато розите танцуват“ стои няколко години в чекмеджетата на Министерството на културата.

— Няма да се разбере от нашия народ — казваха, — това е някакъв особен, интелектуален хумор...

А ето първата постановка беше в Хасковския народен театър: Не софийски театър — а хасковски. И представете си — публиката разбра спектакъла. Нещо повече — в продължение на два часа хасковската, не софийската, а хасковската публика стои почти на крака и изрази възторга си с половин часови аплодисменти.

И какво се оказа? Оказа се, че нашата публика искала именно такъв хумор — умен, красив, поетичен.

Същото става и с „Импровизация“. Самите артисти, които играят в спектакъла, по време на репетициите клатеха глави:

— Нищо няма да излезе. Само текст, текст — никакъв театър. Нищо няма да излезе...

А то излезе. Излезе и още как. Излезе такова нещо, че артист

тите гледаха като втрещени ревящата от възторг публика и не можеха да разберат какво става тук? Откъде накъде публиката ръкопляска?

Да, другари. Оказа се, че публиката удари шамар на аргистите, които в продължение на осемнадесет години я заливаха с баняджийски хумор. С разните там черни трупички, естради... На публиката дойде до гуша да се смее на баняджийския хумор, на публиката омръзна да се срамува от своя смях и тя посрещна с „Ура“ тези прекрасни спектакли.

Но защо тогава Валери Петров и Радой Ралин не седнат и не напишат за киното такива красиви, поетични комедии! Комедии със смях, от който не би се срамувал и най-умният, и най-претенциозният зрител?

Пишещият тези редове заедно с Валери Петров, Незнакомов и Априлов написаха киноспектакъл „Фантастична разходка“. Сценарият беше одобрен, платен и... спрян.

Защо?

И до този миг не знаем защо.

Лично на мене ми казаха — другарят Рубен Аврамов го спря, защото очернял нашата действителност. След четири години допълниха — не той го спрял, а някъде по средата го спрели — кой, защото, не се каза. Нали сте взели парите? Бягайте и да ви няма!

Този сценарий и досега стои в портфейла на сценарната комисия.

Пишещият тези редове не се отчая и започна втора кинокомедия: „Иван Андреев плаче отново“. И този сценарий беше платен дополовина и щеше да бъде пуснат — имаше и режисьор, Янко Янков, но дойде постановлението за киноизкуството и първата работа беше да се спре сценарият.

Защо?

Никой не каза.

Нали ти дадохме пари — бягай и мълчи.

И пак пишещият не се отказа. Написа трети сценарий: „Баща ми бояджията“. Сценарият беше приет от художествен съвет, в който личаха имената на Христо Ганев, Валери Петров, Анжел Вагенщайн, Емил Петров, Захари Жандов, Борислав Шаралиев. И вече от три години стои и чака. Какво чака?

Ще почака — казват, — нали си взел парите — бягай и си мълчи.

А в същото време се пуснаха други филми. Филми, за които още в самото начало се каза, че не са на нужната висота. Но се пуснаха, защото стояха в така наречената „златна среда“. Направо казано, защото бяха посредствени. Безопаснички. Смешнички. Това се търсеше — да е средничко, безопасничко и смешничко. Да сме си чистички. Да няма опасностчица. И все в тоя род, със същите умалителни, когато се касае за кинокомедията.

Хора, защо да е така?

Не би ли могло в областта на кинокомедията да се чуе компетентният глас на такива творци като Валери Петров, Христо Ганев, Радой Ралин, Незнакомов и Челкаш, доказали с перото и жи-

вота си, че са комунисти? Именно те трябва да са компетентният орган, който да каже — това е кинокомедия, а онова — не. Не трябва вече да се допуска такъв парадокс — най-талантливите и най-честните хора в областта на киноизкуството предлагат нещо, а то да се отхвърля и да се заменя с така наречената „златна посредственост“ — смешничка и безопасничка. От какво се страхуваме? От врага?

Силният човек не може да се страхува. Ние сме по-силни от врага. И хич не ни е еня какво ще каже той за нас. По тази логика другарят Хрущов би трябвало да не допуска нито една критична бележка в своите речи, за да не би американският печат да я подхване и раздуе. По тази логика ние не трябва да се критикуваме изобщо, за да не даваме материал за кръсъци на врага.

Това са глупости. Това е логиката на страхливца. Това е логиката на чиновника.

Почти двадесет години „чиновниците“ не позволяваха на Илф и Петров, на Калцов и Олеша да видят бял свят. Слава богу това време мина. Мина безвъзвратно и това трябва да се разбере от всички.

Аз в никакъв случай обаче не съм против хумора за самия хумор. Забавен хумор трябва да има. Вие гледяхте „Царете на смеха“. И помните, разбира се, откъса с Лаурел и Харди, който беше най-красивото нещо във филма. Помните също така и филмите на Гручо, Чико и Харпо. На пръв поглед — безсмислен смях, но публиката се смее. А на друг ден този, който се е смял от сърце, ще работи поне с един процент по-добре. Хиляда души по един процент — хиляда процента. Ето и финансова полза за народното стопанство.

Нима и с музиката не е така? Какво пък толкова й е идейното на забавната музика? Нищо идейно няма, но когато слушаш красива музика, работи ти се повече, диша ти се по-широко, а това малко ли е?

Но моля — дори и безсмисленият хумор трябва да е чист — без баняджийщина, без дебелацина и голи мъжки крака в бани.

За артистите.

Всички знаем Апостол Карамитев. В „Скандал в Брикмил“ той беше блестящ, културен, умен. А в „Специалист по всичко“ — не. Грешка на режисьора. Явно Апостол Карамитев не е за тази роля. Не му лежи. Той не е за лекия, безобиден хумор.

А в същия филм Калоянчев върви. И не само върви, но е единственият, който ни накара да се усмихнем чисто, без срам. И лек, и пластичен — направо красив.

Иска ми се да видя филм с Асен Миланов. Но, другари режисьори, внимавайте. Той не е Калоянчев. Той е именно за онези тънки, психологични, уж смешни, а същевременно тъжни герои на Едуардо де Филипо. И такива герои има не само в Италия. Такива има и в България. Само че трябва да се издирят, заловят и сложат в сценариите. И нека авторите не се страхуват от „компетентното“ мнение на някои, които ще креснат, че това не са български хумористични герои, че българският хумористичен герой непременно

е дебелак, простака. Другари, в България освен бай Ганю живеят и Валери Петров, и Радой Ралин. Откъде накъде ще считаме, че за нашата страна е типичен само бай Ганю, а няма да е типичен тънкият, наблюдателният, изпълнен с тъжен хумор Валери Петров или блестящият Радой, от чиито ръкави се сипят реки от остроумия и злъч?

Заклучение: за да имаме красива, силна и смешна българска комедия, към Министерството на културата трябва да се създаде съвещателен орган от няколко най-добри наши писатели, работили в комедиографията, чието мнение да има силата на „вето“.

РАДОЙ РАЛИН

Сатирата и култът са се мразили винаги, кръвно и непримиримо. Щом един култ се превърне в посмешище, той престава да е вече култ. Ако бог Апис, казва Херцен, стане за посмешище, той се превръща от бог в обикновен бик.

А нашата социалистическа сатира не е сатира въобще, а сатира политически насочена, неразривно свързана с обществената критика. Култът, който не търпеше обществената критика, можеше ли да допусне сатирата? Освен това и безконфликтната теория внесе смущение всред самите сатирици. Тази теория е отдавна бита, но нейни несъзнателни поддръжници има още и сега. За съжаление и сега се срещат доста отговорни другари, които ни крачка напред не са направили и още боксват в догматичните формули на безконфликтната теория. За тях все още има запазени периметри и височини, до които сатирата не бива да се докосва. Сатирикът не трябвало да търси сатирични герои от милицията и партийния апарат, защото това са свещени за нас институти. Институтите са наистина свещени, но грешниците и извращенците не са свещени. Сатиричният образ засяга само отрицателните прояви. Добрите, честните хора няма да се обидят за това, че са осмисли техните недостойни колеги. Ще се обидят само гузните, които негонени бягат.

Може би поради сектантщина, може би поради простащина, ограниченост и ред други причини, но към сатирата все още се отправят същите упреци, каквито се отправяха преди 12-13 години:

„Това явление типично ли е?“

А за сатирата не е нужно нещата да бъдат типични, не типичното явление, а типичното изключение е по-чест обект на сатирата. Достатъчно е само героите и техните действия да са несъвместими с нашия живот или с нашия политически идеал.

Задушителите на сатирата забравят, че сатиричният образ има предупредителен характер. Известни събития може още да не са се явили на бял свят, сатирикът пак е длъжен да сигнализира, да бие тревога, да ни убеди в силата на своето проникновение. В това отношение сатирикът прилича на законодателя, който издава закони, без да се интересува дали едно престъпление е типично или не, дали то ще се консумира или не. Той иска да предварди, да вземе предохранителни мерки. Защо гражданите на нашата страна не се обиждат, че има наказателни санкции срещу детеубийците, рецидивистите, изнудвачите, крадците? Напротив, гражданите са горди, когато съществува една здрава законност срещу престъпниците. Защо гражданите да се обиждат, когато четат и виждат на екрана отрицателните образи? Тъкмо тези образи предвардват хората от бъдещи грешки. Всеки осмян и заклеямен от сатирата отрицателен образ показва на добрите хора в какво жалко и смешно положение биха могли да изпаднат и те, ако вършат същите постъпки.

Срещу сатирата се отправят и вулгарните упреци, че, видите ли, тя „чернела“ нашата действителност. Но отрицателните герои и явления още не са нашата действителност, а онези другари, които протестират за това, че са осмени и очернени смешните и черни герои, всъщност стават адвокати на отрицателното, адвокати на извращенията, стават пречка в нашето развитие.

Всяка развълнувана и разтревожена за нашето време сатира е сама за себе си най-чист оптимизъм. Тъкмо това е светла вяра в бъдещето, това е идейна непоколебимост — да се борим срещу недостатъците! Евтиният фалшив оптимизъм и ураджийството могат ли да придвижат напред?

Забравят тези наши отрицатели на сатирата, че всички наши сатирици са се учили от съветската сатира на 30-те години. Добре, че през ръцете на тия отрицатели не беше минал сценарият на „Волга-Волга“. Веднага биха го отрязали.

Такава е съдбата на нашата сатира, аз не помня досега нито един сатиричен спектакъл, нито един сценарий за комедия, който да е бил приет от различните комисии и комитети без спънки, направо, възторжено. Тук чиновничината е в цялата си стихия: всеки бърза да се застрахова, че се е оказал далновиден, мъдър политически, бдителен... Всеки лесно квалифицира сатиричната творба, че тя черни действителността, че тя, вместо да изпише вежди, ще извади очи... А напоследък тая чиновничина стана по-обиграна. Тя вече не рискува да заема определени догматични позиции, зер утре може да изпадне в соло. Сега острите, критични произведения не биват упреквани за тяхната острота и критичност, а уж заради някаква „художествена неиздържаност“. Колко удобен изход!

Защо сега се спира или не, не се спира, но... не се пуска в производство комедията на П. Незнакомов и Мирон Иванов? Аз не съм я чел, но познавайки таланта на двамата автори, мога да вярвам, че тя е хубаво произведение. Какво пречи тогава тя да се започне? Може би някои хора не желаят да поемат отговорност? Тогава да направят едно по-широко обсъждане. Слава богу, не сме лишени нито от писатели, нито от сатирици, нито от режисьори!

В нашата страна имаме една здрава социалистическа интелигенция, каквато малко страни имат, която вече 40 години вярно устоява комунистическите позиции на културния фронт, няма защо да се плашим и от едно публично обсъждане. Но, изглежда, има хора, които вече се плашат и от публичните обсъждания, защото може би техните възгледи не ще могат да издържат в един двубой на новото с изостаналите схващания.

Доколкото знам, комедията на Незнакомов и Иванов е срещу култа към личността. Смятам, че това е тема № 1 за нашата сатира. Не е вярно, че култът вече се бил свършил, че той бил едно ликвидирано зло. За да бъде унищожено едно явление, то трябва да бъде бито не само политически и икономически, но и етически. То трябва да бъде осмяно от сатирата, за да стане минало. Култът е жив в рецидивите си, в тези неликвидирани прояви на задушителство на критиката, на дерибейство, на командаджийство, от една страна, и на овчедушно мълчание, страх, малодушие, равнодушие, от друга страна! Ние трябва да направим култа за посмешище, за да стане той минало! Тогава ще прозвучи в цялата си сила великата мисъл на Маркс: „Човечеството, като се смее, се прощава с миналото си!“ Трябва да осмеем култа, защото докато не го осмеем, докато не го превърнем в посмешище, той няма да стане минало и на много хора ще им бъдат сладки тия култовски привички и те ще продължават под некултовска форма пак да си ги проявяват.

Ако другарите от ръководството на кинематографията искат да имат хубави сценарии, те трябва да оказват малко повече доверие на хората, които пишат сатира. Сатира не може да се прави без доверие. В никакъв случай не може!

За да се стигне до по-голямо майсторство в кинокомедиите, необходимо ще бъде да се създават малки филмминутки. Те ще представляват една весела мозайка от филмови миниатюри и като новост ще бъдат изненада за зрителя, ще го освежават със здрав смях и ще поддържат у него постоянно огъня на критичното негодувание срещу пошлото и грозното. Колкото по-критичен е един народ, толкова по-революционен е неговият патос, толкова по-широк е неговият съзидателен размах.

Струва ми се, че филмът „Животът си тече тихо“ по сценарий на Хр. Ганев, който беше спрял навремето, трябва да се прегледа наново. Нека да го видим втори път, вече с прояснени очи от светлината на XXII конгрес. Как ли ще ни изглежда сега? Много неща, много стари грешки в стопанския фронт се изправиха, сигурно има грешки и в културния фронт. Нищо лошо няма да стане, ако този филм се види и отново се обсъди.

За да има звук, трябва да има трепетливо движение на частите, ухо, годно да възприеме звука, и въздух! Така учи физиката. За да има смях, трябва да има трептене на сърцата, движение на мненията, щракане на идеите, размяна на свободни мисли, полет на критиката. Годно ухо да възприеме смеха има — народът ни е жаден за смях. Но... трябва и въздух. Въздух! За да диша с пълни гърди, за да дойде на себе си нашата все още плаха сатира!

Ако някога се учредят ордени за заслуги към хумора и сатирата, смятам, че първите степени ще трябва да се връчват не на ония, които правят сатирата, а на ония, които я търпят, понасят и дори създават условия за нейното съществуване.

За жалост все още не виждам голяма блъсканица от желаещи да декорират гърдите си с първата степен на този така скъп и ценен орден. Примерите в тази насока са малко, затова се помнят добре и нека ми бъде позволено да посоча един от тях.

Преци няколко години посетих нашия голям карикатурист академик Александър Божинов, за да му поискам карикатура за вестник „Вечерни новини“. От дума на дума стигнахме до въпроса, по който и сега говорим, и другарят Божинов ми показа едно старо българско хумористично списание, името му не помня вече, посочи ми уводната карикатура и попита: „Как ти се вижда тази карикатура?“ Беше рисувана от него, напечатана на цялата първа страница и представляваше следното: Министър-председателят на страната Александър Стамболийски, качен на рогата на един бик, а през корема на бика написано напярко: „Народно негодувание“ или „народно възмездие“ — всеки случай нещо от този род. Казах му мнението си. Тогава др. Божинов започна да рови в купчината книжка и ми показа оригинала на тази карикатура. В левия горен ъгъл на пожълтелите лист пишеше: „Да“ и отдолу едрият подпис на Александър Стамболийски, после една дебела черта и след това ясно се четяха думите: „Какво си въобразява комунистическият агент Александър Божинов, с такива ли карикатури ще дезориентира народа да не познава своите истински приятели? Да се отпечата!“, пак едър подпис — Александър Стамболийски.

Вън от всичко друго, което може да се мисли и говори по този въпрос, този случай на мене лично ми говори много за търпимостта към критиката, за едно мъдро, държавническо отношение към нея.

Отдавна вече ние сме разделили условно произведенията на нашата литература и журналистика на два вида „утвърждаващи“ и „критични“ и в редакционната практика си служим непрекъснато с тях, балансираме и ги дозираме, без да съзнаваме колко неправилно е това деление. Нека ми бъде позволен още един пример.

Заболява някакъв човек от безсъние. Не е нещо особено, но все пак е неприятно. И започва да се оплаква на колеги и приятели болният. И започва да слуша техните успокоения: „Стига, бе! Нищо ти няма! Я се виж какъв си здрав, прав, силен, красив, мъжествен, камък да стиснеш, вода ще пусне.“ Въобще говорят му много хубави, възторжени, утвърждаващи живота неща. За жалост от тези красиви и възторжени думи болният не чувства подобрение, продължава да страда и слабее, докато най-после решава да отиде при лекар. И едва тук той започва да слуша критичните забележки на оня, който има малко повече съвест, компетентност и не желае да хвърля думите си на вятъра. Започва лекарят да ругае и да се кара, забранява да се пие кафе, да се яде месо, да се пуши, рецепти

пише за горчиви лекарства и пишейки, заплашва, че ако не се следва предписаният режим, може да стане и най-лошото.

Е?

Кое е утвърждаващото и кое е критичното?

Ако беше продължил да пие надежда от красивите утвърждаващи думи на своите некомпетентни, може би незаинтересовани, па ако щете дори, на своите злонамерени приятели, докъде би стигнал нашият човек? И не са ли приказките на лекаря, които утвърждават живота, и не са ли вредни и отрицателни красивите успокоения на другите, които понякога целят само да манифестират голяма привързаност и любов към болния?

В един роман, доколкото си спомням, „Въжето на палача“ от Шандор Петьофи, се разказва как един човек убива друг човек с ласки, подаръци и неумерена щедрост. Нека ми бъде позволена дързостта да мисля, че и у нас живеят хора, които хвалят и утвърждават с желанието да убиват. Но никой досега не е хванал някой такъв безогледен ласкател за дрехата и да го запита: „Чакай, бе байно, я ела да ни разкажеш от кои позиции хвалиш ти?“ Такива въпроси се задават само на сатириците, само тях питат „от кои позиции критикувате?“, макар да е безспорно, че критиката е повече плод на честна загриженост по един въпрос, отколкото безогледното хвалене.

За жалост ние имаме конкретен повод, иначе би могло да се говори още много по въпроса за сатирата и хумора.

Всички преждеговорещи се спряха на този общ и важен въпрос, от които в най-голяма степен произлизат неблагоприятията в състоянието на нашата кинокомедия. Много добре се знае старият анекдот за барута, но понеже много подхожда за случая, ще го напомня. Запитали един пълководец защо е загубил някакво сражение. „Имаше много причини — отвърнал той, — едната от тях е, че нямаше достатъчно барут!“ „Разбрахме. Няма нужда да изброявате другите причини!“

Каквито и слабости да сочим на излезлите досега кинокомедии, както и да ги сравняваме, колкото и да сме загрижени за качеството на актьорската игра, режисьорското майсторство или състоянието на кинотехниката — няма да допринесем бог знае колко много за подобряването на кинокомедията, ако не бъде правилно решен първият въпрос, въпросът за барута, въпросът за търпимостта към критиката, за свободата на лекаря да поставя своите диагнози.

Заставам изцяло зад онази част от изказването на другаря Васил Цонев, с която той настояваше за учредяването на компетентна комисия от писатели-сатирици, които да имат дума при решаването на въпроси, свързани със съдбата на нашите сатирични произведения. Не може да се търпи да се изказват и да решават съдбата на лекарските диагнози хора, които знаят от медицината само аспирин.

Тук ние започнахме разговор за важни неща, без които е немислимо да си представим развитието на кинокомедията. Но наред с това нашият разговор би следвало да добие малко по-откровен характер, какъвто споровете ни далеч не винаги са имали... По-открито и съвсем приятелски да изплюем камъчето...

Ние отделяме сериозно внимание на обективните пречки — на обстановката при култа към личността, която пречеше на развитието на кинокомедията. Това никой не подценява. Никой не го омаловажава. Толкова повече, че има още живи рецидиви, че борбата с тях никак не е лека, че тя ще продължи още дълго и че още много ще има да патят главите от проявили се тук или там рецидиви на култа.

Не ми е ясно защо Петър Борисов, който работи в областта на кинокомедията, го няма тук. Не ми е ясно защо го няма Павел Вежинов. Нали преди всичко с тях трябва да си поговорим съвсем конкретно и точно за това, което ни е пречило, и това, което не ни е пречило. Затова, което сме могли да кажем, и за това, което не сме могли да кажем. И за това, което бихме могли да кажем...

Аз разбирам напълно Анжел Вагеншайн, който е един от авторите на първия комедиен сценарий — „Две победи“. В обстановката на култа към личността за много неща може би трябваше да се говори с езоповски език. Списание „Киноизкуство“ поставя конкретен въпрос: кой от комедиите образи в нашето кино харесвате най-много? Един от образите, които харесвам, е Гроздю — жив паметник на култа към личността. Предполагам, че още тогава, в обстановката на култ и догматизъм, той е бил замислен именно като такъв образ. Именно в такива образи и в такива хрумвания трябва да се търсят здравите зърна — тенденциите, които следва да утвърждаваме. Но същевременно — да не си затваряме очите и пред другата страна: нещата, които са ни пречили, и причините, които са ги пораждали. Наред с този образ в „Две победи“ имаше и едно джазово ревю, което беше „от съвсем друга опера“, както се казва, и съвсем не допринасяше за достойнствата на филма. И нека отидем докрай, ако явления в киното като образа на Гроздю са проява на търсеца гражданска мисъл, в основата на втория пример не е трудно да открием малодушие, заобикаляне и замазване на нещата.

Не бива да се счита, че замазването на конфликтите в комедийните сценарии е изживян етап. Дори когато един сценарий е приет, много неща се дообработват. И те могат да се доработят както по пътя на заострянето, така и по пътя на притъпяването. Това вече е показателно за „субективния фактор“ — въпрос на наша лична гражданска смелост. По този въпрос също следва да поговорим по-мъжествено и по-открито, защото просто така се полага.

Бих искал да бъде тук Павел Вежинов. В неговия сценарий „Специалист по всичко“ имаше едно хубаво, здраво зърно. Това беше историята със студента, който е назначен в провинцията, но

по линията на връзките се опитва да остане в София. Критиката беше насочена и към този студент, и към един голям недъг в нашия живот — системата на връзките. Но всичко това се оказа далеч по-притъпено във филма, отколкото в първоначалния замисъл. А това е отстъпление от завоюваните позиции.

Ние всички виждаме как пред очите ни със сравнително бързи темпове нещата решително се изменят. Атмосферата не е вече такава, каквато беше при култа към личността. Дори за „Импровизация“ се говори, опори се, но все пак фактът си е факт: излезе един спектакъл, който преди няколко години сигурно нямаше да излезе.

Някои неща не се развиват толкова бързо и всичко не се разчиства изведнъж с магическа пръчка, както на нас ни се иска. Това е едната страна на въпроса. Но трябва ли да седим така, да чакаме от бога да ни паднат идеални условия за работа? Понеже обективните пречки за развитието на кинокомедията не са разчистени докрай и не е идеална атмосферата — вързани ни са ръцете и не можем да работим. Позицията на изчакване е твърде лесна. И нереална! Не на нас е дадено да бъдем пасивни и да изчакваме нещата. Нека погледнем и в исторически аспект! Всички големи комедиографи са били поставени в далеч по-тежки условия. Изобщо не е известно комедиографите и сатириците да са гладени с паче перо... И няма защо да се хленчи: когато си решил да си пускаш брада, ще си търпиш и съответния гребен. Знае се, че комедиографите не са толкова обичани, колкото, да кажем, хората, които пеят оди. Знае се, че те ще имат повече неприятности в живота. И всеки, който е поел тежкото бреме да бъде комедиограф, предварително е премислил и решил тези неща — дори и на базата на известна практика...

Аз не искам да повтарям въпроси, по които преди месец и нещо излязох с почти цяла страница във вестник „Народна култура“ — по състоянието и проблемите на българската кинокомедия. Не искам да ги повтарям, за да не отекчавам хората. Тези, които са заинтересовани от развитието на българската кинокомедия — поне тези 15—16 души тук, — предполагам, че поне те са я прочели.

Яко Молхов: Извинявай, аз искам да чуя какво е твоето становище.

Неделчо Милев: По кой въпрос?

Яко Молхов: По последния въпрос, който развиваш. В известен смисъл, ако съм могъл да разбера, ти оспорваш някои мисли, които развиваха някои другари, говорили преди тебе, че обективните, така да се каже, пречки за развитието на нашата кинокомедия са решаващи, а ти го оспорваш.

Неделчо Милев. Не, аз не ги оспорвам. Моето мнение по този въпрос е, че тези пречки бяха много важни и много решаващи и именно тези пречки спъваха на първо място развитието на сатирата и на комедията в киното. Това е първото положение.

Второто положение е, че в киното методите на администриране се отразяват особено болезнено и на творците, и на творчеството. Да кажем Радой Ралин или някой друг може да си напише епиграмите и сам, но за киното е необходима и икономическа база. Киното в това отношение е най-податливо на декретиране, на кул-

товщина и на каквито щещ ограничения от служебен, нетворчески характер. Именно с това аз обяснявам и оправдавам факта, че се отдава такава изключителна тежест на въпроса за обективните трудности, които пречеха да се пишат и снимат комедии.

Но без да омаловажавам тези факти, аз считам, че издигането на тези обективни пречки, които догматизмът и култът към личността изправяха пред нашите комедиографи, пред нашите режисьори, превръщането им в някакъв фетиш, е пресилено. Ако обясняваме нещата само така: имаше такива пречки; те се разчистват, но не са разчистени докрай; докато не се разчистят докрай не можем да пишем комедии — това е едностранно поставяне на въпроса. От такава едностранно поставяне на въпросите нашето обсъждане няма да спечели. И именно от такава база исках по-конкретно и откровено да поговорим. За това, което на нас не ни е достигало. Как сме бъркали и защо сме бъркали. Не само за обективните трудности, но и за страховете, за презастраховките...

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

Аз се намирам в тежко положение, поради това че закъснях за разговора и не чух всичко; второ, че съм зает със снимки; и трето, че редица мои най-важни, генерални мисли съм изказал в една статия във вашето списание под заглавие „Искрени ли сме към комедията и сатирата?“ И затова не знам дали ще бъде уместно да се изказвам.

Но бих искал да кажа само няколко думи.

Като идвах от студията насам, пресен от сатирични снимки, констатирах няколко неща за положението на комедията и на сатирата.

Първо, че ние имаме в изобилие увлекателни, сочни, пълни със смях комедийни и сатирични филми.

Второ, стори ми се, че нашата публика вече агонизира от смях в салоните и вика: „Стига вече смях! Дайте нещо сериозно!“

Трето, констатирах това, че нашата обществена атмосфера е много благоприятна за сатирата и комедията, че небето на сатирата е много ясно, без всякакви облаци.

И четвърто, констатирах, че нашата критика с любов и с внимание, с бащински грижи анализира всяко ново произведение на сатирата и на комедията.

Това бяха моите констатации. И ако греша, така да се каже, в това нещо, мене ми се струва, че то много трудно може да се оправи, казано искрено.

Струва ми се, че при всички времена и при всички строеве винаги комедията и сатирата особено ще бъдат, така да се каже, един процес на борба. Никога няма да има едно идилично положение, в което да са на лице тези благополучия, които аз изброих.

Яко Молхов: На шега!

Володя Янчев: На шега — да!

Мисълта ми е, че няма никога да настъпи такава идилично положение, когато всички тези неща ще бъдат спазени и ние да работим в розова светлина, да бъдем обичани и поощрявани от всички.

Ако се говори за обществената атмосфера, която обкръжава в този момент нашата сатира и нашата комедия, трябва да кажа, че, разбира се, тя още не е съвсем добра. И аз говорих в моята статия за тая неискреност, която има към комедията, когато много хора, говорейки за комедията, казват: „Дайте комедии, дайте повече смях!“, а всъщност, заемайки редица административни постове, се страхуват да пускат по-остри, по-смели неща, защото могат да изгубят тези постове. И мисля, че тази борба с тези хора винаги ще продължава.

Според мене за едно свободно развитие на сатиричния и комедийния жанр е необходимо не само да има хумор у творците, да имат те голямо майсторство в дълбокото проникване в джунглите на смеха, но трябва да има хумор и у хората, които слушат, гледат, възприемат сатиричното произведение. Това се отнася за всички — от най-обикновения зрител до най-горния човек, заемащ най-горно положение в нашата страна. Сатирата изисква взаимен хумор. Защото една сатира, една комедия, за да се развива, не трябва да има препятствия, бариери. Тя трябва да бъде свободна в осмиването на истинските недъзи не само на обикновени хора или на хора, заемащи по-големи, по-отговорни постове, но трябва да може да се надсмива и над самата нация, бих казал.

Ако ние стигнем до това положение, когато с хумор можем да се шегуваме с цялата нация, с нейните характерни отрицателни черти, по-конкретно с нейните простотии, дето се вика, тогава ние ще стигнем до това идеално положение, за да може сатирата да бъде колкото неприятна, толкова и желана, толкова и полезна за нашите работи.

Но пак повтарям, според мен такава идилично положение никога няма да настъпи.

Мирон Иванов: Ние сме стигнали дотам! Ние вече се шегуваме с цели нации — разбира се, от империалистическия свят...

Володя Янчев: Да, да! Сега остава да погледнем малко и себе си. Да поддържаме традициите на бай Ганю до известна степен. И да не се отчайваме. А да продължим да действуваме, да пробиваме. Едни ще паднат, други ще останат, други ще поемат шафетата на сатирата. Но който е избрал да върви по този път, той ще върви по този път!

Бих искал да кажа няколко думи за нашата критика и по-специално за хората, които присъствуват тук.

Според мене не всички трябва да пишат за комедията. Не трябва нашите критици да се опитват да бъдат универсални. Аз не говоря само за кинокомедията. Може би и в други области не трябва

ва да бъдат универсални. Аз например не мога да си представя, че Неделчо Милев — съвсем приятелски казано — трябва да продължи да пише за комедията и за сатирата. Защото това, което той е писал досега, не представлява според мене градивна ценност в делото на развитието на комедията и на сатирата.

Може би ще почна лично от мене, но когато чета в един обзор на комедията в „Народна култура“, наш централен вестник, и когато прочитам няколко думи за комедията „Бъди щастлива, Ани!“, която Неделчо Милев с три думи отрича с такива фрази — че това било едно парадно блюдо на една богато наредена трапеза...

Неделчо Милев: Точно така е!

Володя Янчев: ... и когато нищо друго той не може да види в тази комедия и по този начин не може да направи един обективен, полезен анализ, аз мисля, че това не е уместно.

Защото трябва да кажа, че може би имаше някаква лакировка на някои места, но тази комедия за пръв път в нашата действителност се опита да изгради темата за българо-съветската дружба, която дотогава е била третирана само в някакви исторически, помпозни платна, в една интимна тема, в една лирична, бих казал, сърдечна атмосфера, която е една много странична крачка, но в същото време — крачка напред.

Защо когато Неделчо Милев анализира тая комедия не може да каже и някои други неща, да каже, че по съвсем обикновен начин, по начин, храносмилаем за много хора, по начин, който не фрапира, тази комедия се старее да повдигне една много важна тема за българо-съветската дружба. Как можем ние, хората, които създадохме тази комедия, да се настройваме добре към нашата критика, когато тая критика с три думи отрича цялата комедия?

Също аз бих препоръчал на Яко Молхов да не пише за ексцентричната, за леката комедия. Според мене Яко Молохов може да пише повече за една сатирична, за една по-дълбока комедия, отколкото за една лека комедия. Имам предвид случая с „Любимец 13“. Защо аз трябва да се сблъсквам с такива положения, когато, намирайки се извън нашата страна, в Съветския съюз и Румъния, хората, така да се каже, да акламират този филм, да казват най-хубави неща, да ме канят да работя там, а когато дойда в собствената си страна, да бъда в един критичен мрак, където едва ли не я отричат и смятат за нецелесъобразно правенето на такива комедии?

Мисълта ми е, не да оспоря критичната, аналитичната мисъл на Неделчо Милев или Яко Молхов, но мисълта ми е да кажа, че критиците не са универсални. Според мене трябва да се търси начин да се говори за това, което човек разбира.

Неделчо Милев: Между другото, мене ми се струва, че ти тук би могъл да си направиш тази проста аритметика: Яко Молхов не е харесал един твой филм и на базата на един негов неуспех ти му отричаш правото да пише за кинокомедията.

Володя Янчев: Не. Аз казах за ...

Неделчо Милев: Ясно, ... Ти казваш за ексцентричната комедия.

Но след като си направиш съответния извод, че единият или другият критик на базата на един твой филм, който те допускат за изцяло несполучлив, както ти допускаш за несполучливи техните статии, не ти препоръчват да се откажеш да правиш кинокомедии, ще разбереш, че двамата критици са малко по-извисени и с повече търпимост от тебе.

Володя Янчев: Въпреки вашите статии, аз не се отказах да правя кинокомедии.

Неделчо Милев: Можеш да бъдеш сигурен, че въпреки твоите забележки и аз няма да се откажа да пиша.

Володя Янчев: Не го приемай така трагично.

Неделчо Милев: Аз не го приемам трагично. За да правиш хубави комедии, трябва да бъдеш по-самокритичен и да проявяваш по-голяма търпимост към критиката.

Володя Янчев: Трябва да ти кажа и други факти.

Когато ти говориш за образа на Крум в „Тайната вечеря на Седмаците“ — вече засягам не мой филм, — когато ти издигаш тая комедия едва ли не в някакъв еталон, това според мене е също невярно. Защото преди всичко тя не е смешна, тя е оскъдна, откъм смях. Затова ти нямаш никакво право да издигаш тая комедия в еталон.

Не искам да кажа, че аз правя хумор и че съм сигурен в това, може би утре да намеря, че не мога да правя хумор, както и ти можеш утре да прекратиш да пишеш за комедиите, но трябва да ти кажа, че това създава атмосфера у нас, хората, които засега се занимаваме с тия неща, на едно нежелание, макар че трябва да ти кажа, че нашите възгледи са по-широки и едва ли една-две статии могат да повлияят на творческия път и на намеренията на хората.

Аз казах много неща в тази статия, която излезе в „Киноизкуство“. Едва ли бих искал да се повтарям. Но според мене това е обща борба и ние ще се борим докрай. Който може, ще може; който не може, ще отпадне — както между творците, така и между критиците. Не искам да кажа, че това е генерален въпрос в развитието на нашата комедия — борбата между критици и творци. Това съвсем не е така, защото генералният въпрос е свободата на критиката.

Когато ние достигнем до едно поне приблизително положение да можем да говорим за всичко, което е смешно и което заслужава да бъде осмяно, независимо от постове, рангове и положение и когато достигнем до положение хората, които се намират на тия постове и в това положение, да се отнасят с един хумор и широта към тая критика, която им се отправя в нашите произведения, тогава ние ще бъдем на едно приблизително задоволително ниво за развитието на нашата сатира и комедия.

А аз съм абсолютно сигурен, че както по актьорския бранш ние имаме много хубави комедийни актьори, както имаме много приятни и интересни комедийни и сатирични писатели, така може би ще се намерят и някои други режисьори, които могат да правят кинокомедии. Смятам, че откъм тази страна, откъм страна на кадри, на хора, които трябва да правят хумор, ние имаме един старт, ние

можем да стартуваме, ние не сме на голо място, за да казваме, че имаме атмосфера, но нямаме хора, които да пишат.

Според мене най-сериозната причина, най-главната причина, най-важната причина е в атмосферата около сатирата и комедията.

И ако харесвам този спектакъл, аз също се присъединявам към това, така да се каже, възторжено възприемане на „Импровизация“ в Сатиричния театър, аз го харесвам най-много за това, че той дава една платформа, една сериозна стартова площадка за развитието на сатирата, на най-болния въпрос в нашата кинокомедия.

А що се касае за леките жанрове, трябва да кажа, че те ще трябва да съществуват, никога няма да замрат, но по тях трябва да има също една много явна и правилна позиция, да не се търси под вола теле, под една лека шега да не се търси нещо по-сериозно, а трябва да се изхожда от намерението на авторите: едно ревю, една закачка, един виц, една комедия на ситуациите, тя е добре дошла, ако в нашия асортимент има сериозни неща, защото народът винаги иска тези работи.

Ако аз имам например намерение да направя едно ревю — отдавна искам да направя едно ревю с модерна музика, с модерен танц, с модерни песни, — аз се въздържам, защото вижте примера с ча-ча. Този танц, този ритъм беше крамолен, беше еретичен ритъм. Аз помня спектакъла на Сатиричния театър „Когато розите танцуват“, където се танцуваше една ча-ча. Нашите колеги си позволиха само известно поклащане на раменете в танца, което трябваше да символизира ча-ча. Трябваше да стане революцията в Куба, за да се признае този танц и след това ние да изучаваме ча-ча в модерни школи и т. н., да пращаме инструктори в младежки лагери — аз имам такива примери — да учат хората да танцуват ча-ча.

Искам да кажа, че е необходима една правилна политика по отношение на леката музика, джаза, модерните танци. Такава още не е изградена. Това удря една спирачка на леките жанрове, които няма да се развият у нас, докато ние съвсем откровено не помислим да изградим нашето собствено мнение по тия въпроси.

Л. СТОЙНОВА

„ЕДНО ПЪТУВАНЕ КЪМ СВОБОДАТА“

Това е творчески дебют за Свобода Бъчварова, която проби сферата на критиката и навлезе в чистото литературно поприще — факт, който радва още повече и с това, че творбата притежава белези на несъмнен талант и кинематографична култура. Авторката на сценария се е обърнала към величествената и скръбна картина на живота по времето на фашизма, за да разкрие идеалите на това време, въплотени в прекрасните човешки мисли и дела. Оттук и високият идеен смисъл и значимост на основния замисъл на сценария. Това е пътуване през изпитанията на миналото, носещо патоса на човешките мечти и трагизма на жертвите. Едно възпяване на борбата и на смъртта в нея, което спасява киноразказа от песимизъм и го изпълва със светъл оптимизъм.

Интересно е решението на Бъчварова да види действителността през погледа на детските очи. Непосредствеността на това виждане носи едно опoетизирано възприемане на света, една повишена емоционалност на киноразказа. Наивно-детско и в същото време сериозно вглеждане в нещата. Правдата за онова време говори по-силно чрез детските страдания. Контрастът между света на мечтите на дванадесетгодишната Елица и реалния жесток свят разкрива по особен начин трагизма на епохата. Този трагизъм е засилен от смъртта на героинята, която е дете.

Прави впечатление известна разпокъсаност на композицията, която не води логически към нарастване на напрежението до неговата кулминация. Мисълта е изразена не толкова по пътя на събитията, колкото по пътя на предметната асоциация.

Действието се ражда още в самата експозиция — на Брюкселската гара, където атмосферата буди в съзнанието на читателя образа на епохата. Немските патрули, мъжът, който пуши половината от цигарата си, а другата половина скрива в джоба, самотният вик на момичето, което се разделя от баща си, всичко това е къс от едно напрегнато време. Може ли да се смята, че е започнало действието? Не. Но ние вече сме въвлечени в кръга на събитията, чрез допира ни с епохата. Не може да се каже същото за следващия епизод във влака, където езикът на детайлите би трябвало да заговори за окупирана Европа.

Вторият план в сценария успешно е постигнат в сцените на пазара, които характеризират и създават цялостното лице на живота, без което първоплановото действие ще остане неоплътнено, незавършено. Съдържателят на павилиона на смеха, жената, която продава

кестени, мъжът, останал без крака, малката вестникарска будка, цялата тази вехта и тъжна стара София със своите добри хора е въздухът на епохата. Може би още трябва да се желае в това отношение при епизодите в малкия град, където зримото описание на живота да има пълнота и явленията, които са загатнати само, да бъдат анализирани и по-смело изявени. Репликите за червените яйца в кръчмата не са достатъчно доказателство за настроението на народа, а религиозното шествие е твърде познато — и в случая илюстративно би трябвало да се загатне смисълът му.

Колкото и голямо място да заемат природата и предметният свят в идейно-изобразителната тъкан на сценария, все пак човешките образи разкриват основният замисъл и носят отговорността за произведението като цяло. Може би в случая те са най-уязвимото място,

Образът на Елица, замислен като носител на основната идея — вестител на свободата, излъчва много поезия и създава своя атмосфера.

Но по отношение на вътрешното си развитие той е до голяма степен статичен. Дошла с един строй на мисли, в течение на година тя е в допир с нова действителност у нас, която я обогатява — това се предполага, но не е много ясно как става. Освен това героинята има прояви на по-малко за възрастта си дете, в други случаи разсъждава като голяма, което накърнява логиката на образа. Повтарящите се монолози губят своята оригиналност, понижават ритъма на сценария и създават ненужна условност. Докато първият монолог на Елица говори за един задълбочен психоанализ в тясна връзка със сюжета, другите играят самоцелна роля и затрудняват непосредственото възприятие. Може би трябва да се изкаже едно пожелание да се види движението на мисълта в поведението на героинята.

Останалите образи в по-малка или по-голяма степен страдат от липса на по-дълбок анализ; не са намерени онези детайли, без които човек се превръща до голяма степен в схема.

До образа на Елица по своят идейно-емоционален заряд стои образът на Христо. Очертан в романтико-героичен план, той обаче не е уплътнен. Вътрешната спойка между двата образа е слаба. Спонтанно е намерен епизодът, когато двамата мечтаят за свободата, увлечени от едни мисли, окрилени от едни надежди. Но ролята, която Христо трябва да изиграе за духовното обогатяване на Елица, както и щафетата на борбата, не е доизяснена. Образът притежава повече външните черти на младеж-работник, свързан с нелегалната работа на партията, и по-малко ония вътрешни черти, които биха го направили силен и запомнящ се. Разнасянето на забранена литература и начинът на арестуването му са твърде познати. Един по-задълбочен анализ на вътрешния мир на героя, извисяването на образа и по-спонтанното му свързване с образа на главната героиня би обогатило сценария.

Постижение в изграждането на отрицателните образи е Тютев. Това не е шаблонният следовател, а човек със своя съдба и поведение. Известен смут има у него от пробудилата се съвест и ние виждаме жестовите му — уморени и неуверени, а разсъжденията му — близки до човешките. Не е достатъчно ясно само доколко незавър-

шилият студент е преминал в новото си качество — агент от полицията. Не може да се каже същото за другия полицай, който е лишен от индивидуалност.

Образът на бабата, сюжетно съпътстващ образа на Елица, е до голяма степен пасивен и илюстративен. Нейното поведение внася понякога битовост, което е в разрез с приповдигнатия строй на мисли у Елица. Тя не участва пряко в развоя на действието, но и там, където общува с нея, ненужно понижава напрежението. Може би присъствието ѝ се налага най-много накрая, в градчето, когато Елица се е сближила с нея и вътрешният контакт между двете е посилен, но тъкмо тук тя почти изчезва от живота ѝ. Интересен би се получил образът на католическата преподавателка от колежа, чиито симпатии към двете деца не са мотивирани. Може би тази францужойка страда за окупираната си родина и доколкото ѝ позволяват религиозните убеждения, съчувствува на онеправданите в нашата страна.

Останалите епизодични образи на Янис и на моряка говорят за интернационализъм и братско чувство между народите, но те са само загатнати, без да е намерена за тях някоя оригинална черта, която да ги спаси от илюстративност.

Откритият и винаги питащ детски поглед, с който е погледнат животът, налага един диалог, наситен с повече образност. Явен е стремежът към довеждането му до пределна лаконичност, но не винаги той носи остра и действена мисъл. Изградени с богато въображение са моментите, когато героинята излиза от заобикалящата я действителност и литва с мислите си към бащата и близките си хора. Тези отклонения приемат често силата на символи. Но не винаги е намерена мярката в игрите ѝ, които се повтарят по един и същ начин и са много детски в сравнение с постъпките ѝ.

Целият разказ излъчва частици от обаянието на главната героиня, проникнат е от една мека и тъжна мелодия за преминалото в мъки детство и за една неизживяна човешка пролет.

Може да се изкаже пожелание към създателите на бъдещия филм да използват пълноценно сценарната основа и не само това, но да я обогатят с оригинално виждане. Българското кино постигна най-големите си успехи във филмите на тема от антифашистката борба и това обстоятелство задължава всеки нов филм на тази тема да достигне нивото им и да каже нещо ново. В случая сценарият „Едно пътуване към свободата“ дава такава възможност, което се засилва от автобиографичния момент. Ако се потърсят нови моменти от втория план и се използва езикът на детайлите, атмосферата на времето ще добие по-голяма пълнота. Читателите ще очакват на екрана това произведение и то ще намери пътя до сърцата им с голямата любов и почит, отправена към хората, които дадоха своя живот за нашия.

„МИР НА НОВОРОДЕНОТО“

А. Алов и В. Наумов. Имената на тези двама млади съветски кинорежисьори винаги се споменават, когато стане дума за новите творчески сили, които през последните няколко години се вляха в съветската кинематография. Те заедно с Чухрай, Тарковски, Калик, Даниеля, Таланкин и други представляват в киното такова явление, каквото са Евтушенко, Вознесенски, Ахмадулина, Рождественски в поезията, Аксенов, Казаков, Семьонов, Бондарьов в белетристиката. Едно ново творческо поколение, което дойде да обнови и обогати съветското изкуство. Което влезе в решителна борба с догмите и спъващите схеми на култа. Което ненавижда изкуствената патетика и голата гражданственост. Което с простотата и естествеността подкупи човешките сърца. Което видя големите истини на комунистическата идея не откъм тяхната парадна, фасадна страна, а откъм величието им в наглед обикновените неща и заговори за тях не със студенината на декларативността, а с покъртителната непосредственост на най-съкровената изповед...

В бунта си против старото и в ис-

креното си желание да намерят нови пътища, да заговорят с нов глас те не всякога бяха докрай убедителни. За тях много спореха. Всяка творба на Алов и Наумов също се посреща със спорове. Но във всички случаи, за всеки техен филм — от първия „Тревожна младост“ до последния „Мир на новороденото“ — с пълна сила важи известният афоризъм на Оскар Уайлд: „Ако едно произведение на изкуството предизвиква спорове — това означава, че в него има нещо ново, сложно и значително.“

Да, мъчно би могло да се намери определение, което така добре да изразява същността на всяко тяхно произведение: „ново, сложно и значително“. Това определение приляга и за „Павел Корчагин“, и за „Вятър“ (даван у нас под надслов „Трябва да живее!“), но то най-много приляга за техния четвърти филм „Мир на новороденото“, който неотдавна беше проектиран по нашите екрани.

За разлика от някои други млади кинематографисти, които имат влечение към обикновените житейски събития, към ежедневието и които се стремят в простото да открият дълбокото и в не-



значителното — красивото, А. Алов и В. Наумов имат други предпочитания. Верни на естетическите принципи, които са общи за цялото поколение млади съветски творци и които изискват служене на истината, ненавист към разкрасяването, към напомпания патос, те, както вярно отбелязва това известният кинокритик Я. Варшавски в „Советский экран“, търсят в живота най-острите сътресения, най-горещите драми, най-мъчителните схватки между любовта и омразата, между мъката и щастието. Такъв контраст е залегнал в основата и на последния им филм „Мир на новороденото“. Самите автори в едно интервю много точно определиха главната тема на своето произведение: преодоляване на войната. Времето, през което се развива филмовото действие, това е последното денонощие на Втората световна война. Но обект на внимание във филма е не преодоляване на войната в нейния външен смисъл, не подписването на мирен договор, а преодоляване на войната в душите на хората, изграждането или по-точно възвръщането към една нова душевност, към едно ново отношение към хората, към живота, към света. Войната не напуска веднага техните души: прощаването с нея е една своеобразна драма. През тези тежки, сурови години войната е ожесточила сърцата, тя е заставила очите да не могат да плачат от умиление, тя е припудрила хората да бъдат жестоки и недоверчиви. И на тази борба, на този конфликт между мира и войната в душите на хората се спират в своето произведение А. Алов и В. Наумов.

Машабността на този конфликт, изключителната импозантност на контраста правилно е насочила авторите на филма и към едно мащабно, обобщаващо звучене, към едно извисено поднасяне на темата. Извисено не в смисъл на емоционална приповдигнатост, а на образно тълкуване. Повишена документалност, на пръв поглед достигаща до хроникално показване, а наред с това изключителна хиперболичност. Едно непрекъснато боравене с кинематографични метафори, една непресекваща експресивност на образността. И всичко това — тази мащабност на конфликта, тази заредена с вътрешен смисъл образност — прави целият филм да звучи като символ. Символичност по всички направления — аз съм напълно съгласен с това определение, което мнозина критици дадоха. Символичен е почти всеки детайл, всеки кадър, всеки епизод, всеки образ. Символично е самото наименование на филма. Той започва със

символ (кръста над гроба на убития войник и поникналото от отсеченото дърво нежно клонче) и завършва със символ (новородения младенец „полива“ оръжията). Символичен, наситен с голяма обобщителна сила е всеки един от героите на филма. Символичен е руският войник Иван Ямшчиков с неговата огромна нравствена сила, с неговото благородство. Символичен е младичкият лейтенант Ивлев, който разбира, че войната — това не е изпълнение на задълженията от устава за строевата служба, че тя не е заучена терминология и приложение на тактически правила, а е преди всичко школа за мъжество и благородство, училище за любов към хората и света. Символична е и немкинята, която в тревоги и страдания, с помощта на хора от различни нации ражда син в първите минути на новостановения мир. Символична е и цялата сцена с хлапака-хитлерист — от онзи пръв момент, когато един срещу друг застават двама войника от две враждуващи армии, две момчета още и се гледат с ненавист, възпитани по разному и воюващи за различни неща, до онзи момент, когато набитият от Ямшчиков „за спомен“ хлапак с недоумяващ поглед проследява отминаващата кола и започва да вниква в смисъла на първия урок по хуманизъм...

Всеки детайл във филма на Алов и Наумов престава да бъде обикновена подробност, а подчинен на общото звучене, е наситен с много подтекст, в него е вложено нещо многозначително, нещо обобщаващо. Добър техен помощник в това отношение е операторът А. Кузнецов, чиято камера умее да „вижда“ алегоричността, подчертава я, но без да я натрапва.

Имало е голяма опасност този стремеж към извисеност, към символност, това желание всеки детайл, всеки епизод да има свой скрит вътрешен смисъл да доведе създателите на филма до нежелани резултати. Те действително — както учи и Айзенщайн — изграждат всеки кадър така, като че ли той трябва да съществува самостоятелно същевременно знаят и как да го свържат незабелязано в общото цяло, умеят да вплетат неговата символичност в общото звучене на филма. Всеки образ в тяхната творба (наричам филма „тяхно“ дело, защото те освен негови режисьори са също така и автори на сценария) действително притежава обобщителна сила, всеки герой израства до представител на цяла категория хора, на цяло поколение, на цяла нация дори, но без да губи конкретните си чер-

ти. И затова всеки образ е жив, а не теза. Първо възприемаш човека, а сетне по пътя на размисъла идва внушението на тенденциозността. Аз вече посочих онзи епизод, когато лейтенант Ивлев застава лице с лице с хлапака-хитлерист: в чудесната психологическа характеристика на едрия план ние виждаме противопоставени представителите на едно и също поколение от две различни, воюващи помежду си страни. Това противопоставяне, тази теза е намерила израз дори във формата, но въпреки туй не дразни. Не дразни, защото има живи образи, които носят тезата...

Не са успели докрай Алов и Наумов само по отношение образа на немкия-та. Тя няма достатъчно ярко конкретно лице, макар да има конкретна житейска съдба. Тя е преди всичко германка въобще. А това е изсушило образа и той е значително по-малко въздействащ от останалите три централни характера. Те са очертани плътно, релефно, с психологическа достоверност и тези добри възможности, които сценарият предлага, са позволили на актьорите да създадат запомващи се образи. Все пак най-трудна е била задачата на В. Авдюшко, който изпълнява ролята на оглушения и онемелия от тежка контузия войник Иван Ямшчиков. Нито една дума, нито един звук — непрекъснато и изключително боравене с мимика. Но това не е попречило на актьора да доведе до нас огромната вътрешна сила, нравствена чистота и благородство на образа. У Ямшчиков — загубил семейство и близки, неவிждаш смисъл в живота — отново се събужда човекът на труда, на мира и това го връща на света. Това преминаване на границата между живота и смъртта, между мира и войната е много добре предадено от актьора. Интересно беше да се види и А. Демяненко в ролята на мл. лейтенант Ивлев — младият актьор, известен ни предимно от комични филми, тук се разкрива в по-различна светлина. И той много добре проследява линията на прозрение, на прощаване с войната, на душевно узряване. С. Хитров като шофьора Паша е по-традиционен, но въпреки туй убедителен с бликащата си жизненост.

Във филма „Мир на новороденото“ не всичко е успешно. Спокойно например би могло да се мине и без тая хроникална експозиция, която предшествува филмовото действие: и без нея във филма достатъчно ярко се усеща разрушителната стихия на войната. В стемежа си да се доберат до подчертана изразителност, до пределна символич-

ност на всеки кадър, на всеки епизод Алов и Наумов понякога съчинителствуват, построяват неща в разрез с жизнената достоверност. А някои решения (между тях е дори и финалът на произведението) не са особено оригинални, в тях има нещо познато. Но защо все пак дори и тези неща не ни дразнят? Защо и те ни въздействуват с не по-малка сила? Мъчно е точно да се отговори, но вероятно затова, защото ние навсякъде, непрекъснато вярваме на авторите, защото всичко е поднесено с една очарователна, почти юношеска непосредственост, защото навсякъде се чувствава неспокойният дух на истинските творци, чувствува се желанието да се излезе против рутината и скучното занаятчийството. Това неспокойствие, което не ни оставяше равнодушни и при техните по-раншни произведения, ни застава да мислим, да спорим даже, но и за миг дори да не се усъмним в големите достойнства на филма. Това тяхно неспокойствие е сигурна гаранция, че и новият им бъдещ филм също няма да ни остави равнодушни. И затова ние очакваме бъдещата среща с нетърпение и надежда.

„СТАРЕЦЪТ И МОРЕТО“

Четох преди време някъде, че това бил единственият филм измежду многото екранизации на неговия произведение, който Е. Хемингуей харесвал. Това била единствената реализация, в която не си позволили да правят изменения и допълнения, а твърде гочно се спазвал авторският текст...

И наистина още от първите кадри на филма ние виждаме, че пред нас е истинският Хемингуей, а не някакво далечно негово подобие. Още от първите кадри виждаме пред себе си този свят и тези герои, които отдавна обикнахме от неговата прелестна повест. Толкова близки и познати са ни обитателите на малкото рибарско селище, неговите схлупени, покрити с тръстикови стъбла къщи — ние вече веднъж сме ги виждали, те вече веднъж са оживявали в нашето въображение. А нима някой си е представял по-различен малкия Манолин, верния приятел на стареца — строен като палма, с красиво смугло лице и топли предани очи? А можеш ли да не повярваш, че



това не е самият Сантяго? Той същият е, макар външността му да е доста по-различна от тая, която рисува Хемингвей в повестта си. Фигурата на актьора Спенсър Траси съвсем не е слаба и кокалеста, но достатъчно е само да ни погледне със сините си очи, достатъчно е да направи едно движение, да произнесе една дума — и ние сме убедени, че това не е никой друг, а самият Сантяго. И по-нататък във филма всичко е точно така, както в повестта — сценарият на Питър Виртел почти стриктно следва всяка извивка в хода на действието, не са пропуснати дори най-малките подробности. Но създателите на филма правилно са разбрали, че това не е достатъчно, за да присъствува на екрана истинският Хемингвей. И затова те въвеждат гласа на диктора, като му придават първостепенно значение, а не само някакви обяснителни функции. Този глас цели да покаже, че визуалното във филма не е единственото, на което трябва да обърнем внимание. Той ни заставя да търсим в него нещо скрито, да търсим смисъл, който се съдържа в подтекста, във втория план. Решението на създателите на филма да въведат дикторския текст като равнопоставен компонент несъмнено е било продиктувано от правилното схващане, че в творбата на Хемингвей се съдържа философско богатство, което в никакъв случай не бива да се ели-

минира. Ако се върви по пътя на интригата и не се вижда това, което се крие зад нея, значи изобщо да не се види нищо. И още повече пък при Хемингвей, един белетрист, който изключително много разчита на подтекста. Нали негово е бележитото изказване, че истинското литературно произведение трябва да бъде като айсберга — само една осма част от него да се подава над водата, да се вижда...

И все пак въпреки присъствието на този дикторски глас, който на много места обогатява действието, който ни кара да виждаме в него още нещо, да търсим по-дълбок смисъл, филмът, при все че е една несъмнена сполука, не донася до нас цялото богатство на повестта. Не е разчетен докрай нейният необикновено богат подтекст и затова може би екранизацията не е издигната до тая висота на обобщено звучене, която е характерна за произведението на Хемингвей. Във филма всичко е някак прекалено конкретно, за да даде материал за алегорично тълкуване. Има някакво принижаване в него; докато повестта е наситена с размисли, които просто ни заставят да се издигнем над обикновените факти и да обхванем с разума си нещата в един по-обобщен план, във филма е налице нежелана делничност...

За да се чувства присъствието на големия писател във филма, твърде много допринася с интерпретацията си

на образа на Сантяго актьорът Спенсър Траси. Той създава такъв образ, че надали има зрител, който да не го възприема. Един истински хемингвейевски образ — мъжествен, волев, съдържан във външния израз на чувствата си. Но той при цялата си привидна суровост умее и истински да обича. Сантяго дълбоко обича своя малък приятел — тази обич се усеща в цялото му държане към него. Тя е в изражението на лицето му, тя е в малкото пламъче, което заиграва в угасналия му поглед, тя е в нежния допир до крака на момчето, когато рано сутринта го събужда... Ние почти през всичкото време виждаме на екрана само неговото лице, но това не ни дразни, защото неговото изражение е непрекъснато ново, различно. Върху него се явяват отсенките на най-различни психологически състояния. Актьорът е затруднен и от това, че няма почти никакви реплики. Но той с една изключителна пестеливост на изразните средства успява да ни приобщи напълно към богатия душевен мир на своя герой. Човек си спомня малцина актьори, чийто маниер на изпълнение е така истински кинематографичен...

На мнозина силно впечатление прави

операторската работа на Дж. Хойв. Тя действително е на много високо професионално равнище, издава добро чувство за колорит, за кинематографична перспектива и т. н. Ред епизоди, взети сами за себе си, са заснети великолепно (фенерчетата на рибарите, които като светулки трептят в дрезгавината на пукващата се зора; нощта, спускаща се над океана и над самотната лодка на стареца, и др.), но никак не подхождат към общия стил на филма, те влизат в противоречие с режисьорската трактовка на Джон Сърджес. Камерата на Дж. Хойв прекалено разкроява, прави нещата неподходящо пищни. Липсва й общителна извисеност, метафоричност в образността — а богатият текст на повестта задължително изисква тя да притежава тези качества. Затова и морето не е превърнато в равностойно действащо лице, не е показано като почти живо — така е у Хемингвей, и затова желанието на стареца да разговаря с него там е нещо естествено, а не някаква чудата приумица, както се получава в екранизацията...

Атанас Свиленов

ЕДИН ФИЛМ ЗА ГОЛЯМАТА ЛЮБОВ И ИЛЮЗОРНОТО ЩАСТИЕ

Появата на филма „Черният Орфей“ по нашите екрани събуди едно противоречиво чувство: от една страна, сме недоволни, че трябваше да чакаме повече от три години този филм, а от друга — изпитваме удовлетворение, че макар и късно, го видяхме и отчасти се запознахме с живота, нравите и мечтите на един народ, с идеите и нивото на един фестивал, с майсторството, хуманизма и съвестта на един режисьор.

Трудно е да се говори определено за Марсел Камю, тъй като този е единственият негов филм, стигнал до нас. Известно е само, че той е навлязъл в киното твърде късно, „след като е бил художник, скулптор и военнопленник“. През 1957 година дебютира с „Измамна смърт“ — филм за войната във Виетнам, след което създава „Черният

Орфей“, който получи най-голямата награда — „Златната палма“ на 12-я кинофестивал в Кан през май 1959 година. После идва филмът „Пионери“, действието на който се развива пак в Бразилия, което затвърждава становището, че Камю не е само изкушен от екзотиката ѝ, а има трайно отношение към съдбата на нейните обитатели. Накъдето е излязъл и филмът „Райска птица“, действието на който се развива пак вън от Франция — в Камбоджа.

Филмът „Черният Орфей“ е създаден по сценария на Жак Вио и силно кореспондира с древната легенда за Орфей и Евредика. Твърди се дори, че твърде механично следва тази легенда. И наистина могат да се намерят много моменти, които обосновават това твърдение. На първо място имената на ге-

роите, после митичната сила на Орфей да влияе със своята песен над природата — да буди слънцето, търсенето на Евредика в болницата — символ на един нов ад, и най-после загиването на Орфей. Но това не е слабост. Това е сила, защото във филма качествено ново се третира проблемът за голямата любов, наложено както от новите условия, в които се разгръща сюжетът, така и от новите герои и задачи, които преследва.

По своя сюжет и идея филмът е едно съвременно произведение. Историческият аспект, от който е погледната и разработена темата, придава по-голяма широта и мащабна обобщеност на основната идея. Зрителят разбира, че напusto са изтекли хилядите години от онова време, когато е създадена легендата за Орфей, щом като и сега — при определени условия — една голяма любов не може да бъде щастлива.

Действието на филма се развива в съвсем конкретна обстановка — в бившата столица на Бразилия — Рио де Жанейро. То започва в навечерието на един традиционен карнавал, когато „никой не устоява на бесния му зов“ и завършва преди неговия край. Карнавалът — това е една оргия, в която ритмът на самбата довежда хората до „емоционален бяс“, до делириум. И тази оргийна атмосфера създава драматичната ситуация, в центъра на която е любовта на трамвайния работник Орфей и селското момиче — Евредика.

Тяхната любов се поражада случайно. Тя е кратка, но силна. Действието е толкова съгъстено, че те имат време само за два танца и една песен. Драматургически съсредоточено в главната тема, то бързо и логично се развива към своята трагична кулминация — смъртта на Евредика, и към още по-трагичната развръзка — смъртта на Орфей.

Любовта им е проста, но в същото време и много комплицирана. Простотата идва от чистотата и спонтанния изблик на чувствата, от емоцията и искреността на техните отношения, които завладяват зрителя. Но тя се комплицира от условията, в които се развива, и от аспирациите на Човека, който олицетворява Смъртта, насочени към Евредика, и тези на Мира, насочени към Орфей. Едно по-проницателно око би забелязало в тази комплицираност на действието известен примитивизъм и наивност. Носителите на отрицателния полюс в основния конфликт — Смъртта, а до известна степен и Мира са повече

литературни тези, отколкото художествени образи.

Темата за любовта, макар и основна, не е единствена. Както свидетелства известният френски кинокритик Жорж Садул, режисьорът е искал да отправи със своя филм и едно обвинение срещу индиферентността на религиите, на обществените власти, на отчаянието, „което владее в белия ад на болницата и моргата“. В тази тема всъщност е скрита ядката на обществения конфликт на произведението. Действително във филма няма остро изявен социален съблъск, но в него има дълбок социален мотив, който лежи в основата на конфликта и който в крайна сметка определя съдбата на героите. Камю, макар и завоалирано, е акцентирал върху него. Още в първите кадри на филма виждаме огромния и мрачен небостъргач, на фона на който момичето, дошло от село изглежда жалко и нищожно. После той ни запознава с бедния квартал Моро, като прави едно контрастно противопоставяне на модерния град, потънал в синината на залива, с жалките хижи на бедните негри.

Контрастно и с тънък кинематографичен усет е пресъздаден и карнавалът. Ритмът на самбата, който изпълва от начало до край филма, се превръща в естествена среда на неговия сюжет. Затова делириумът на тълпата не може да се схваща в ограничен битов смисъл. Танците със своя пищен колорит не са само белег за темперамента на нацията или атрибут в характера на чернокожите. Карнавалът е един духовен бунт на хората, които само три дни в годината могат да се веселят. И те изживяват тези три дни по неимоверно емоционален начин. Те превръщат своята радост в стихия. Те изхарчват всичките си пари (например Серафима), за да си направят пищен костюм, за да приличат на царе, графове, графини. И с тази книжна пищност, с този безкраен цветен колорит, с този бесен ритъм те си създават голямата илюзия за щастие. Но тя е толкова неграйна, че рухва, преди да е настъпил краят на карнавала. Тя рухва с трагичната смърт на Евредика. Тя рухва пред зиналите врати на полицейската камионетка, пред белия ад на болницата и моргата.

Голямата илюзия за щастие угасва с последния акорд на музиката, а пищените фалшиви труфила се превръщат на смет, която цистерната бърза да измие, преди да е настъпил новият ден.

Във филма съществува още една тема, която му придава актуален политически характер. Това е темата за расо-

ва реабилитация на чернокожите. Създателите на филма по възхитителен начин ни показват, че зад черните лица се крият големи, чисти и поетични чувства. Че те са носители на един душевен мир, в който любовта, хуманизмът и мечтите за щастие не се отличават от нашите. Затова и тези хора — от главния герой до последния епизодичен образ — са ни близки, поради което техните радост и страдание придизвикват отзвук в нашите души.

Макар че сме видели само един филм на Марсел Камю, достатъчно е, за да познаем в него един творец с голяма професионална ерудиция. Темата на филма е такава, че създава опасност за подхлъзване по линията на сантиментализма и евтината сладникавост. Камю обаче се е овладял и ни представя един дълбок по смисъл и съдържание филм.

При разглеждане стилистиката на режисьора в „Черният Орфей“ особено впечатление прави ритмът — онзи вътрешен ритъм на действието, който грабва и увлича зрителя. Умението да се създаде непрекъснат и динамичен поток от зрителни образи предполага не само кинематографична ерудиция. То говори и за едно богато и модерно светоусещане, което безспорно притежава Марсел Камю.

Положителна роля по тази линия естествено играе и музиката на Антонио Карлос Хобин и Луи Бомфа. Тя е компонент от първостепенна величина и е органически свързана със зрителната страна на филма. Тя е ритъм и атмосфера. Тя е тълкувател и контраст. Тя е и мелодия, която лесно се запомня. Без нея филмът не би могъл да съществува.

В този филм Камю е проявил и голямо майсторство при композицията на отделния кадър. Достатъчно е само да си спомним моменти от карнавала или пейзажите, които ни рисува от височините на квартал Моро, за да се убедим, че той е художник с тънък вкус и усет за пластичност. Има кадри, които са неповторими по своята веществена образност и по въздействаща сила на своето съдържание.

Камю работи с една широка гама от цветове, между които доминират синият и оранжевият. Той проявява афинитет и към лаконичния език на вещите, най-ярък пример за което е малкият дървен талисман.

И все пак филмът ще бъде огекчителен, ако операторската работа не е на нужната висота и липсваше доведеният

до съвършенство монтаж. Камерата на Жан Бургоен е толкова жива и подвижна, че хваща и най-малките детайли от психологическата изява на героите. А поетическите и художествените качества на монтажа са използвани докрай. Чрез него е постигната голямата образна изразителност и дълбокото разкриване на идеята.

Актьорското изпълнение, особено на централните образи, е на завидна висота. Всички изпълнители с изключение на Марпеса Даун (Евредика) са непрофесионални актьори. Затова може би те носят на екрана онзи простота и естественост, която се чувства в целия филм. Те са избрани от народа и са съвсем близо до мислите, мечтите и идеите на образите, които играят.

Непрофесионален актьор е и Брено Мело. Както съобщава Жорж Садул, той е адвокат и шампион по футбол. Неговата интерпретация на образа на Орфей е много явна и психологически вгълбена. Марпеса Даун пък с голямо професионално майсторство ни представя Евредика. Тя е най-психологически нюансираният образ. В нейното първо бягство от Смъртта зрителят е склонен да мисли за примитивизъм на сцената и за театралност на изпълнението. Но във второто бягство през карнавала и из лабиринтите на трамвайното депо тя успява да мотивира своето поведение и да ни разкрие ужаса на една душа, в която страхът е сигнал до патологични размери и която не иска да умре, защото обича.

Разбира се, филмът има и слабости. Вече изтъкнахме, че те са от сферата на схематичността на някои образи и завоалираността на социалния мотив. Може да се говори и за увлечение по танците, но това не е най-важното. Съществени са хуманизмът на автора и неговата будна гражданска съвест, които поетично са откликнали на един от големите проблеми в днешния капиталистически свят, какъвто е проблемът за любовта и щастieto на човека. В този смисъл краят на филма не представлява никакъв банален „хепи енд“ с наложен отвън оптимизъм. Това е оптимизъм, който лъха от целия филм въпреки неговата трагична развръзка. Това е оптимизъм на авторите, че любовта е вечна и хората никога няма да престанат да вярват и да се борят за своето щастие.

Пенчо Линов

Много неща в този филм предизвикват одобрение. Преди всичко майсторската режисура на Михалис Какоянис. За него ние досега само бяхме слушали като за най-големия измежду гръцките режисьори, като за един от най-изявените млади творци на съвременното европейско кино въобще. До нас бяха достигнали и названията на някои от произведенията му — „Стекла“, „Събуждане в неделя“, „Корабокрушение“, а от последния фестивал в Кан научихме и името на последната му, отличена с награда творба — „Електра“. Какоянис не е от режисьорите, които се нагласяват към общата мода, към временно наложилата се филмова конюнктурата. Той съвсем не е от „сателитите“, не прави филми „а ла Трюфо“ или „а ла Антониони“, а ги прави единствено като Какоянис. В европейското кино той влиза с една подчертана национална самобитност — в това по един неоспорим начин ни убеждава „Момичето в черно“. Дълбоко националният, дълбоко гръцки дух се проявява по всички направления, той е просмукал цялата творба, а не е само пейзаж, не е като зле поставен лак, който може леко да се изчегърта с нокът. Цялата атмосфера на филма е такава, че може да бъде само гръцка и ниция друга. Същото се отнася и за образите — те преди всичко ни въздействуват със своята национална неповторимост. А и в изпълнението на актьорите също се наблюдава един подчертан самобитен национален стил.

В режисурата на Какоянис може би най-силно впечатление прави монтажът. В това отношение той отделя такова внимание, че напомним за някои творци от периода на „великия ням“. Служи си както с контрастни противопоставяния, с резки преходи (от тишината в старата къща на Марина действието изведнъж се пренася в градското кафене, където няколко китарени акорда слагат началото на противоположна тонална атмосфера), така също и с незабележими „преливания“ (от вълнението на морето камерата преминава върху вълнението на пердето). Никъде обаче тези монтажни прийоми не са самоцелни, те всякога съдържат в себе си подтекст, съдържаш вложен емоционален и мисловен заряд. Да вземем например споменатия вече контраст „вълнението на

морето — вълнението на пердето“. Той служи на Какоянис за подчертаване на самотността и изолираността на Марина; пердето и прозорецът — това е границата, до която може да достигне, дотам и позволява строгият еснафски морал да гледа свободно, оттук нататък тя трябва смилено да наведе поглед. В същото време мъжете са долу в морето, борят се, крешат, задирят момичетата, могат да правят всичко, каквото пожелаят. И този контраст, това противопоставяне не е моментно хрумване — то се съдържа в основния идеен замисъл на филма. До него зрителят достига във финалните кадри, но той всъщност отдавна е бил подготвен за него: на не едно място режисьорският подтекст го е насочвал натам...

Истинско възхищение заслужава и операторската работа на Валтер Лесос. Камерата допринася твърде много, за да се създаде тази атмосфера на откъснатост от света, на затвореност и еснафска ограниченост. Много добре са заснети редица психологически портрети в едир план, но като че ли особено добър е Лесос в панорамните снимки и пейзажа!...

Да, този филм с много неща предизвиква одобрение. За мнозина може би предмет на адмирации ще бъде и играта на актьорите, и особено на главната изпълнителка Е. Ламбети, макар че лично мен известна театрална пресненост, известна заостреност в мимика и жест, която забелязвам в маниера на тълкуване, ме дразни. Но може би пък именно в това се крие някаква национална специфичност...

И все пак във филма има нещо съществено, което ми пречи да го приема докрай — за разлика от някои други български рецензенти като М. Шаколе например, който във в. „Народна култура“ написа една хвалебствена във всяко отношение статия. При гледането на „Квартал Мечта“, другия неотдавна прожектиран по нашите екрани гръцки филм, не бях доволен от много неща, възмущавах се от проявения на не едно място примитивизъм, мръщех се при опитите да ме „трогнат“ с евтина съзливата сантименталност, но в края на краищата забравих всички недостатъци и остана само хубавото общо впечатление. И сега, когато сравнявам тези два филма, макар и отлично да съзнавам, че

„Момичето в черно“ е на значително по-високо професионално равнище, симпатиите ми клонят към „Квартал Мечта“. Не защото е социално по-определен, не защото е с по-подчертан изобличителен характер, а преди всичко защото от него струи една подкупваща обич към хората, към обикновените, прости, бедни хора. Целият филм е просмукан от благороден хуманизъм, от доверие в доброто у човека. А именно това липсва на „Момичето в черно“. Аз все очаквах, че поне в края на филма доброто ще възтържествува. Не защото съм любител на „хеппи-ендите“. А защото нашата идеология, нашето отношение към света и хората ни заставят да вярваме в това добро. Та кои в края на краищата са тези, които във филма са носители на „злото“, които са причината за нещастията, за страданията? Най-обикновени хора, бедни рибари. И странно е, че дори и тогава, когато по тяхна вина нещастията сполетява собствените им семейства, когато заради една шега загиват собствените им деца, съвестта не проговаря в тях, доброто не се обажда. Та толкова ли са жестоки, коравосърдечни, подли? И ни-

ма не са в състояние дори сега да признаят греха си, та са необходими заплашванията на Мариана?.. Това нежелание да се погледне с по-добри очи на тях, да се види поне капчица добро е не само странно, то е направо неправдоподобно. А в последна сметка такова неверие в човека не може да не ни отблъсне. Ние сме възпитани по друг начин, ние помним завета на великата руска литература, която ни учи и в последния паднал да виждаме свой брат. Колкото и да притискат немотията и мизерията, колкото зъл и жесток да е еснафският морал — доброто не загива, то съществува в бедните, в обикновените прости хора. Това „добро“ заговори накрая във филма „Квартал Мечта“, то възпри ръцете да извършат убийство, то показа моралното превъзходство, благородството на бедните и измъчените. И затова този филм ни е близък. И точно затова, макар и да се възхищаваме на високото майсторство на неговите създатели в професионално отношение, ние не можем да приемем докрай филма „Момичето в черно“...

Атанас Свиленов

БЕЗ СВЕТЛИНА И ВЪЗДУХ

Ако беше само израз на авторово неразбиране или печална равностетка на неукрепнали творчески възможности, ние бихме могли да простим липсата на ориентация по време и място в новия полски филм „Дом без прозорци“. Но отвлечеността, под чийто знак се развиват действието и образите, тук, струва ми се, е търсена съзнателно, плод е на един определен философски и поетичен поглед върху живота. Липсата на тази двойна ориентация не е могла да бъде нарушена нито от появата в началото на инспектора по цирковете, нито от националните полски особености в характерите и постъпките на героите. Вниманието на създателите на филма е било насочено встрани от проблемите, поставени ни от съвременната действителност, и се е ограничило в рамките на общочовешкото; върху някои основни принципи, характеризиращи човека като такъв. Тия принципи през различните етапи по време получават различна социална окраска. В случая тези допъл-

нителни багри остават отвъд вниманието на авторите.

И на базата на един абстрактен хуманизъм са разгледани вечните проблеми за живота и смъртта, за стремежа към съществуване, за любовта и омразата, за истината... Всичките те се поставят на фона на един пътуващ цирк. Това обстоятелство е позволило на авторите да постигнат и мотивират желаната от тях абстрактност. Филмът е подчертано философска творба. В него е скъсано с всякакъв битовизъм в описанието. Животът на цирковата група не е представен в традиционния блясък на светлини и реклами, главозамайваща смелост на усмихнати великани с детски лица и примамващи погледа хубавици в дръзки костюми...

Създателите са погледнали зад маските на изпълнителите. Те потъват в противоречивия душевен мир на тези, чинто лица нищо не говорят на публиката. Старали са се да уловят сложната структура на мисълта, механизма на

22 ДНИ ПРИ МОСКОВСКИТЕ И ЛЕНИНГРАДСКИТЕ КИНЕМАТОГРАФИСТИ

От 1954 г. не бях отивал в Съветския съюз, затова с нескрита радост посрещнах предложението на Комитета за културни връзки заедно с оператора Борис Ефремов да се запознаем с опита на творческите работници от Централната документална студия в Москва и Ленинградската кинохроника.

Реализирането на нашия план за запознаването ни със съветския опит започна от Ленинград.

На 11 август само един час бе достатъчен на ТУ—104, за да ни отведе от Москва до града на Ленин, над който се лееше проливен дъжд, а температурата бе едва 16 градуса. В самолета любезната стюардеса развълнувано съобщи, че в момента на „Восток 3“ лети космонавт № 3, майор Андриян Гаврилович Николаев. На височина 9 хиляди метра ние бурно акламирахме новия подвиг на съветския човек в усвояването на Космоса.

През едноседмичното ни гостуване в Ленинградската кинохроника водихме редица творчески разговори с директора на студията Виктор Николаевич Фатянов, който е председател на художествения съвет, и с художествените ръководители на двете производствено-творчески обединения известните режисьори Ефим Учитель и Валерий Соловцев. Главният инженер на студията Надежда Николаевна ни запозна подробно с новостроящата се база за широкоформатно, панорамно и кръгорамно кино — първа в Съветския съюз, и с новостите в кинотехниката.

Няколко дни поред ние гледахме значителна част от продукцията на ленинградските кинодокументалисти през последните години. Между тях на първо място трябва да се изтъкне монументалният документален филм „Подвигът на Ленинград“ — производство 1959 г., сценарий Иля Котенко, режисьори Ефим Учитель и Валерий Соловцев, музикално оформяване Р. Котляревски, текста изпълнява Л. Хмара. Разкривайки покъртителната история на 8-годишната Таня Савичка на фона на 6-те страшни странички на оставения от нея дневник, филмът възкресява героичната отбрана на Ленинград в годините на Отечествената война. Снимките са направени от множество оператори, петима от които загинали на фронта.

Редица от късометражните филми разкриват оригиналния почерк и многообразния талант на авторите им, голяма част от които са изключително млади творци. Сериозни новаторски завоевания на студията са филмите: „Едуардо“ (за Едуардо де Филипо) — 1962 г., режисьор Леонид Файнцимер, син на стария режисьор А. Файнцимер, оператори В. Гулин, К. Станкевич и Ев. Мезенцев; „БИП“ (за Марсел Марсо) — 1961 г., автор-оператор Вячеслав Густава в Ленинград; „Палитрата на моя живот“ — 1961 г., сценарий В. Горохов и Ал. Шлопянов; „Палитрата на моя живот“ — 1961 г., режисьор Мария Доброва, оператор Александър Иванов. Много интересно е направен филмът „Продължение на подвига“ — 1961 г., сценарий и режисура Вениамин Соломоник, оператор Яков Гринберг — това е очерк за един герой от Отечествената война, който като пленник избягва от немците с един разбит самолет, но в периода на култа бива изключен от партията. Своеобразна филмова импресия е и другият филм на младия Файнцимер — „Градът посреща утрото“ — 1961 г., оператори Ев. Мезенцев и В. Мукасей. В числото на запомнящите се филми трябва да се отнесе и „Втора родина“ — 1961 г., режисьор Ел. Изаксон, оператори Олег Лучинин и Аркадий Фишман, който проследява творческите биографии на дошлите в СССР испански деца по време на гражданската война. И не на последно място стои разобличителният филм против сектите на баптистите и петдесетниците „Възвръщане в живота“ — 1962 г., режисьор Едуард Аршанский, оператор Гена-

дий Афанасиев, сценарий. Марк Ланской. Разказвах, че операторът се записал в една от сектите и когато свикнали с него, той започнал да ги снима. Накрая ми се иска да спомена и отличната операторска работа на дипломниците от ВГИК в цветния филм „Катерите излизат в морето“ — оператори Вл. Гусев и Вл. Воробов, режисьор С. Киселов.

На 15 август, когато правехме сутринната си разходка по незабравимия „Невски проспект“, високоговорителите приковаха вниманието на хилядите минувачи: звездните братя Андриан Николаев и Павел Попович се бяха приземили в района на Караганда. Целият Ленинград ликуваше, вестниците излязоха с извънредни издания. На следващия ден се разделихме с града на Петър Велики и Екатерина, на Пушкин и Белински, на Октомври и Ленин — възшебния град, който винаги ще ме привлича и зове...

А в Москва кинодокументалистите се готвеха за своя голям ден — 18 август, когато съветската столица посрещна с открито сърце прославените космонавти Николаев и Попович. И там, на историческия „Червен площад“ срещу Мавзолея на Ленин, на който големият миротворец Никита Хрущов стоеше между покорителите на Космоса, бяхме и ние с Ефремов в този забележителен ден. И нашите сърца биеха разлудувано, изпълнени от увереността, че и нашето поколение ще живее в комунизма. А в утрото на комунизма историята ще запише със златни букви имената на Гагарин, Титов, Николаев и Попович. Затова в тези дни нескончаем бе човешкият поток пред Мавзолея на Ленин. Повече от четири часа стояхме наредени на опашка, докато преминем смълчани край саркофага на Човека, който запали звездата на Октомври.

Още с първото си идване на „Лихов переулък“ 6, където се намира Централната документална студия, ние побързахме да се видим с нашите стари познати операторите Андрей Сологубов, Василий Киселов и Вячеслав Ходяков, които години наред бяха кореспонденти в нашата страна, а така също с режисьорите Варламов и Кармен, звукооператора Никитин, оператора Ксенофонов. Най-чести бяха срещите ни с главния редактор на студията Владимир Спиридонович Осминин, горещ приятел на България, който състави съгъстена програма за нашето двуседмично гостуване.

Особен интерес ние проявихме към организацията и работата на производствено-творческите обединения, които се различават от обединенията в ленинградската кинохроника. В Ленинград обединенията са образувани по взаимен творчески афинитет и изпълняват всякакви възложени задачи. В Москва съществуват четири обединения: I — за хроника с художествен ръководител Небилицки, II — за хроникални и събитийни филми с художествен ръководител Л. Кристи, III — за документални филми и някои периодики, като „Съветски спорт“, с художествен ръководител Варламов, IV — за документални филми и други периодики, като „Съветски войн“, с художествен ръководител Роман Григоров. Всяко обединение се ръководи от свой директор, а сценарната работа — от главен редактор. Художествените съвети на обединенията удобряват късометражните филми, а студийният художествен съвет — пълнометражните. Присъствувахме на приемането на пълнометражния сценарий „Запознайте се с киното“ от драматурга Александър Новогрудски и режисьор Роман Кармен, който разказва славната история на съветската кинематография. Сценарият бе докладван от главния редактор на IV обединение С. Зенин в една обстойна критична рецензия. Студийният художествен съвет, ръководен от директора В. Головян, прие възторжено предложени сценарий и го препоръча за производство с препоръката да бъде консултиран и в Съюза на съветските киноработници. Много по-оживени бяха дискусиите по немия вариант на последния „Съветски спорт“, разгледан от вътрешния художествен съвет на III обединение, ръководен от Леонид Варламов.

Първият филм, който московските колеги ни показаха, бе цветният филмов очерк на автор-оператора Владимир Микоша „На гости у Бидсгън“, посветен на живота и творчеството на бележития датски карикатурист. Побързахме да видим и цветния репортаж „На братската земя на България“ на операторите Василий и Сергей Киселови, монтиран от режисьора Роман Григоров успоредно с нашия филм „Като слънцето и въздух“ и разказващ за същото събитие. „Това тревожи всички“ — режисьор Д. Мусатова, оператор В. Трошкин, текст Л. Лиходеев — разобличава сектата на петдесетниците, но мисля, че видения подобен

филм в Ленинград бе по-добър. „Сенки на тротоарите“ на режисьорите-дипломници от ВГИК Краснополски и Устов, заснет със скрита камера, изправя на позорния стълб различните прояви на хулиганщината. С голяма публичистична страст се отличаваше пълнометражният филмов пътепис „Зад рампата — Америка“ на режисьор-оператора Анатолий Колошин, придружавал ансамбъла на Игор Мойсеев отвъд океана. С внушителна художествена сила и оригинални решения се налага и подобният втори пълнометражен документален филм „Мексико, което ние обичаме“ на автор-операторите А. Колошин, Д. Каспий и А. Опришнко, ко по сценарий на същия Колошин и Г. Кублицкий. Филмът е разделен на четири ко по сценарий на същия Колошин и Г. Кублицкий. Филмът е разделен на четири поетични раздела, в които майсторски са вплетени сметите на времето кадри от С. Айзенщайн и Е. Тисе. С голяма професионална вещина се отличаваха и трите випуска на журнала „Съветски войн“, направени от режисьорите И. Сеткина, К. Егерт и Р. Григорев, както и поредната „Чуждестранна кинохроника“ на режисьора Ф. Кисельов. Тук специално искам да се спра по-подробно на един друг пълнометражен черно-бял документален филм „По черната пътека“ на режисьора Л. Махнач и оператора Н. Генералов по сценария на В. Александрова и Д. Радовски, в който светските документиалисти разобличават напълно опитите на американската разузнавателна служба в Съветския съюз по всевъзможните начини. Това е един много поучителен за империалистическите подпапачи филм, един студен душ за скъпо платените агенти на Пентагона. Този силен документален филм е суров предупреждаващ урок за враговете на мира и прогреса.

В един от многобройните си творчески разговори с Владимир Осминин ние се запознахме и с тематичния производствен план на Централната документална студия за 1963 г. Ще бъдат произведени 12 пълнометражни, 3 панорамни, 2 кръгорованни и десетки късометражни филми, както и редица филми по поръчка. Предвижда се пов. документален филм за Ленин, както и пълнометражни филми за нефтопровода „Дружба“ за Австралия и за днешна Африка. Един от панорамните филми ще бъде „В дружеска България“. На Москва и на седемлетката ще бъдат посветени двата кръгорованни филма. Между заглавията на късометражните филми могат да се споменат теми като „На полюса на мъжеството“, „Комунистите от един завод“, „Часовете на нашия живот“, „Спор за красотата“, „Червеният площад“, „Поет на революцията (за Дамян Бедни) и много още.

Редакцията на Всесоюзния сатиричен киножурнал се оглавява от известния поет-сатирик Сергей Михалков. Тя се помещава в чудесната сграда на Съюза на поетите в съветските киноработници. Показаха ни досега излезлите на екран три киножурнални филма и ни запознаха с работата върху четвъртия. Сатирите, поместени във „Финал“, са реализирани със средствата на игралното, документалното и научно-популярното кино, както и със средствата на мултипликацията. Трябва да кажа, че най-голяма изобличителна сила притежават сатирите, направени по документален път от Киевската кинохроника.

В парковата зона на Централния парк за отдих и култура „Горки“ се провежда Панаевият кинофестивал. Той е посветен на паметта на великия руски писател Иван Панаев. Фестивалът се провежда в парковата зона на Централния парк за отдих и култура „Горки“.

Румен Григоров

ВЪВ ВАРШАВА

на конгрес и фестивал

ВАРШАВА

...градът-терой, над който неотдавна премина бурята на две унищожителни битки и две въстания; градът, който бе изравнен със земята от хитлеристите и въпреки това не преклони глава; градът, който днес е почти премахнал белезите на своите рани и се издига като съвършено нов и цветущ център на полската промишленост и култура; градът на Шопен и Мицкевич — тази Варшава гостоприемно подслони делегатите на 34 страни, дошли за 16 конгрес на Международната асоциация на научната кинематография и за Петия фестивал на научно-популярния филм, който се провежда в рамките на конгреса.

Едва ли тази година можеше да се намери по-подходящо място за тези две големи културни събития от интернационален мащаб. През последните години полската кинематография отбеляза удивителен напредък както количествен, така и качествен в игралните и в късометражните жанрове. Напоследък едва ли има международен фестивал, на който полски филм да не е извоювал почетна награда. Имената на Мунк, Вайда, Кавалерович и други режисьори станаха всеобщо известни; полската документална школа е една от най-интересните в света и упражнява влияние върху далеч по-стари кинематографии, а научно-популярните, научните и учебните филми се наредиха на едно от първите места в Европа. В Лодз, един от малкото пощадени от войната градове, където се намира центърът на полската кинематография, се издигат и обширните ателиета на студията за научно-популярни филми. Няма да е преувеличено, ако кажа, че по материална база те гонят нашия киноцентър. Обширен, ултрамодерен лавион, съоръжения за подводни снимки, аквариуми, три кабинета за биологически снимки, ателиета за микроснимки, ателие за снимки в областта на химията и физиката, три трикови маси, собствена лаборатория, отлично съоръжен звукозапис с богата фонотека, великолепни условия за мултипликационна работа, изобилие от съвременна техника и пр., и пр. Всичко това дава възможност на лодзката студия да произвежда годишно към 110 научно-популярни, учебни и научни филми от всички възможни жанрове.

Ето тази кинематография със стотиците си симпатични сътрудници (заедно с Министерството на културата, Академията на науките, Министерството на народното здраве, Висшето училище за театър и кино) беше наш домакин и във Варшава всички делегати се чувствуваха сред близки приятели.

МАНК

...или: Международна асоциация на научното кино. Тя обединява национални филмови браншове и отделни филмови организации, студии и институти от почти всички страни, които произвеждат научно-популярни и научни филми. Тази година в нея бяха приети Гърция, Чили, Гвинея; предстои да бъдат приети и редица други предимно новоосвободени страни от Африка, Азия и Южна Америка. Основана преди 16 години, днес МАНК е единствената международна организация, която направлява и организира усилията на хиляди дейатели на научното и научно-популярното кино в целия свят, като в това число се включват и стотици видни учени, експериментатори, педагози, преподаватели от висши учебни заведения.

МАНК е разделена на три секции, които въпреки основното си родство съществено се различават по основните си цели. Първата секция е секцията на изследо-

вателските филми. В нея са групирани не толкова професионални кинематографисти, колкото учени-експериментатори, които използват киното като мощно средство за проникване в тайните на науката. Изследователските филми, които те снимат, се произвеждат предимно в малки филмови кабинети или институти на научни лаборатории. Понякога в тях работят тясно специализирани оператори, които под ръководството на учените и много рядко на режисьори, снимат стотици и стотици филми из областта на биологията, физиката, химията, астрономията, ботаниката и пр. Със своите все по-бързо развиващи се технически средства съвременното кино става незаменим помощник на учения-експериментатор. То показва на екрана това, което човешкото око никога не би могло да види. То прониква в дълбините на космоса, в света на микроорганизмите, в тайните на човешкия мозък, в бушуващия огън на плазмата. Съвсем не е далеч денят, когато киното ще снима ядрените процеси, ставащи в недра на материята. На конгреса съветският учен Захаров изнесе за изобретената от него камера, която снима в каданс от сто хиляди до сто и повече милиона снимки в секунда! Не греша: сто милиона снимки в секунда! С такава камера са били вече снети импулсите, които една електронна лампа произвежда. На екрана зрителите са *видели* как работи тази лампа, видели са *всеки* нейн импулс!

Няма никакво съмнение, че тази секция на МАНК с всеки изминат ден ще добива все по-голямо значение и време е и нашите учени да помислят как биха могли да ѝ сътрудничат.

Втората секция е секцията за учебни филми за висшето образование. Навярно поради огромното количество учебни филми за първоначално и средно образование, които се произвеждат (над 8 хиляди в целия свят!), секцията се занимава само с университетските филми, които също така не са малко. По същество това са научни филми с учебен профил. В социалистическите страни те се произвеждат почти изключително в студийните за научно-популярни филми, а на Запад почти изцяло в специализирани институти. У нас учебният филм за средния курс се е родил едва преди няколко години и тази година ще се направят първите опити за създаването и на университетски филм. Сред някои просветни дейци у нас съществува мнение, че производството на такива филми не е rentabilно поради малкия брой студенти у нас (в абсолютни цифри, разбира се). Струва ми се, че в такъв род филми едва ли може да се търси rentabilност. Освен това би могло да се намери някакъв начин да се използва основният материал на тези филми, за създаването на научно-популярни варианти за широката публика.

В производството на университетски учебни филми като автори са привлечени висококвалифицирани научни работници, които работят в тясно сътрудничество със също така тясно специализирани професионални кинематографисти. На конгреса например присъствуваха оператори от Лондон и Хавана, които работят във филмови кабинети на университети. Те снимат изключително медицински филми. У нас този проблем стои съвсем неразрешен. С малки изключения ние нито имаме научни работници, запознати с филмовата специфика, нито пък разполагаме с кинематографисти с научна квалификация. Едва през последните години в студията за научно-популярни филми се правят опити за профилиране на някои режисьори в областта на учебния филм, но трябва да признаем, че тези опити срещат съпротива. Повечето режисьори и оператори считат, че могат и трябва да снимат всичко. Филмите, прожектирани на конгреса, показаха, че пътят е друг.

Третата секция на МАНК е научно-популярната. Тя е най-голямата и представя всъщност ядрото на асоциацията. В нея са представени почти всички страни, като преобладаващо влияние в нея имат социалистическите кинематографисти. Тя обединява производителите на научно-популярните филми, предназначени за широката публика, и в нея членуват главно професионални кинематографисти.

Тук му е мястото да се спира на характера на представените в МАНК организации. Докато в социалистическите страни членове на асоциацията са организирани колективи на държавните студии и на филмовите кабинети при научните институти, поради което може да се каже, че те са национални кинематографични с всички произтичащи от това последици, в капиталистическите страни членове на МАНК са отделни филмови компании или организации, или научни институти, субсидирани в голямата си част от промишлени концерни и монополи, като например английската петролна компания Шел, швейцарския фармацевтичен концерн Сандоз, американския концерн Дженерал електрик, радиоконцерн Сименс и пр. В повечето случаи те произвеждат или чисто изследователски филми, обслуж-

ваши нуждите на предприятието, или научно-популярни филми, рекламиращи (наистина косвено) производенията на съответната компания. На фестивала Англия се представи с филма „Бъдещето на пластмасите“, който спечели и премия. Филмът е произведен с парите на Шел, това открито се казва в надписите. Много умно и съдържано филмът рекламира пластмасовите изделия на предприятията на Шел Ойл компани. Субсидираните от държавата филми са малко и това е главната причина, поради която научно-популярният филм (така както го разбираме ние, предназначен да разпространи научни знания сред най-широките маси без всякакви меркантилни цели) е твърде малко произвеждан на Запад. С това се обяснява и фактът, че западните фирми не представиха на фестивала нито един филм с педагогическа насоченост или из областта на естетиката. Нещо повече, много от западните делегати отказват да приемат педагогическите и изкуствоведческите филми като обекти на БАНК — те не ги считат за научни, те ги окачествяват като „пропагандни“. Обяснението е просто: западните фирми не са заинтересовани от производството на такива филми. Те нито носят никакъв ефект върху научно-изследователската дейност на предприятието, нито пък дават сериозни печалби. Наистина някои (малко на брой) субсидирани от държавата студии произвеждат от време на време някой чисто научно-популярен филм, лишен от рекламен характер, и то съвсем не лош. Така например САЩ се представиха с филма „Изригването на вулкана“, снет от студия при вътрешното министерство на САЩ. Филмът направи голямо впечатление и спечели премия. Впрочем не може да не признаем, че много от филмите, произведени от промишлените компании, като се абстрахираме от рекламните елементи, също така не са лоши, а някои от тях са много сполучливи. Един от тях — японският филм „В света на импулсите“, — произведен под „покровителството“ на някакъв научен институт при голям фармацевтичен концерн, спечели голямата премия на фестивала. Това беше един изключителен филм.

... Въпреки разнородния си характер и състав МАНК работи дружно. Редица разногласия или спорове въпроси се изглаждат в процеса на дискусиите, а други, както беше на този конгрес, мъдро се отлагат за по-благоприятно време.

В редиците на МАНК личат световно известни имена, като например директора на националния институт за научна кинематография във Франция и един от основателите на асоциацията Жан Пенлеве, големия светски режисьор Згуриди, холандския кинематографист Берт Хаанстра, японския производител Оказа Казуо, френският режисьор Ламорис, английският теоретик Голдсмит, и др.

Голяма част от тях присъствуваха на откриването на 16 конгрес на МАНК на 20 септември 1962 г. в Двореца на културата във Варшава. Както и следваше да бъде, откриването стана с филм — прожектиран бе съветският детски научно-популярен журнал „Искам да знам всичко“.

ПРОБЛЕМИ, ДИСКУСИИ, РЕШЕНИЯ..

В продължение на десет дни на пленарни и секционни заседания конгресът разгледа многобройни въпроси, засягащи отблизо организационни творчески и технически проблеми на научното кино. Ще се спра накратко само на някои от тях. Преди всичко бе проучена възможността да бъдат организирани в асоциацията новоосвободените страни от Африка, въпреки че в тях едва сега се създават кинематографии и че някои от тях не могат да изплащат и членските вноски. Привличането им в асоциацията става не толкова, за да се координира производството на техните филми, колкото за да се даде възможност по-ефикасно да се разпространяват филмите на МАНК сред тяхното население. Въпросът за разпространението на научно и научно-популярния филм сред изостаналите народи стана един от централните на дискусиите. Тук се преплетоха както политически, така и икономически интереси. Явиха се предложения да се създадат два центъра за разпространяването на филмите — един в Южна Америка, друг в Африка; имаше предложения да се предостави разпространението на ЮНЕСКО, като отделните страни премахнат всякакви мита. Към това се добави и въпросът за използването на научно-популярните филми в телевизията. Проблемите бяха сложни, защото засягаха интересите на редица продуценти и разпространители на Запад. Както и се очакваше, тяхното разрешение се поотложи, като засега МАНК трябва да влезе в по-тесен контакт с ЮНЕСКО за проучването им.

Обсъди се проектът за създаването на пълни, специализирани международни каталози за всички научни и научно-популярни филми. Редица страни са поели ангажименти за издаването им. Унгария работи върху каталог за техническите филми, Полша — за биологическите; ГДР — за филми по космонавтика и астрономия, а Съветският съюз подготвя издаването на Международна енциклопедия на създателите на научни филми, а също така и каталог за филми върху историята на научните идеи, който ще се издаде от ЮНЕСКО. Тези каталози ще допринесат извънредно много за рационалното планиране и правилната размяна и разпространение на научния филм.

Изнесени бяха няколко доклада, посветени на технически проблеми на научното кино. Голямо впечатление направи докладът на Захаров за създадената в Съветския съюз камера с каданс до сто милиона снимки в секунда. Тази камера открива фантастични хоризонти пред кинематографията въобще. Друг доклад, също на съветски учен, професор Преображенски, разказа за приложената в московския институт по енергетика филмова техника за снимането на вътрешните процеси, ставащи при разтопяването на метали в електрически пещи. Не по-малък интерес предизвика и докладът на френския учен д-р Бернар Валансиен за използването на телевизионната камера при научно-изследователската работа и по-специално в областта на радиографията, атомната енергия и микробиологията. Приблизително на същата тема беше и докладът на румънските учени „Перспективи на черно-бялата и цветната телевизионна ендоскопия“, посветен на възможностите за изследване на вътрешните органи на човека чрез вкарване в тях на миниатюрна телевизионна апаратура. Оказва се, че на телевизионния екран могат да се видят стомашните язви и тъй нататък...

Тук трябва да добавя, че на конгреса присъствуваха и представители на телевизионни компании, които внесоха свои доклади и резолюции. Очевидно намесата на телевизията в производството и преди всичко в разпространението на научния и научно-популярния филм ще става все по-голяма.

НАУКА И ФАНТАСТИКА

В секцията за научно-популярни филми особено оживено преминаха дискусията, посветени на доклада на съветския делегат Игор Васильков „Популяризация и фантастика“, и на много стария въпрос за границите между документалния и научно-популярния филм.

Др. Васильков, един от видните теоретици на научно-популярния филм в Съветския съюз, разгледа критично и в светлината на задачите на МАНК огромния поток от научно-фантастични филми, които излизат по екраните през последните години. Констатирайки, че интересът на публиката към този род филми е огромен и че научно-популярният филм в сегашната му форма вече не може да отговори на задачите, които съвременната наука и бъдещата наука му поставят, той счита, че научно-фантастичният филм все повече и повече ще има да играе роля на пропагандатор на научните знания, че фантастиката все повече и повече ще прониква в научно-популярния филм, за да улесни обяснението на научните явления. Васильков даде няколко примера за удачно използване на фантастиката в научно-популярните филми (чехословашкия филм за предисторията). Успоредно с това докладчикът анализира и редица филми, които вместо да популяризират науката, всъщност дават вулгарна и смесена представа за нея и за нейното бъдеще (японския филм „Годзила“ и др.). Той се спря по-специално на два съветски филма „Пътят към звездите“ и „Аз бях сателит на слънцето“, които разкритикува за липса на ясно определени научни задачи и за безстилие в художественото решение, което използва едновременно ипрални, документални и научно-популярни похвати. Той подчерта своята теза, че свързването на научно-популярния филм с научно-фантастичния игрален филм не води до добри резултати и че популяризирането на съвременната наука, т. е. научната фантастика, изискват съвършено различно третиране. Оттук др. Васильков дойде до извода, че макар подходът към тях да е различен, научната популяризация и научната фантастика имат един и същи обект — науката, и следователно научно-фантастичните филми заслужават вниманието на МАНК като един независим жанр на кинематографичната продукция и като един от обектите на разнообразната дейност на асоциацията.

Тези мисли и особено заключението на др. Васильков предизвикаха оживена

реакция сред делегатите. Интересно беше изказването на представителя на ЮНЕСКО г. Баез: „Аз не отричам, каза той, значението на фантастиката и поезията в научно-популярния филм, но считам, че засега поне главната ни задача е да разпространяваме съвременните научни знания, които далеч още не са проникнали сред всички и особено сред по-слабо развитите народи. Тези народи имат нужда от храна, а ние искаме да им дадем десерт.“ Френският представител Панлеве заяви, че научно-популярният филм далеч не е изчерпал своите възможности, бедата е в това, че много производители считат, че популяризация значи инфантилност, и създават филми, подобни на картините на Уолт Дисней. Нека по-задълбочено третираме научните проблеми и от това по естествен път ще произтекат и занимателност, и поезия. Той предложи идната година всяка страна да покаже два филма на една и съща тема — единия чисто научен, другия научно-популярен. Самият той по-ангажиран да създаде два такива филма, за да докаже богатите възможности на научно-популярния жанр.

Интересен анализ направи английският делегат Йоспа на научно-фантастичните филми, които се прожектират по английските екрани и телевизия. Това са песимистични филми, които рисуват една мрачна картина на бъдещия свят, в който човекът ще бъде безпомощен роб на силите, които той сам е освободил. „Това са антинаучни филми, заяви той, противни на всякакъв прогрес. Те създават мракобесническо средновековно настроение. Ние трябва да се борим срещу тези филми, защото те могат да ни отворят пътя към фашизма.“

Пишещият тези редове възрази срещу основната теза на докладчика, а именно, че обект на научно-фантастичния филм е бъдещата наука. Обект на научно-фантастичния филм не е науката на утрешния ден, а човекът на утрешния ден и неговата съдба. Цялата научно-фантастична литература — от Сирано де Бержерак, през Жюл Верн, Херберт Уелс до съвременните автори като Григори Адамов, Станислав Лем, Рей Бредбъри, както и почти цялата научно-фантастична кинематография, се опитва не да отгатне каква ще бъде науката утре, а как ще живее човекът утре и този поглед в бъдещето зависи не от равнището на научните познания на автора, а от неговия мироглед. Целият въпрос не е в това, как ще изглежда утре науката, а в чий ръце ще бъде тя. Следователно проблемът е чисто идеологичен и отгук — художествен. Съвсем не е случайно, че почти всички буржоазни автори на научно-фантастични произведения виждат бъдещето в мрачни тонове, човека в него — като роб на науката, като механичен придатък на машината, а бъдещото общество — като хипертрофирано до абсурд общество на днешния капиталистически свят. Английският автор Хъкслей в своя роман „Чудесен нов свят“ рисува едно бъдеще, в което хората ще бъдат произвеждани в заводски епруветки като същества от първа, втора и трета категория, предопределени за труд от първо, второ и трето качество. И разбира се, съвсем не е случайно, че авторите с прогресивно мировъзрение виждат бъдещето като свободен свят, в който свободните хора ще бъдат господари на науката и природата и ще живеят в хармонично единство помежду си.

Струва ми се, че погрешността на тезата на др. Василков го въвлече и в погрешни заключения. По същество научно-фантастичният филм е чисто игрално, художествено произведение, в което основният обект е човекът с неговия характер и неговите отношения с другите хора и успехът на това произведение ще зависи не от точното отгатване на бъдещата картина на науката (това е трудно и става все по-трудно и почти невъзможно с бързото развитие на науката, която изпреварва всички предвиждания), а от художествената сила на образите, от дълбочината на идеите. Ние ценим Жюл Верн и го четем с вълнение и днес не защото ни интересуват неговите научни предвиждания — те или са вече надминати или опровергани, — а защото той е създал пълнокръвни образи, които носят прогресивните идеи на автора, идеи, които продължават да занимават и днес човечеството. При други автори, какъвто е случаят с Херберт Уелс, научната фантастика до голяма степен служи за декор, сред който се разиграват взаимоотношенията на съвременното английско общество.

При една такава характеристика на научно-фантастичния филм следва ли той да бъде предмет на вниманието на МАНК? Няма ли това да бъде едно увлечение към странични задачи? Отговор на този въпрос не бе даден. Взе се решение идната година националните браншове да представят откъси от научно-фантастични филми (ако са произвели такива) и да се дискутира по тях, за да

се определи бъдещата линия на поведение на МАНК в тази област на кинематографията.

НАУЧНО-ПОПУЛЯРЕН И ДОКУМЕНТАЛЕН...

Вторият въпрос, който предизвиква голямо оживление, изникна съвсем случайно, макар че е много стар и на него все още не е даден отговор (и едва ли скоро ще му се даде): това е въпросът за границата между научно-популярния и документалния филм, т. е. за жанровата чистота. Той изникна в журито, а после и в секцията по повод блестящия холандски филм „Делта фаза 1“ на Берт Хаанстра, един от световно известните кинематографисти в късометража. Филмът разказва за поставянето на последното звено във веригата от бентове, които преграждат ниските холандски брегове от океана и които позволяват да се изтръгва от морето земя и да се превръща в плодородни градини. Той е изграден върху конкретния показ на труда на учените, строителите, работниците, техниците, като заедно с това разкрива и начините, по които става преграждането, давайки примери с макети и рисунки. Филмът е забележителен във всяко отношение: прекрасна операторска работа, която напомня картините на старите холандски живописци: остроумен и точен режисьорски поглед, който насочва камерата както към великолепните платна на строителството сред океана, гъмжащ от кораби, лодки, кранове, камиони, машини, така и към малките детайли, които говорят за скромния човешки труд, способен да открадне земя от морето. Филмът е една чудесна песен на труда — без фрази, без лозунги, но затова пък двойно по-действен. Той бе посрещнат с акламации от цялата публика, сред която имаше обикновени любители и строги ценители.

Когато на другия ден в журито се постави въпросът за неговото награждаване, явиха се опоненти, които заявиха, че той е документален филм и следователно не заслужава премията на един научно-популярен фестивал. Разгоря се спор, който продължи дълги часове. Някои членове на журито — предимно западни делегати, и то с подчертан научен облик — отричаха научно-популяризаторските качества на филма, други — предимно кинематографисти от социалистическите страни, го защитаваха като филм със смесени черти. Аз и досега продължавам да считам филма за достоен да бъде награден на научно-популярен фестивал (впрочем той получи една от големите награди), макар жанрово да е смесен. И досега трудно виждам как би могъл да се направи филмът иначе и въпреки това да си остане толкова интересен. Убеден съм, че с всеки изминат ден произведенията от такъв смесен жанр ще се появяват все повече и повече на екрана, особено с новите открития в науката и космоса. Какъв е филмът, който Николаев и Попович са заснели от своите кораби? Документален? Научно-популярен? Какъв ще бъде филмът, който утрешният Гагарин, стъпил на Луната, ще снима? Дори това да бъде най-груб монтаж от най „обикновени“ кадри от повърхността на Луната, той ще бъде едновременно и документален, и научен, и научно-популярен филм. Всеки опит да се разграничи такъв филм жанрово ще бъде чиста схоластика. Струва ми се, че и у нас има кинодейци, които прекалено ревностно защитават чистотата на жанра. Обявяйки се на предварително построени теоретични схеми, те отказват да видят редица нови явления в кинематографията, а когато все пак тези явления се набавят в очите, те ги отричат, защото не се включват в рамките на схемата. Не е ли по-правилно, вместо да налагаме върху всеки нов факт на изкуството своя шаблон, да се опитаме да го проучим внимателно и едва тогава да го осмислим теоретически? Тъй или иначе, днес във филма и по-специално в късометражния, бурно нахлуват елементи от всевъзможни жанрове, видове, течения. В един и същи филм ще срещнем и документални, и игрални, и научни елементи. Важно е те да си съперничат за изясняване на основната задача, да са споени органически от една основна мисъл. Всичко останало е теоретически спекулации.

Награждаването на „Делта фаза 1“ отхвърля догматичните схващания за някаква мнимка абсолютна чистота на жанра. Независимо от това, тъй като все пак редица делегации останаха на особено мнение, реши се на идния конгрес един от въпросите за обсъждане да бъде въпросът за границите на документалния и научно-популярен филм.

Във връзка с това на конгреса изникна и необходимостта от съставянето на постоянен правилник за характера на филмите, които следва да бъдат представяни на фестивала. Оказа се, че сред много делегации има разногласия относно научно-

популярния характер на много представени произведения. Както споменах, много западни делегации възразяват срещу представянето на педагогически, изкуствоведчески и социалогически филми. Един великолепен унгарски филм — „Композицията и живописът“, въпреки горещия прием, който намери сред публиката, не можа да получи достатъчно гласове в журито. Подобна съдба сполетя румънския филм „Воронец“ — за фреските в черквигата Воронец, филмът на ГДР „Пее Лина Ялдати“, нашите два филма „Ахейци“ и „Неразбрани игри“, както и редица други филми от социалистическите страни. По някаква странна причина много западни делегати приемат за наука само естествените науки. Естетиката, педагогиката, социологията те пренебрегват... Как ще се реши въпросът в комисията, натоварена да изработи правилника, не е известно, но ще бъде жалко, ако дейността на МАНК се ограничи само в стеснените рамки на естествените науки.

ФИЛМИТЕ

През време на конгреса бяха проектирани над 200 късометражни и среднометражни филми. От тях към 70 бяха научно-популярни и бяха представени в рамките на работата на секцията и на фестивала. България се представи с 5 научно-популярни филма: „Азбуката на живота“ — режисьор Л. Цолов, „Сестрата на съня“ — режисьор Ю. Арнаудов, „Неразбрани игри“ — режисьор Я. Вазов, „Лъчите на живота“ — режисьор О. Дананлов и „Ахейци“ — режисьор Л. Бояджиева. Не представихме учебни филми за висше образование, тъй като нямаме такива. (Впрочем едва на конгреса констатирахме, че много от нашите филми за горните класове и техникумите можеха да бъдат показани). Не представихме и изследователски филми, макар че имахме няколко, които считаме за слаби. И пак едва на фестивала констатирахме, че равнището на нашите изследователски филми съвсем не е толкова ниско. За наше оправдание трябва да кажа, че тримата български делегати на конгреса К. Кънчев, директор на Студията за научно-популярни филми, Я. Вазов — режисьор и Х. Оливер, гл. редактор на студията, отиваха за първи път на подобен конгрес и изобщо за първи път посещаваха фестивал, така че едва във Варшава те си дадоха сметка за редица обстоятелства, които не можеха и да подозират в София, обстоятелства, отнасящи се до начина на представянето ни, до филмите, до рекламните материали, до отношенията с другите делегации, до различните тенденции в МАНК и пр. За нас този фестивал беше голяма школа и полезно, и необходимо ще бъде на следващия конгрес да отидат не трима делегати и двама наблюдатели, а много повече кинодейки и научни работници. Във Варшава съветската група наброяваше към 40 човека, чехословашката — 35, френската — към 20 и пр.

Тематичната гама на представените научно-популярни филми беше извънредно обширна — от всички области на науката. Най-застъпена обаче беше биологията, след това физиката, химията, електрониката, медицината. Защо биологията? Навярно защото под микроскопа на цветната лента се запечатва един фантастичен, сюрреалистичен свят на микроорганизмите, който едновременно учи, очарова, занимава, и защото в биологията ние сме пред прага на най-голямата революция, която ще съперничи на революцията в областта на атомната физика.

Ще се спра само на някои от представените научно-популярни филми, които предизвикаха интерес заради техни успехи (или неуспехи).

По азбучен ред: Австрия се представи слабо. В един от филмите си „За филмовия монтаж“ авторът Карл Станцл изпусна една възможност да навлезе в интересната филмова материя и да разкрие новите (и старите) тенденции в този тъй важен филмов компонент. Спирайки се само на най-елементарните правила на филмовия монтаж, Станцл дори не спомена за такива новатори в теорията и практиката на монтажа, като Дзига Вертов и Айзенщайн, не се спря на най-интересните опити в практиката на монтажа във френската нова вълна и пр. Филмът разочарова.

Англия показва общо 14 филма на високо равнище. Интересен беше филмът „Корените на съвременната наука“. Използвайки някои археологически находки в Мала Азия, датиращи от преди 25 века, режисьорът Гутфилд много оригинално пресъздава на екрана основните социални и географски фактори, които повлияха на йонийските философи при изграждането на техния рационален мироглед и при опита им да дадат теоретическо обяснение на природните явления. Във филма „Добре уравновесен режим“, посветен на правилното хранене на човека, отлично

впечатление, направиха остроумните, много прости и весели трикове, които прегледно ясно разкриха процесите, които стават в човешкия организъм при храненето. Най-хубавият английски филм обаче беше безспорно „Бъдещето на пластмасите“ на Р. Шорт. Това беше прекрасна комбинация от задълбочена научна информация за състава и свойствата на пластмасите, динамичен показ на производството им в най-големите заводи и много зорък поглед в настоящето и бъдещето използване на пластмасите във всички области на живота — и всичко това в една цветна симфония, която твърде често напомняше фантастични картини от някакъв мафьоснически кабинет. Равнището на филма изпъкна още повече, когато на следния ден видяхме румънски филми на същата тема.

Белгия показа много филми, но на средно равнище. Изпъкна филмът „Традиции и прогрес в африканската психиатрия“ на д-р Фернан Марло, неотдавнашен директор на един психиатричен институт в Конго. Д-р Мерло, който е филмов любител, е заснел по доста примитивен начин процеса на оздравяването на един негър, изпаднал в душевна депресия вследствие внушенията на селския шаман. Филмът е интересен като научен материал и е свидетелство за хуманното поведение на някои белгийци в Конго по време на жестокия колониален режим на техните сънародници.

Чехословакия — общо 14 филма, всички на определено високо професионално равнище, с много добра техника, отлична операторска работа, разнообразна тематика. Филмът „Как се запечатва движението“ на В. Восалик възбуди оживление сред всички присъстващи, защото разказа за предисторията на киното, за всички пионери, които създаваха ония примитивни уреди, превърнали се по-късно в съвършени снимачни камери и прожекционни апарати. Филмът заслужено спечели награда. Още една специална награда спечели словашката студия в Братислава с филма „Пеламтохидра олигактис“ заради блестящите цветни микроснимки. Един много интересен чехословашки филм, който незаслужено остана неотбелязан в наградите, бе „Сърдечна операция“. По извънредно драматичен начин, с използването на всички кинематографични средства, достигайки до удивително напрежение, филмът описва операцията на един сърдечен порок у малко момче, извършена чрез изстудяване на организма, за да се забави кръвообращението и да се спре работата на сърцето. Цялата операция е снета директно и зрителият има възможност да проследи (за някои това беше малко страшно) в продължение на 15 минути работата на хирурга върху човешкото сърце. Една картина, която не всеки ден може да се наблюдава.

Франция се представи с голям брой филми, всички научни и изследователски и с нито един научно-популярен. Към научно-популярните бе причислен (доста неоснователно) експерименталното филмче на А. Ламорис „Демонстрация на системата за филмови снимки Хеливизон“, което получи премия за показ на новостите в кинотехниката. Ламорис е известен на всички с филмите си „Бялата грива“ и „Червеното балонче“. В показаното от него съвсем непретенциозно от филмовата тълдна точка седемминутно произведение той съвсем нагледно разкрива изобретелното по негова поръчка от френски инженери приспособление за снимане с филмова камера от движещ се хеликоптер без всякакво трептене и друсане. Това приспособление, комбинирано с вариоптика, позволява да се снима всичко, буквально всичко, от най-общ план до детайл, в движение и във всевъзможни посоки. Ламорис нарича приспособлението Хеливизон или гигантски фарт. Ние видяхме невиджани досега на екрана кадри: за няколко секунди от общ план на виден от един километър разстояние галопиращ по морския бряг кон образът се приближава до едър план на главата на коня, като камерата през цялото време се движи успоредно с бягащия кон. Или от детайл на човешко лице в рамката на прозорец кадърът изведнъж прераства в общ далечен план на Версайския дворец, виден от високо и в движение. Системата Хеливизон положително ще обогати техниките (и с това художествените) изразни средства на съвременното кино, но на мене ми се струва, че по-правилно би било да беше награден не Ламорис, а конструкторът на системата, чийто име така и не научихме.

Гватемала показва един много слаб филм — „Нежеланият гост“, чревните паразити. Спирам се на него само защото все пак той бе филм на страна, която не разполага с никаква филмова промишленост и е плод на пионерските усилия на научен работник-любител д-р Карлос Монсон, който е направил всичко — снимки, монтаж, текст и пр.

За холандския филм „Делта фаза 1“ писах вече доста. Холандците се пред-

ставиха с 5 филма на много високо равнище. Явно те имат няколко големи майстори на късометража и ако не беше безспорният „Делта фаза 1“, голяма премия щеше да получи другият холандски филм „Нецук“ на Нико Грама. На глед просто, скромно, но с голямо художествено майсторство режисьорът оживява пред нас дребните амулети, които японците обичат да носят на колана или по табакери, попивателни, кесии и пр. — истински произведения на изкуството.

Определен интерес предизвика младата израелска кинематография с филма „По стъпките на миналото“, репортаж за археологическа експедиция, тръгнала да търси следи от въстанието на евреите срещу римляните три века преди нашата ера, наречено въстанието на Бар Кохба. При нечувани трудности, сред пустинята, катерейки се по скали, прониквайки в недостъпни пещери и дупки, експедицията успява да открие стари папируси, оръжия, остатъци от всевъзможни предмети, свидетелстващи за хода на въстанието. Откритите предмети предизвикаха сензация сред научните среди. Филмът, явно снет при тежки условия, дава ярна представа за хода на експедицията и ни запознава с нейните резултати.

ГДР, след домакия Полша, показва най-много и най-разнообразни филми — 15, и получи наградата за най-добре представената се страна. Тя се бори във всички секции много енергично и спечели премии и в трите. Задълбочена научна трактовка, висока техника, особено в микроснимките, отлична трикова мултипликация характеризират германските филми и ако не бяха някои увлечения по линията на евтината политическа фразеология, ГДР можеше да спечели още повече премии. Характерен е случаят с филма „Търсейки Адам“, за произхода на човека. Германците разчитаха извънредно много на него, той беше техният шлагер и с право: цветен, 900-метров, той разгърна пред нас грандиозната картина на създаването на човека — от най-ниското стъпало на човекоподобната маймуна до съвременния гений. Използвани са буквално всички средства на киното: натурни, съвременни гений. Използвани са буквално всички средства на киното: натурни, микро, макроснимки, макети, комбинирани, мултипликация, сенки, възстановки и пр., и пр., всички реализирани с голямо майсторство. И все пак филмът не получи премия, защото единодушно бе мнението, че неговото равновесие е нарушено от стотина метра чужди на същността на филма политически материали, добавени кой знае по силата на какви догматични изисквания. Ядрото на филма беше достатъчно силно наситено с философски мисли и той нямаше нужда от допълнителна украса. Премия получи филмът „Капка вода“, едно цветно повторение на едноименния ни филм, награден миналата година в Рат. Една превзходна цветна операторска работа! Без да изпадам във филмов шовинизъм, ще ми се да твърдя, че нашият филм е по-интересен както от научна, така и от художествена гледна точка. Едно друго хубаво произведение „Пее Лина Ялдати“ бе представено извън фестивала. Известната германска певица Лина Ялдати пее своите прочувствени песни за концентрационните лагери, за антифашистката борба, за героизма на варшавските въстаници. Мелодиите й умело се илюстрират с автентични кадри, намерени във фашистките архиви.

За разлика от ГДР — ГФР показва само научни и учебни филми.

Полша представи 26 филма — към една пета от годишното си производство. За всички, разбира се, бе интересно да се запознаят с кинематографията на страната домакия и никой не остана разочаров. Разнообразни и качествени филми, с подцертана наклонност към биологията, навярно защото лодзката студия е съоръжена с отлична техника за такива филми. Единодушно бе премиран филмът „Пилетата също се учат“, един занимателен научен опит за създаването на нови рефлексни у пилетата. През първите дни след излюпването им те се поставят в различна среда, като за квачка им се дава една шапка, а вместо кудкудакането на квачката, шумовете на един магнитофон... Пилетата, без да загубват вродените качества, придобиват нови рефлексни, които нито едно пиле преди тях не е имало...

Нашата съседка Румъния също се представи добре и нейният филм „Сред пеликаните“ се нареди измежду наградените. Хубава операторска работа, търпеливо наблюдение, остроумен текст правят от това произведение едно от най-хубавите за птичия свят.

Богата беше съветската сбирка. С голямо нетърпение се очакваше филмът на големия съветски майстор на научно-популярния филм Сгуриди „По пътя на прадедите“, посветен на живота на прелетните птици в Съветския съюз, които в определени дни се отправят на далечен път към Африка и Южна Америка, по пътя на техните прадеди. Филмът е снет в сътрудничество с редица задгранични студии и притежава забележителен откъм операторска и изследователска гледна

точка материал. За съжаление на места той е твърде разтегнат, с много повторения (52 минути), поради което особено към втората половина интересът пада.

Опит, който заслужава внимание от наша страна, е филмчето „Искам да знам всичко“, периодичен журнал, адресиран до децата. В много достъпна и занимателна форма той запознава децата с някои от последните постижения на науката.

Като най-добър съветски филм изпъкна „Историята на един опит“, производство на Грузинската студия, режисьори Абажидзе и Иужнадзе. Както и самото заглавие подсказва, филмът разказва за хода на един опит, извършен в Кримския институт по патология и терапията при Академията на науките на СССР, за въздействието на психологическите фактори върху здравето на човекоподобната маймуна. Този филм получи една от премията на фестивала.

Искам да се спра на споменатия вече японски филм, спечелил голямата награда на фестивала „В света на импулсите“ на Кобеяши. По своите научни, художествени и технически качества той безспорно стоеше над всички останали. Филмът прониква, и то в буквалния смисъл на думата, със своя обектив в светая святих на животинската нервна система и неговия мозък, като разкрива механиката на предаването на импулсите от външния свят към нервите, от нервите към мозъка, от мозъка към мускулите. Успоредно с това се показва механизъмът на действие на електронните устройства, на кибернетичните машини, на полупроводниците, като се проследява пътят на импулсите от външния свят към проводниците, от проводниците към лампите, от лампите към машините... Освен извънредно интересните паралели, които се правят между живия организъм и електронните машини, филмът за пръв път в историята на киното и на науката показва в натурна снимка как действува един нерв, как различните външни дразнения се превръщат в биоелектрични импулси. Този филм не може да се разкаже, той трябва да се види. Той отваря пред нас едно прозраче от удивителния свят на биохимията и електрониката и без да има един метър от някаква научна фантастика, той надхвърля по интересното изложение на научния материал който и да е фантастичен филм.

И накрая за нас: и петте ни филма бяха на добро равнище. По-особено внимание привлякоха „Лъчите на живота“, „Сестрата на съня“ (за хипнозата), който получи няколко гласа в журито, и преди всичко „Азбуката на живота“, който бе премиран. Той направи впечатление с интересния сценарий на д-р Василева и М. Стойчев, режисьорската работа на Л. Цолов, снимките на Цв. Русев, триковете на художника П. Шауер, с общия си жизнерадостен тон. Не може обаче да не подчертаем, че по техническо равнище нашите филми не блясеха. За сетен път пролича нашата техническа изостаналост. Ние почти не можем да снимаме биологически филми, едва се докосваме до проблемите на физиката и химията, да не говорим за атомната физика и астрономията, а всичко поради липса на подходяща материална база, поради липса на павилион, на специални кабинети и камери. Всички филми на по-напредналите страни показаха подчертано движение напред в използването на най-съвременните технически средства на кинематографията, средства, които позволяват да се разкриват пред удивения поглед на зрителя свършено непознати страни от обкръжаващата ни действителност, да проникват в най-съкровените тайни на природата.

Едно друго впечатление, отнасящо се до формата: филмите са третирани много свободно, избягва се досегашната традиционна форма на разказа, нейната логическа хронология, често пъти се отива до на пръв поглед мозайчна фрагментарност, която позволява да се казват много неща в кратък метраж, мозайчност, която е разчетена на по-високата фирмова култура на съвременния зрител, на неговите филмови асоциативни способности. Особено огромна роля в това отношение играе смелият монтаж, без познатите ни монтажни фрази, изградени на „класическите“ преходи. Монтажът следи не толкова логиката на разказа, колкото скокливата логика на въображението, една, бих казал, по-синтезирана, по-концентрирана мисъл.

16 конгрес на МАНК ще даде безспорно отражение върху по-нататъшната работа на колектива на Студията за научно-популярни филми, защото ние ще се постареем да извлечем максимална поука от дискусиите, които се водиха във Варшава, и от видените филми.

Х. Оливер

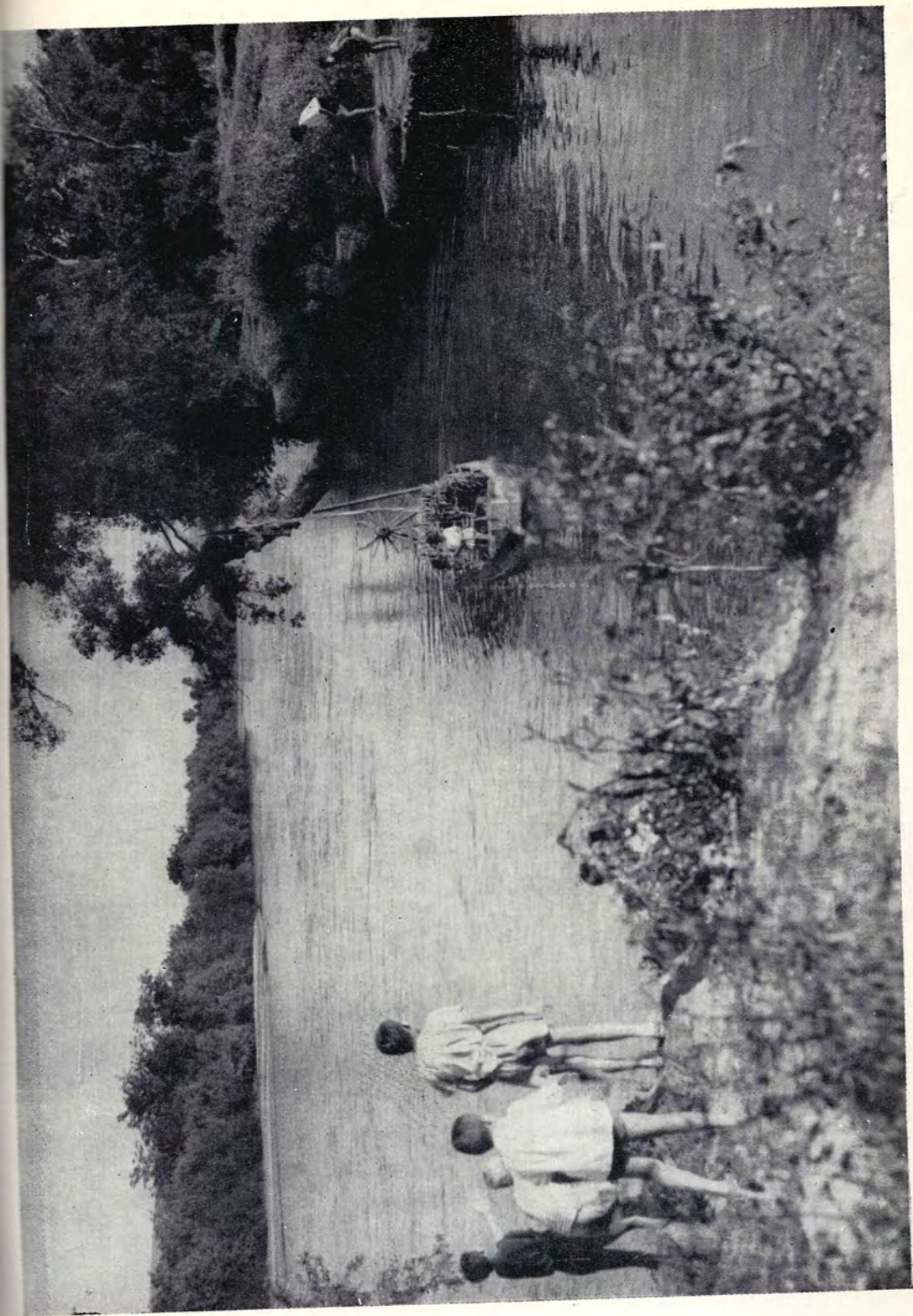
НАЦИОНАЛНА КИНОЛЮБИТЕЛСКА СРЕЩА В ЧЕСТ НА VIII КОНГРЕС НА БКП

През последните дни на Пловдивския панаир на 27, 28 и 30 септември по инициатива на Съюза на кинодейците и пловдивския кино клуб се проведе творческа кинолюбителска среща. Заедно с представители на клубовете от цялата страна присъствуваха и делегати от СССР, Полша, Румъния и Унгария.

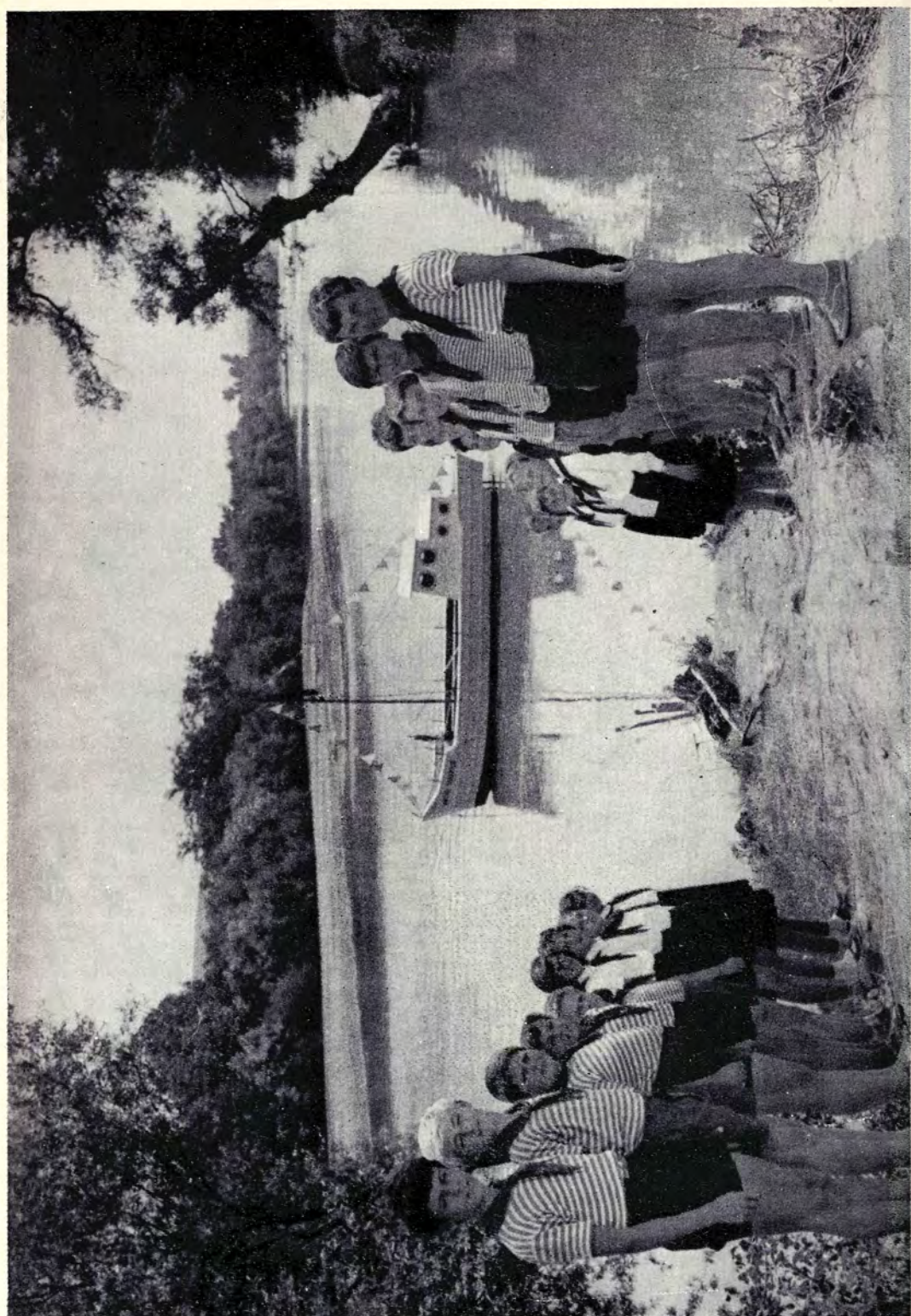
Деловата част започна без шум и блясък. Програмата беше претрупана. От сутрин до късна вечер прожекции на филми, разговори, въпроси и през цялото време наблюдаваш скромни, вълнуващи, неспокойни лица на кинолюбители, които очакват строгата оценка на журито за своята творческа работа. Прожектирането и на филмите от братските страни СССР, Полша, Унгария и Румъния им даваше възможност да сверят своята творческа работа, да видят къде са в подбора на тематиката, режисурата, операторската работа, монтажа и музиката. Бяха прожектирани позече от 30 филма с различна жанрова и тематична постановка. Някои кино клубове излизаха на тази среща с първите или вторите си филми. Проличаваха техните плахи и неуверени стъпки в областта на това разнообразно, сложно и трудно изкуство. В някои филми се чувствуваше примитивизъм, неясна тематична постановка, липса на ритъм и художествен вкус в определяне на композицията в кадрите, в типажа и в музиката. Такива бяха филмите на кино клуба в Кюстендил, „Димитровска смяна“, „Сини камъни“ на Сливен, „Среща с Хрушчов“ на Плевен, „Излет“ на Търговище и др. Оскъдната теоретическа и практическа подготовка на някои кинолюбители, работили с негодна техника при лоши условия, бяха дали отражение върху качеството на много филми.

Но това е едната страна на виденото. Немалка част от показаните филми бяха на високо и зряло творческо равнище и е трудно да се отделят от професионалното майсторство. Например филмът „Летете, гълъби“, автор-оператор Петко Петков от кинолюбителския клуб в гара Искър, е издържан не само професионално, но смело и оригинално решава темата. Реализацията на филма е отгърсена от шаблона, намерени са нови решения в режисурата и в операторската работа. Филмът е насочен против войната, вълнува и държи в напрежение. Талантът на създателя му е безспорен.

Друг филм, който има подобна тематика и направи силно впечатление със своите творчески постижения, е „Големите и малките“ на кинолюбители от Плевен на режисьора Терзиев. Като се изклю-



На двете страници на приложението сцени от филма „Капитанет“,
оператор Трендафила Захариев



чи наивитетът в играта на децата в някои епизоди, това е една вълнуваща новела, без големи претенции, но разкриваща редица достойнства на нейните създатели. Сюжетната линия на сценария се развива лаконично, разказът е стегнат и във филма оживява високочовечната идея за солидарност в борбата срещу лошото, срещу войната.

Почти същите изводи и преценки могат да се дадат и за филмите „Пратеници от континентите“, „Потомците на Орфей пеят“, „Шаранът“ и др.

Филмът „Шаранът“ е смел опит на кинолюбителите от Ямбол в областта на комедийния жанр. Сюжетно филмът е решен оригинално и е наситен с комични ситуации. В областта на цветния филм имат добри постижения филмите „Хрущов в Старозагорски окръг“, „Ехо от Пирин“, „Фазаново стопанство“ и „Операция на сърцето“. Операторската работа въпреки лошата техническа обработка на материала в много филми се налага със своята прецизност и умение да се подбира и използва подходящо осветление, необходимо за настроението в дадени кадри и епизоди.

Творческото ниво на показаните филми от Румъния, Унгария, Полша и СССР в общи линии не се откроява много над творческото ниво на нашите наградени филми, но техническите им качества са по-големи, музиката се използва умело като един от важните компоненти за успеха на даден филм. В тези филми се чувствуваше все по-големият опит в кинолюбителското майсторство.

Най-силно впечатление направи кинолюбителският съветски филм „Есенен етюд“ с експерименталния и смел подход на създателите към сюжетната разработка и режисьорските решения.

Есен. Златните листа капят в парка. По алеята се движат дамски крака и ни отвеждат при една въртележка. От люлката младеж забелязва девойката и се мъчи да спре погледа си за по-дълго време върху нея, но люлката се върти, отнася го и му пречи. Тя също спира погледа си и отвръща на усмивката с усмивка. Люлката спира, младежът радостен я търси по алеята, но тя е изчезнала. Очите му се спират на люлката, която пак се върти. Той я открива на същото столче. Тя му се усмивва щастлива. Неговата съсредоточеност е прекъсната от едно случайно момченце, което му подава балонче. Младежът за миг откъсва очи от девойката и се залавя да надува балончето. Детските очи сияят от радост, балончето е готово, но в този миг младежът забелязва безлюдната люлка, където е останал само пазачът. Щастието на младежа изчезва от лицето и литва също, както балончето, което неволно изпуска от вълнение. Детето следи с очи балончето, което се носи леко все нагоре към синевата на небето. Пазачът затваря вратата на оградата, спира при опечаления младеж, поисква си цигара, запалва я и си отива. Младежът е посърнал за своето изгубено щастие, а просълзените детски очи продължават да следят нагоре губещото се балонче, сълзите му капят също така, както и златистите листа от дърветата. Две различни човешки съдби, които благодарение на творческия подход дълбоко вълнуват зрителя.

Изводите от кинолюбителската среща в Пловдив са, че това

беше много полезно начинание за бъдещото развитие на кинолюбителството в България. Творческите съюзи и главно Съюзът на кинодейците трябва да разгърнат още по-активна, действена практическа работа, да окажат навременна творческа, професионална и техническа помощ на кинолюбителите.

Единодушното желание на нашите кинолюбители и гостите от братските страни трябва да се осъществи... Двадесет и първият мострен панаир да бъде и първи международен фестивал на кинолюбителите от цял свят. Това ще даде възможност за по-широк обмен на опит на творчески постижения, за още по-голям успех в кинолюбителското дело, което може да се използва като мощно средство за човешко единство в борбата за мир в света.

М. Несторов
режисьор

ПЕТИ КОНГРЕС НА ЮНИАТЕК

Бързото развитие на кинотехниката през последните години и създаването на много нови кинематографични системи в различни страни изискваше обединяваща международна организация на кинотехниците. През 1957 г. във Варшава бе учреден ЮНИАТЕК — Международен съюз на кинотехническите асоциации. Взаимно опознаване и взаимно разбиране, откровено споделяне на постиженията, поощрение на международното сътрудничество по пътя на доклади, информации, обмяна на специалисти, подпомагане кинотехническите асоциации в по-изостанали страни — това са основните принципи и смисълът на дейността на ЮНИАТЕК. Засега в организацията членуват 24 страни от Европа, Америка и Азия, между тях са всички водещи страни в областта на кинотехниката. Включването на нови членове, главно на страни, които сега създават своя кинематография (Африка, Южна Америка и Азия), се смята основна организационна задача на ЮНИАТЕК за следващите години.

ЮНИАТЕК проведе в началото на месец октомври в Москва своя пети конгрес, посветен на обсъждане пътищата за бъдещото развитие на кинотехниката.

Организаторите на конгреса — Съюзът на киноработниците на СССР и Всесъюзният научноизследователски кино- и фотоинститут — бяха направили много, за да създадат прекрасна атмосфера за работа. За няколко дни Централният дом на киното в Москва стана средище за научни доклади, прожекции, технически съобщения, делови разговори, спорове и мечти из всички области на кино-

техниката. В работата на конгреса участваха много технически и творчески работници на съветската кинематография.

Споделяйки впечатленията си от петия конгрес на ЮНИАТЕК, бих желал да започна с един въпрос, който има косвена връзка с основната тема и с проведения фестивал за техническия приз на конгреса — въпроса за отношението между художествените и техническите творци в киното.

Със своите приветствени речи министърът на културата на СССР Е. А. Фурцева и народният артист С. Юткевич, изхождайки от колективната същност на киноизкуството, подчертаха творческата обединеност на работниците от художествения и техническия профил на съветската кинематография. От разговорите, които водихме с представители на другите социалистически и някои капиталистически кинематографии, разбрахме, че само нашият Киносъюз прави изключение, като държи вън от редовете си кинотехниците. Не случайно, а съзнателно символично мексиканската делегация на този технически конгрес се възглавяваше от режисьора Х. Брачо, който между другото казва: „Науката никога не е била така щедра по отношение на изкуството, както сега. Благотворната връзка между техници и творци обогати киноизкуството.“ Въпросът за връзка между художници и техници има дълбок производствен, организационен и творчески смисъл и не се свежда само до суетното значение за престиж и „чистота“.

Пътища за перспективно развитие на кинотехниката

Докладчиците разглеждаха този въпрос от различни аспекти. Професор Е. М. Голдовски (СССР) направи анализ на досега създадените системи и конспектира в четири главни точки изискванията, на които трябва да отговаря идеалният кинематограф.

Възможност за едновременно възприемане на киноспектакъла от голям брой зрители.

Обезпечаване на необходимия комфорт за зрителите при кинодемонстрацията. Тук влиза целият комплекс от условия, необходими за качествено възприемане на филма.

Естественост при възприемане на изображението.

Константност на изображението и звуковъзпроизвеждането за кой да е зрител от залата.

Той стигна до заключението, че главното направление при разработката на кинематографичните системи на бъдещето се свежда до усъвършенстване на съществуващите нови системи. Тук става въпрос за ликвидиране не само на техническите им несъвършенства, но и до разработка на изобразителни композиционни решения на кадъра, установяване на необходимия ритъм и дължина на плановите, изработване методи за запис на звука и др. Според него недостатъчното изучаване и производствено експериментиране на новите системи е главната причина за задръжката на тяхното развитие и усъвършенстване.

Проф. Ж. Вивие (Франция), изхождайки от мисълта „за да се новаторствува в науката, трябва да се познава историята“, направи

ретроспективен преглед на развитието на кинематографа. С интересен архивен материал той показва много „съвременни“ системи, които са били отдавна открити: 1900 г. — опит на братя Люмиер за широк екран, панорамно кино Гримуан Самсон; 1925 г. — Дебри конструира камера за 65 мм филм; 1928 г. — троен екран на Абел Ганс и А. Дебри за панорамния филм „Наполеон“; проф. Кретен и неговата анаморфотна оптическа система Хипергонар и много други. Споме-навайки накрая идеята на Рене Клер в неговия роман „Адамс“ за гигантска проекция на открито небе върху екрана на облаците, той даде свобода на мисълта за огромния потенциал на изображението при пресъздаване на пространството.

С изключителна научна обосновка директорът на НИКФИ В. Г. Комар (СССР) разгледа въпросите, свързани с:

Възможностите за повишение резкостта на изображението и подобряване предаването детайлите на предметите.

Възможности за намаляване зърнистостта на изображението.

Път за подобряване предаването на яркостта на изображението.

Път за подобряване на цветопрдаването.

Перспективи за увеличение ъгловите размери на изображението.

Път за подобряване предаването на пространството.

Възможности за повишаване динамическия и честотния диапазон при звука в киното.

Перспективи за използване на стереофоническия звук и подобряване на реверберационните характеристики.

Ф. Абриба (Франция) разгледа проблема за изображението като основен за развитието на кинотехниката на утрешния ден. Застъпвайки нови моменти във физиологията на окото и психофизиологията на зрителния процес, служейки си с богати примери от живописата и оригинални опитни постановки, той направи допълнения към закона за Вебер-Фехнер. Накрая той стигна до практически изводи за подобряване на характеристичната крива, респективно предаването на цветовете при черно-белите и цветните кино и фото-материали с оглед да се приближат до субективното възприемане на яркостите и цветовете.

Разискванията, станали по повод на тези основни доклади, оформиха две главни мнения за перспективното развитие на кинотехниката.

Никакво ограничение при създаване на нови системи и техники на кинематографа. На художествено-творческата група трябва да се предоставя богата палитра от изразни средства, която тя ще експериментира, провери и утвърди в бъдещето.

По-консервативното мнение застъпваше тезата, че кинематографа, представляващ психофизиологично и социологично явление, е подчинен на закони, които трябва да се овладеят основно, за да се определи бъдещото развитие.

Две допълващи се мнения, които приложени на практика, ще решат бъдещото усъвършенстване, развитие и новаторство.

Покрай основната тема за утрешното развитие на кинотехниката бяха направени редица технически съобщения за новости в кино-

техниката „днес“. Съвременният прогрес на техническите средства се обуславя от идеята за лека, опростена, подвижна, удобна за обслужване апаратура. Снимачната и звукозаписната техника се превръщат в „бележник за картини и звуци“ — „оптическо или акустично стило“.

Френските фирми ЕКЛЕР и ДЕБРИ произвеждат като новост 16 мм камери за филмова професионална работа. Предимствата им пред нормалните камери за 35 мм се състоят в малките габарити и безшумния ход. Фирмата „Перфектон“ — Швейцария, комплектува камерата ЕКЛЕР 16 със специално захранващо устройство. При автономно захранване на камера и магнитофон от леки акумулаторни батерии без кабелни връзки то позволява да се правят синхронни снимки с една или няколко камери, при което се постига синхрон с точност до 1/2 кадър.

Съвременният стадий на производство и обработка на 16 мм негативна лента и прехвърлянето върху 35 мм позитив осигуряват високо качество. Това дава основание на някои техници и творци да смятат 16 мм апаратура като „нова вълна“ в професионалната снимачна техника.

В областта на осветлителната техника американците демонстрираха усъвършенствуване на създадената преди 10 години и внедрена в много кинематографни и телевизионни студии система „Колор-трен“. Разработен е нов тип волфрамова лампа, тъй наречената кварцово-йодна лампа. Тя има много малки размери — за 500 вата, 120 волта, цилиндър с диаметър 10 мм и дължина 127 мм. Съответният осветлителен прибор тежи по-малко от 400 грама и притежава високи светлинни качества.

Съветската кинопромишленост произвежда в момента пълна гама от производствени съоръжения за всички кинематографни системи: нормален екран, широк екран с анаморфотно изображение, панорама (три филма по 35 мм), широк формат на 70 мм и кръгова кинопанорама.

По пътя на облекчаване на апаратурите са създадени нова репортажна камера за 35 мм „Спътник“ 5 КСР и 16 мм камера 16 СП. В кинопроежекционната техника са въведени нови светлинни източници, изместващи класическата дъгова лампа — газоразрядна ксенонова лампа с високо налягане и импулсната живачно-кварцова капилярна лампа, позволяваща безоптураторна кинопроекция.

Интерес за кинематографистите представляват новите техники и технологии, които навлизат в кинопроизводството под влияние на опита и производствения темп на телевизията. Разглеждането на внедрената в „Бавария Ателие“ — Мюнхен, система „Електроник-Кам“ доведе до следните изводи. Такава технология е приложима при снимане само на някои художествени филми, при които организацията на снимачната работа (в павилиони и с артисти) би позволила поточно преминаване от декор в декор. Това води до значително съкращаване на снимачните (12—20 дни) и монтажно-озвучителните периоди. Пресобладаващото мнение е, че въвеждането на такава автоматизация в работата би се отразило отрицателно върху художественото качество на произведението (режисьорско творчество, актьорска игра, изобразително и звуково решение). От друга страна.

някои смятат, че този метод, опознат добре и попаднал в ръцете на режисьор с подходящ темперамент, би дал възможност за художествени решения с непосредствен артистичен нерв (както в изпълнението на актьора, така и в монтажа).

Филмов конкурс за международен технически приз

В рамките на всеки конгрес на ЮНИАТЕК се провежда международен филмов конкурс по следните технически показатели: фотография, движения на камера, комбинирани снимки, цветопрераждане, мултипликация, озвучаване и стереофония.

Тази година България за първи път участва в този конкурс с подобрени части от „Слънцето и сянката“, „Светът в капка вода“ — СНПФ и „Хармония“ — СХДФ. Състезаваха се общо 39 филма от 11 страни.

Конкурсът показва значително повишаване на средното техническо ниво на филмите. Произведенията на по-млади кинематографи не отстъпваха по технически качества на тия от страни с традиции и богати технически възможности. Това изравняване оказва влияние за една в известна степен субективна преценка на журито. В крайна сметка повече гласове получаваха ония филми, които наред с техническите си качества показваха зрели художествени решения или оригинални творчески хрумвания.

Бяха наградени общо 18 филма.

Главните награди — диплом I степен, бяха присъдени на:

„Иваново детство“ — СССР за фотография.

„Опрашване“ — Румъния. Филмът е заснет цайтраферно, като за осветление са използвани две светкавици. При това са получени цветове с много високо качество на лента Агфаколор-Волфен.

„Една седмица във Франция“ — Франция. Оригинална идея да се използва цайтраферна техника при снимки на хора. Постигнат е своеобразен жив разказ за ежедневието в различни градове на Франция.

„Барон Мюнхаузен“ — Чехословакия. — за висока техника на сложни комбинирани снимки по различни методи.

Специални дипломи бяха присъдени на съветските киноспециалисти за разработените от тях системи кинопанорама и широкоформатен кинематограф.

От нашите филми „Слънцето и сянката“ получи диплом II ст., а „Светът в капка вода“ — диплом III ст.

Описанието на техническите прийоми и качества на показните филми, като се има предвид, че и между ненаградените имаше такива, които заслужават внимание, би заело много място. Бих желал да споделя само едно най-общо впечатление от изобразителното решение на най-добрите филми.

Единно стилово решение на изображението — това е характерно за най-добрите произведения. „Иваново детство“ — СССР, „Човекът търси слънцето“ — СССР, „Клео от 5 до 7“ — Франция, и „Път“ — Италия, тежаха с техните изобразителни достойнства и хомогенност като благороден метал. Ако картината трябва да про-

звучи като старинна фреска, или пък да има документална непосредственост, това се прокарва единно, като общ стил. И важни в случая стават не малките технически пропуски (драскотината, рефлексът), а цялостното решение.

Мислейки за това, мен ми се струва, че ние понякога робуваме на техниката. Неовладели я достатъчно (техници или творци), тя понякога ни се изплъзва от ръката и ние не можем да си служим с нея, както със собствена писалка.

Инж. А. Игнатов

СТАНИСЛАВСКИ НА ЕКРАНА

(По случай стогодишнината от рождението на К. С. Станиславски)

„Аз се родих в Москва през 1863 г. — на границата на две епохи“.

С тези думи Константин Станиславски започва своята забележителна книга „Моят живот в изкуството“, преведена на много езици.

В началото на 1963 г. се навършват 100 години от рождението на световно известен актьор и режисьор, един от създателите на МХАТ (Московски художествен академичен театър), автор на „системата Станиславски“.

Художественият театър се основава в края на миналото столетие. Почти едновременно се появява кинематографът, създаден от току-що завършилите своите първи опити братя Люмиер. Но Станиславски, преживял 75 години, много рядко имал допир с новия вид изкуство. Той отказвал да взема участие в киното било като режисьор, било като актьор. Разрешавал обаче на артистите от своя театър да вземат участие в кинопостановки. И много от неговите ученици — Иван Москвин, Ала Тарасова, Л. Леонидов, М. Яншин, А. Ливанов, М. Тарханов и др. — пренесли на екрана на дореволюционното и светското кино великолепните традиции на Станиславски.

Но можем ли ние сега, в наши дни, да видим живия образ на Константин Сергеевич Станиславски на екрана? Иска ми се да съобща за първите, най-интересни киноснимки, запечатали образа на великия майстор на сцената.

Първият руски кинофабрикант А. Ханжонков в своите спомени разказва, че през 1910 г. решили да снимат необикновена кинохроника. Артистите и ръководителите на Художествения театър поискали да запечатат образите си в „жива фотография“, за да останат в архивите на театъра. Отначало пред кинокамерата дефилирали всички артисти и сътрудници на театъра. После решили да разиграят малка сценка със следното съдържание.

Владимир Немирович-Данченко, драматург на Художествения театър и един от основателите му, чете пред обектива на камерата своя пиеса на актьорите. Четенето се прекъсва от аплодисментите на слушателите. Излиза Станиславски и поздравява автора с успеха. Тази сценка операторът Сиверсен снимал веднага, без репетиция.

На другия ден лентата, която за пръв път запечатала образите на основателите на театъра и цялата труппа, била показана и после подарена от Ханжонков на колектива. За съжаление филмът не се е запазил.

Но в музея на МХАТ има друга кинолента, снимана точно преди половин век — през 1912 г. в Киев. Тази малка ролка започва с надпис: „Разходка по Днепър на трупата на Московския художествен театър, устроена от група киевчани, почитатели на театъра.“ Филмчето снимал собственикът на кинотеатър „Експрес“ А. Шанц. На екра-



Станиславски на палубата
на днепровския параход

на се появява палубата на днепровски параход, където между многото хора се отделя стройната фигура на Станиславски. Той е вече побелял, макар че няма още 50 години. Станиславски минава покрай танцуващи двойки. Виждаме го редом с Немирович-Данченко, Книпер-Чехова, Москвин, Евгений Вахтангов, който тогава бил актьор в Художествения театър. Операторът е снимал момента, когато Станиславски напуска спрелия до брега кораб. Той върви по корабната стълба, в ръката си държи плоска сламена шапка. Покланя се и приветствува спътниците си.

Запазили са се кадри и от по-късни кинохроники, показващи К. С. Станиславски в родината и в други страни, включително и в САЩ. Но един от най-интересните кинодокументи трябва да се смята малката комедия, по-точно киношега, разиграна импровизирано от корифеите на МХАТ в един навъсен октомврийски ден на 1918 г.

В този ден пред дома на Станиславски (това било в Москва близо до градината „Ермитаж“) по молба на режисьора-кинооператор Ю. Желябужски трябвало да се съберат майсторите на театъра.

— Отдавна ми се искаше да видя как ще се държи и „играе“ пред кинокамерата Станиславски — разказваше на пишещия тези редове Юрий Желябужски. — Възползувайки се от близостта си до театъра, където беше аргистка майка ми, аз получих съгласието на Станиславски и на другите да им направя киноснимки.

Около дома имало малка градинка с пейка. Тук решили да снимат филма. Положението с кинолентите тогава било лошо. Преди войната и революцията ги внасяли от чужбина. В Русия фабрика за киноленти нямало.

Желябужски с мъка доставил няколко десетки метра стара позитивна лента. Сам по примитивен начин, я направил отчасти чувствителна. Решили да се снимат сутринта, когато е по-светло. В определеното време дошли участниците във филма без В. И. Немирович-Данченко. Заедно измислили сюжета на киношегата. Разпределили ролите и веднага без репетиции започнали снимките.

... На скамейката седят Станиславски и Москвин. Те четат и обсъждат пиеса. След малко ще дойдат изпълнителите на ролите и Константин Сергеевич ще започне да репетира с тях. Пръв се появява актьорът Вишневски и съобщава: Качалов е болен, не може да играе в пиесата. Станиславски е огорчен.

Той вика Лужски, дава му ролата и му показва как трябва да я играе. На това място кинокамерата е запечатала маниера на Станиславски на работа с актьорите; показвала е неговия режисьорски метод. За своите 55 години той бил много лек, подвижен и настойчив. Необръщайки внимание на оператора, като че ли забравил за него, Станиславски сериозно разработвал с актьора всеки жест и движение.

Москвин и Вишневски стоят отстраня и наблюдават как режисьора заставя техния колега да ляга, да скача, да преживява. Но в разгара на репетицията се появява Василий Иванович Качалов. Той е с бомбе; изглежда лошо — хлътнали бузи, заострен нос.

Репетицията е прекъсната. Всички заобикалят Качалов, който държи ръката си на гърлото, дави се от нещо и не може да говори. Слагат го на скамейката; молят го да отвори по-широко уста; гледат му в гърлото. О, да! Там нещо е застанало. Необходимо е бърза операция. Но къде хирург?

Тази роля взема Иван Москвин, първият изпълнител на цар Федор Иоанович, който вече не един път се е снимал във филм.

„Хирургът“ извършва операцията с помощта на . . . два пръста. Той ги пъхва в широко отворената уста на болния и незабавно измъква оттам рибка-чига. Тя се оказва . . . металическа. Какво се е случило?

Качалов обяснява — гладът не е шега! Той много огладнял и без да разбере, грабнал и глътнал стоящата на масата рибка. А тя заседнала на гърлото му, защото се оказала чугумена, отлята в Урал за украса на писмена маса.

Резултатът от операцията предизвикал общ смях. Сmee се от екрана сам Качалов, глътнал рибката от лакомия (в Москва тогава имало голям глад). Заразително се смее, отметнал победяла глава, Станиславски. Смешни физиономии са направили Москвин, Лужски и Вишневски. С това завършва запазената в музея на театъра киношега, единственият филм, в който „играл“ Константин Сергеевич Алексеев, известен в цял свят с псевдонима Станиславски.

Макс Поляновски

ЛЕОНИД ВАРЛАМОВ

В началото на октомври т. г. внезапно почина на монтажната маса, работейки над новия номер на киножурнала „Новости на деня“, бележитият съветски кинодокументалист Леонид Василевич Варламов — художествен ръководител на третото производствено-творческо обединение в Централната документална студия — Москва.

Роден през 1907 г., Варламов завършва Държавния институт по кинематография в Москва през 1931 г., но още от 1929 г. той се нарежда в челните творци на съветското документално кино. Повече от три десетилетия Леонид Варламов всеотдайно работи в областта на кинопортажа и кинопублицистиката и създаде дълга поредица от запомнящи се произведения.

Начало на творческата дейност в режисьорската практика поставя филмът „Комсомолия“, който Варламов завършва през 1929 г. Следващи негови етапни творби са „Земята и климатическите пояси“ — 1933 г., „Нашият Серго“ — 1936 г., „Летци“ — 1938 г. и „Арктически рейс“ — 1940 г. По това време на Великата отечествена война на съветските народи Варламов е винаги в огъня на епичните боеве с пушка и камера в ръце. От това героично време датират неговите фронтови випуски и пълнометражни документални боевики „24-и време датират неговите фронтови випуски и пълнометражни документални боевики „24-и Октомври“ (Парадът на съветските войски на Червения площад на 7 ноември 1941 г. в Москва) — 1941 г., „За пълен разгром на немските окупатори“ — 1941 г., „Разгромът на немските войски под Москва“ — 1942 г., „Сталинград“ — 1943 г., „Сражението за Витебск“ — 1944 г., „Освобождението на Вилно“ — 1944 г., „Победата на Юг“ (За Япико-Кишиневската операция) — 1944 г., „Могъщият поток“ и „28-и Октомври“ — 1945 г. Филмът „Разгромът на немските войски под Москва“, създаден заедно с Илия Копалин, излиза само месец след зинното настъпление на съветската армия и изиграва голяма роля в съвещената война против хитлеристките поробители. В периода на най-жестоките отбранителни боеве за Волгоград той се намира в града-герой, затова и този негов филм е възвнуващ летопис на мъжеството на съветските богатири. И двата филма бяха справедливо отличени с държавна премия.

В следвоенния период Варламов създаде и пълнометражните филми „Югославия“ — 1945 г., „Полша“ — 1948 г., „Румънската народна република“ — 1953 г., „Великата победа на китайския народ“ — 1950 г. и „Слънцето изгря над Яндзе“ — 1950 г. Последните два бяха съвместна продукция с пекинската студия. За „Полша“ и „Великата победа на китайския народ“ авторът им бе удостоен с още две държавни премии.

Последният голям филм на Леонид Варламов бе „Нашата „Правда“. Заедно с това изтъкнатият съветски документалист до последния си дъх работи с много любов в киножурналите „Новости на деня“ и „Съветски спорт“.

За участието си в Отеествената война Варламов бе награден с високи ордени, а също така и с полски, румънски и югославски отличия и медали.

Леонид Василевич Варламов умря на своя пост, но неговото дело ще се помни дълго и от българските кинодокументалисти.

МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ

Славата на Микеланджело Антониони има късен произход. Във филмографията, приложена към книгата на Карло Вадзани „Италианското изкуство“ (1954 г.), той просто не е споменат, макар че тогава три от неговите осем филма вече съществували.

В международната анкета, направена от едно от най-сериозните киносписания „Сайт енд саунд“, през зимата на 1961—62 г., между филмите от всички времена и народи „Приключение“ зае второ място, а името на Антониони се оказа на пето място след имената на режисьорите Айзенщайн, Чаплин, Жан Реноа и Ореон Уелс.

Ние малко познаваме творчеството на Антониони, който заема в съвременното италианско кино място наред с Фелини и Висконти.

Ето накратко неговата творческа биография.

„... Рано и бързо узряват, само способните и неоригинални хора . . . а талантът се мъчи, търсейки да се прояви“.

А. П. Чехов

Антониони е роден във Ферара, чийто равен изглед впоследствие му е послужил за главен пейзажен мотив във филма „Вик“. Той завършва университета в Болоня и същевременно се увлича от театъра, където поставя Ибсен, Прандело и написва сам една „ужасна!“, както се изразява в едно интервю, пиеса. За пръв път Антониони се среща с киното, когато решава да снима с 16 мм камера малък документален филм за лудницата.

„Ние поставихме камерата и светлината и настанехме болните в стаята за започване на снимките. Трябва да кажа, че те бяха трогващо послушни и много се грижеха да бъде всичко в ред. Най-после аз изкомандувах да включат светлината. . . . За миг болните замръзнаха неподвижно, сякаш бяха вкаменени; на мене никога не ми се е случвало да видя по лицата на актьорите такова напрежение и непреодолим ужас. Ние също бяхме парализирани. Операторът нямаше сили да пусне мотора, а аз — да му дам каквато и да било команда. Най-после директорът викна: „Стоп! Изключи светлината!“ и в полумрака ние видяхме тела, натрупани едно върху друго сякаш в агония.

Така, без сами да подозираме това, ние се приближихме към неореализма. След войната, когато такива сюжети влязоха в мода, аз често мислех за този документален филм, който така си и остана, като за своеобразен класически сюжет.“

През 1940 г. Антониони пристига в Рим, но надеждата за работа не се оправдава и гой честичко гладува.

После започва да работи в киното като редактор в списание „Чинема“ и едновременно като асистент във филма на Роселини „Пилотът се връща“.

През 1942 г. Антониони заминава за Франция, където участва в работата на Кавне над „Нощни гости“, а след завръщането си става асистент при Висконти и де Сантис. Едновременно с това той пише сценарии (между които „Белият шейх“ за Фелини). През 1947 г. той успява да събере целия документален материал, снет още през 1943 г. и наполовина загубен, за „Делтата на река По“. Този филм, посветен на всекидневния живот на моряците и рибарите, спада явно към търсенията на неореализма.

Но сред мощната обнова на италианското кино в годините след войната Антониони дълго време остава режисьор от средна степен.

През 1948 г. той снима втория си документален филм — „Н. У.“ — за уличните метаци.

През 1950 г., вече тридесет и седемгодишен, той поставя първия си художествен, малко забелязан филм — „Хроника на една любов“. След него идват „Победените“ (1952), „Дамата без камелии“ (1953), „Приятелки“ (1955), „Вик“ (1957) и най-после през 1960 г. „Приключение“.

През 1961 г. Антониони показва „Нощ“, в който потвърди репутацията си на експериментатор. Немного отдавна той завърши снимането на новия си филм „Затъмнение“.

Няколкото филма на Антониони представляват своеобразен киносвят. Италианският режисьор е автор на своите филми в най-точния смисъл на тази дума. Освен „Приятелки“, екранизация на една от новелите на Павезе, на него принадлежат във филмите не само режисурата, но и сценариите.

Киносветът на Антониони беше открит след „Приключение“. Когато започва, той изглежда само немного последователен и немного сполучлив неореалист. Свообразието и отстъпничеството му от Фелини се проявяват и по-рано, и по-рязко.

При това търсенятия на двамата режисьори, започнали в период, когато кризата в неореализма изглежда непродължителна, обусловена от външни причини (засилване на цензурата, недостиг на пари и пазари), сега показват, че тази криза е била предизвикана от промяна в самата действителност. Революционната ситуация през годините след войната не се разреши с революция и изкуството при тези нови сложни обстоятелства се сблъска с нови и сложни проблеми...

Този етап в италианското и световното кино е ясно отбелязан с трите големи филма за една година — „Роко и неговите братя“ на Висконти, „Сладък живот“ на Фелини и „Приключение“ на Антониони — едни го смятат за просто отрицание, а други за естествена метаморфоза, развитие, предизвикано чрез отричане традициите на неореализма при нови условия. Кинематографическият език на тримата режисьори не е еднакъв. Но общите черти на действителността, пречупвана по различен начин от тримата режисьори, са несъмнени.

„Антонисниевското“ не възниква изведнъж. Без да се познават всичките негови филми, е трудно да се проследи как се е породило. Но то е растяло постепенно и бавно. Първите филми на Антониони говорят за предпазлива постепенност в търсенето.

*„Който изнамери нов край за драмата, той ще открие нова ера.
Не се отдават проклетите краища! Героят или се жени, или се
застрелва — друг изход няма!“*

А. П. Чехов

Сигурно е случайност, че Антониони едва през 1950 г. намери продуцент, готов да финансира първият му опит в художествения филм „Хроника на една любов“. Но не случайно неговото творчество, започнало на границата на кризата с „простите истини“, от самото начало носеше в себе си симптомите на тази криза. Тогава те изглеждаха неточност и частично отстъпление. Но сега, когато си спомняме старите филми на Антониони — „Хроника на една любов“ и „Вик“, виждаме, че най-самостоятелното в тях са точно тези отстъпления.

Проблемът за откраднатия велосипед, покрив над главата или работа не е престанал още да бъде главен проблем на италианската действителност, но полета-лека той отстъпва място на други, по-сложни, хлъзгави проблеми на материално по-добре осигурения, но духовно опустошен живот.

Антониони пренесе действието на своя пръв филм от районите на римската беднота или сципилийското селячество в средата на богатата миланска буржоазия, в нощните клубове, в котелите и в салоните за дамско облекло.

Бившите любовници Гвидо и Паола са свързани с отдавнашна обща вина. Те са виновни в нехайство, заради което Джiovана, приятелка на Паоло и годеница на Гвидо, се е самоубила. Оттогава те са се разделили. Паола се е омъжила за милански богаташ. И едно случайно и неоснователно подозрение на нейния съпруг, който я поставя под наблюдение на частен полицай, обличава отново бившите любовници.

Случайността и у неореалистите често служи за завръзка на сюжета, а и самият сюжет нерядко се развива от случайност към случайност. Там, особено ако имаме предвид опита на Дзаватини, това беше свързано с отхвърляне на всяка драматургическа изкуственост: потокът на живота, от който за час и половина или за няколко секунди бива хванат от обектива на киноапарата персонажът, може

да го облъска с тези или онези хора; да го постави в едни или други обстоятелства. Но самите тези хора и обстоятелства при цялата им видима случайност бяха и типични, и общозначими.

Стечението на обстоятелствата при Антониони е лишено от онази жизнена неоспоримост, която се съдържа и в най-случайните случайности на Дзаватини. Фабулата явно се превръща в мелодрама с криминален вкус. Но цялата работа е там, че случайността у Антониони изразява друга жизнена закономерност и докато художникът не е уловил напълно (и това ще постави граница между неговите ранни филми и „Приключение“), той всякога ще преише ту в мелодрамата, ту в криминалистиката. Постепенно, като ги обърне наопъки и ги отстрани, той ще даде точен израз на онова ново съдържание, което донесе на италианския екран. Но от самото начало мотивите за волна или неволна вина, самоубийство, угризение на съвестта и неизвършено убийство е твърде чуждо или напротив, твърде банално ловко съшити с бели конци криминална фабула и се оказват важни в странния свят на неговите герои.

Значително в „Хрониката“ е, че Гвидо е човек откъснат: войната го е накарала да прекъсне образованието си и да стане агент, за продажба на автомобили, което малко го удовлетворява и осигурява. Значително е и това, че Паола, разделила се някога с Гвидо, се е омъжила по най-проста сметка. Тези два мотива — общата вина в миналото и социалното неравенство сега — са еднакво съществени в техния новозапочнал нещастен роман, в който Гвидо (Масимо Джироти) влиза без желание, а Паола (Лучия Бозе) с настойчивостта на отчаянието.

Богатата Паола, никак не безразлична към разкошния живот (тя хвърля презрителен поглед на италианските цигари, които пуши Гвидо), съвсем не се чувства обаче нито щастлива, нито богата. Винаги, която тя настоятелно предлага на Гвидо да сподели, е единствената възможност за духовна връзка между тях. Угризенията на съвестта, които тя твърде охотно буди у себе си, е единствената възможна за нея илюзия за духовен живот.

Но Гвидо не иска да признае за себе си вина в смъртта на бившата си годеница. Той не иска да напусне Ферара, където има криво-ляво уредени работи, и отново да се нарежда в Милано около Паола. Гвидо не иска да убива нейния мъж, към което го тласка Паола.

Замисленото от Паола убийство на мъжа — последна отчаяна постъпка да сподели с Гвидо своята самота — не успява не само защото Гвидо, който очаква с пистолет на тъмния път, се уплашва, но и защото той всъщност не иска да сподели нито самотата на Паола, нито нейното богатство. Гвидо е твърде уморен и разочарован. Дори когато колата на мъжа на Паола се разбива пред неговите очи (белите конци на мелодрамата тук са до смешност очевидни) и той без всяка вина и престъпление може да стане притежател и на Паола, и на нейното богатство, той се отказва от тази възможност. Гвидо излъгва Паола, която го моли да отложи заминаването си поне за ден, и като обещава да остане, за да няма сцени, казва уморено и свободно на шофьора на таксито: „На гарата.“

Ако в извънредно добросъвестната и банална фабулност на „Хрониката“ Антониони още не намери собствената си драматургическа концепция, характерът на Гвидо — отклонителен и студен, е откритие и той ще намери във филмите на Антониони своето по-нататъшно и далечно развитие. А изобразителността в този пръв филм представя режисьора като напълно оригинален художник.

Режисьорският маниер на Антониони в първия негов филм е и по-твърд, и по-грубоват, отколкото в повечето неореалистични филми. В него няма нито суровата патетичност на първите следвоенни филми на Роселини, нито хармоничността и добротата на „Кради на велосипеди“ на де Сика. Онази неволна естетизация (или по-добре да кажем поетизация), която в неореалистичните филми изразява отношението на художника към материала, у Антониони престава да бъде неволна, отделя се от материала и се превръща в метод. В „Хрониката“ методът още не е завършен и неговият смисъл не е очевиден, но той се забелязва ясно в „Приключение“, където любимите мотиви на Антониони образуват завършена изобразителна система.

За разлика от традициите на неореализма светът на Антониони е свят на затвореността и самотата на човешкото съществуване. Темата за самотата и душевната нестройност на човека дори в света на осигуреността и богатството определя неговия пейзаж, неговия портрет и интериор. С нищо не можем да сравним

печалната красота на неговите пейзажи — редица от издухани от вятъра улици и пушиници, където на хората е неприветливо и зиморничащо в сивата мрежа на гръмящите дъждове, в монотонната линираност на каменните стени и мокрите па-вирирани улици.

С нищо не можеш да сравниш отмерената стройност на неговия маниер, който завършва върно плазното вътрешно кадрово движение на статичната ми-зансцена, в която замира извънредно външното движение на сюжета.

С нищо не можеш да сравниш ясната празнота на неговия кадър, който подбира твърде рядко случайно много хора; неговите портрети, внимателни към душевната самота на персонажите, които дори в минути на силни душевни въз-нения не се гледат и не скъсват помежду си и остават разделени и в близостта...

„Вик“, който обикновено връща действието в работническата среда, на пръв поглед изглежда по-близко до неореализма. Но той е и по-далече от него, понеже, като се обръща към мотиви, станали вече традиционни, Антониони, с умисъл или без умисъл, ги преосмисля.

„Вик“ е също своеобразна „хроника на една любов“, само че пренесена в народна среда.

Действието на филма започва в работническите квартали, на строежа, къ-дето Ирма занася обед на Алдо; в малката квартирка, където те живеят от седем години в незаконен брак и където расте дъщеря им. Връзката с традицията на неореализма е очевидна още в началото на филма.

Но определеността на неореалистическите мотиви започва да се раздвоява; зад обикновеността на жизнения материал се показва „антониониевата“ тема, която се развива постепенно в познатите форми на неореалистическия филм.

Още от първите минути, когато Ирма узнава за смъртта на мъжа си, всичко изглежда и в същото време поразително не прилича на неореалистичен филм.

Всъщност любовта, една от „обикновените истини“ на неореализма, най-простата и най-висока проява на човешката солидарност, става съмнителна, хлъз-гава и фалшива. Вместо да узакони отношенията си с Алдо, Ирма му съобщава онова, което и сам той поддържа: тя обича друг.

Антониони с нищо не мотивира тази промяна в чувствата. Ние не виждаме дори съперника на Алдо: той съществува някъде зад кадъра и режисьорът не го пуска в него. Това е едно от онези опущения, каквито и по-нататък ще срещаме немалко в сюжета. Не е важен съперникът, борбата на характерите и страстите. Важна е самата възможност за промяна в чувствата...

Ирма излиза на улицата. Алдо тича след нея, настига я, бие я по лицето. Ирма минава през тъптата, привлечена от скандала.

Но дори и този класически неореалистически мотив звучи необикновено. Тъптата на Антониони е мълчалива. Никой в нищо не се намесва. Това е тъптата от наблюдатели. Драмата на Ирма и Алдо, както и преди, се разиграва пред очите на хората, но това е тяхна драма. Тъптата отново става фон, а не участник в действието.

Така Алдо се оказва на улицата с шестгодишната си дъщеря и търси работа. Сходството с главната сюжетна ситуация от „Крадци на велосипеди“ тук е толкова нагледно, както и приемствеността на любимия мотив на неореализма: пътя. В същото време нито сам Алдо, нито неговият път, нито неговото търсене приличат на простата история на безработния Ричи и неговото синче Бруно при търсенето на загубения велосипед или на трудния път на надеждата във филма на Джерми.

На неореализма при всичките му стремежи към документалност, естественост и нестройност на фабулата е присъща простота и ясност в композицията, където всяка случайност е обусловена от цялото и е свързана с него.

Движението на Алдо по пътя става като че ли с тласъци. Срещите са слу-чайни и неутрайни.

Преदिшна и предана приятелка, която той обича тъй малко, че едва ли не се сближава със сестра ѝ... Твърде енергична девойка от бензинонабдителната станция... Евтиничка проститутка — странно тъжно-лекомислено същество в странния лагер за безработни, с която той се разделя също така случайно, както се е и срещнал...

Едва в края на своите скитания Алдо се сблъсква със селяни, които отстоя-ват своето право на земя. Припомням си такъв епизод и в „Пътят на надеждата“, когато неговите герои се промъкват към френската граница да търсят печалба и

едва не стават стачкоизменници. Но чувството за класова солидарност надвива глада. Непредвиденият епизод заема своето място в развитието на темата).

Във „Вик“ борбата за земя не е свързана със съдбата на Алдо. Движението на кадъра е насрещно — той минава през тълпата, без да се слее с нея...

Подобно печалта на миланските улици в „Хроника на една любов“ (Милано за италианското кино е също като Петроград за руската литература), равни пустинни пейзажи в долината на По, еднообразно затворени линии на хоризонта, бледно небе, кал по пътищата, мъждиво и студено блещукаща вода, са също съществени във „Вик“ като перипетии на сюжета. Самотата на Алдо, както и разделянето на Гвидо и Паола, е изразено в целия художествен строеж на филма, в построяването на кадъра с две сирашки, блънуващи по пустинния път фигури — малка и голяма, в пристрастието на режисьора към панорамата, в забавените, като че ли уморени ритми... Темата още не е напълно прояснена, за да може Антониони да се откаже от обикновените сюжетни канони.

Фаталната привързаност към Ирма, изобщо малко присъща на героите на Антониони, е пружината, която кара Алдо да се върти около родното си място и най-после да се върне там, където, неவிждайки друг изход, се хвърля от кулата.

Самоубийството изобщо не е рядък мотив и рядка развръзка в ранните филми на Антониони. „Приятелки“ започва с опит за самоубийство и завършва със самоубийство. Между тези две произшествия е „представен светът на скуката, на неопределената скука на богатите, които, след като са разрешили материалните проблеми, са се оказали лице срещу лице с безсмислеността на своето съществуване“ — пише един английски критик.

Подобно на героинята от „Приятелки“ и героинята от „Дамата без камелии“, продавачка, която внезапно се оказва звезда на екрана, твърде горда за положението на „старлетка“, но недостатъчно талантилива, за да стане истинска актриса, си избира свой начин за бягство от живота... Антониони постоянно прибегва към този извънреден сюжетен ход, за да разреши неразрешимостта на жизнената колизия.

Фаталната страст и финалното самоубийство на Алдо, както и твърде на време случилата се автомобилна катастрофа с мъжа на Паола изразяват още преодоляната от Антониони власт на каноническата сюжетност и неуменieto му да се справи с героя. Неговата тема и поетиката му тук още преживяват своята преходна възраст. И той би могъл да се провикне след Чехов: „Който изнамери нов край за драмата, ще открие нова ера“.

В „Приключение“ Антониони е намерил смелост да се откаже от традиционната сюжетност и да постави драматургическата си концепция в съгласие със своята всякогашна тема и изработения си в предишните филми художествен маниер.

„Сюжетът трябва да бъде нов, а фабулата може и да липсва“.

А. П. Чехов

Когато през 1960 г. „Приключение“ беше показано за пръв път на фестивала в Кан, за разлика от шумния успех на „Сладък живот“ на Фелини филмът мина почти незабелязан. Той не предизвика дори просто любопитство.

Дори върху фона на „Сладък живот“ с неговата отекчителна проточеност и необичаен безфабулен сюжет, филмът на Антониони изглеждаше странен и скучен.

Но успехът не закъсна и надмина всички очаквания.

Първите прожекции в Париж изтъкнаха името на Антониони наред с имената на Фелини и Висконти, а може би и по-напред от тях.

В Италия славата на Антониони дойде от Европа. Причината е ясна: проблемите на Антониони са по-скоро общоевропейски, отколкото чисто италиански.

При възникването си неореализмът издигна провинциалното дотогава италианско изкуство на първо място в света. И може би няма ни една що-годе сериозна кинематография, която да не е изпитала върху себе си неговото влияние. „Новата вълна“, независимо от това, дали е френска, английска или американска, се отстранява от него и в същото време възприема много неговии открития и уроци. И въпреки това неореализмът е и си остава чисто италианско течение. Да се подражава на неговите външни белези не е трудно. Но неговата вътрешна същност е твърде тясно свързана с особените обстоятелства на италианския живот и е неуловима дори за най-опитните подражатели. Затова неореализмът се оказва изключително явление в западното изкуство. Но същевременно и затворено.

С последните филми на Висконти и Фелини и особено с филмите на Антониони, италианската кинематография стана и по своите похвати, и по своята същност общоевропейска. На нея по-малко подражават, но тяхното киноизкуство, израснало върху почвата на неореализма и възприело неговия опит, изразява във формата най-вече класическите и монументалните проблеми, онези проблеми, които с такава болезнена острота, обърканост и противоречивост се проявяват в люшкането на „новата вълна“.

Често сравняват „Приключение“ с „Роко и неговите братя“ на Висконти и със „Сладък живот“ на Фелини, представени същата година.

И това е понятно. Общността на жизнения материал е така очевидна, както и разликата във формите на неговото изразяване.

Фелини и Антониони не случайно пренасят действието от бедните селища в бедняшките квартали на големите градове, в ресторантите, клубовете, вилите — навсякъде, където скучае, развличайки се, и се развлича, като скучае, богатата върхушка на обществото.

Фелини и Антониони не търсят в това нито евтина популярност, нито лек успех. Та розовият неореализъм доказва, че дрипите на Лолобриджида могат да бъдат също така ефектни както модните тоалети, а Фелини и Антониони на свой ред доказаха, че разкошните тоалети и еротични сцени не спасяват от упреци при трудности и неразбиране. Този „сладък живот“ зад аквариумните стъкла на вилите разкрива под техния безпристрастен обектив своята пустота, мъртвило и скука.

Животът на героите от „Сладък живот“ и „Приключение“ представлява сякаш обратна страна на този народен живот, който така правдиво и с обич беше показан от неореализма.

Но при общността на материала очевидна е разликата на филмите на Антониони от тези на Висконти и Фелини.

Много изследователи с твърде голяма ерудиция са склонни да смятат композицията на „Сладък живот“ за безформена и информационна. В. Шкловски смята, че единството на филма на Фелини е „вестникарска шпалта с напечатани в нея произшествия... Светът е представен в сензационен вид“. Това е остроумно и би било вярно, ако се прибави, че някой цикъл от фрески за седемте смъртни гряха или за „страстите“ е също такава сензационна хроника на произшествията в древния свят. Във всеки случай „това безумие има своя система“ и не е нужна особена прозорливост, за да се забележи с каква безпощадна последователност в седемте новели от живота на Марчело и тяхното рамкиране Фелини опровергава една след друга всички „вечни“ ценности, всички илюзии, за които би могъл да се задържи съвременният буржоазен човек: религия и вяра, слава, богатство, любов и семейно щастие, интелектуализъм, аристократизъм на духа, велико историческо и неотдавнашно минало...

Фелини е всеотдаен в изследването на съвременния живот. На неговия разказ са присъщи широтата и обобщеността на майсторите от ранното Възраждане. Композицията му съвсем не е безформена и информационна; тя се развива само по паралелите. Тя е разгърната фронтално като гигантска многофигурна фреска на съвременния живот, а не на „върхушката на обществото“; защото въпросите, засегнати от Фелини, се отнасят за цялото общество.

Висконти разработва същата тема във формата на сложна кинорама с много сюжетни линии. Филмът „Роко и неговите братя“ е сякаш продължение на създадения от режисьора при изгрева на неореализма филм „Земята преперя“. Но тук привлича вниманието следното. Ако там на повърхността на народния живот той е намерил смели герои с ясни социални стремежи, тук на повърхността изпъкват предимно декласирани хора — професионални боксьори, проститутки, подозрителни личности, хомосексуалисти и сутеньори. Влиянието на Верга отстъпва място на Достоевски, простотата на сюжета — на усложнената авантюристичност. Социалистическите стремежи на героите отстъпват място на буржоазните, които не задоволяват тяхната духовност.

Колкото Фелини е енциклопедичен, колкото Висконти в „Роко“ изпитва влечение към психологична усложненост, толкова Антониони се стреми към самоограничение. Той прибегва до най-малко действащи лица и елиминира фабулата. „Приключение“ би могъл да бъде наречен киноновела, ако филмът не беше толкова проточен и ако не разбираме думата „новела“ в историко-литературен, а в съвременен смисъл.

От тримата италиански режисьори Антониони е повече европейец. Той е и най-много литературен. Него по-често и с готовност го поставят между литературите, отколкото между кинодейтелите. Неговите извори идват отдалече — от Флобер и Чехов с тяхната обективност. В неговия стил несъмнено се е отразил опитът на Джойс и Пруст („поток на съзнанието“). Неговите търсения са свързани със съвременните търсения в областта на романа — от Роб Грийе до Натали Сарот (спредаване на действителността като редица състояния). Въпреки това Антониони е кинематографист в най-точния смисъл на тази дума. За него филмът не е разказ със средствата на киното, а е всякога киноразказ.

В своите интервюта сам Антониони се е изказвал неведнъж, че го интересуват не външният драматизъм на събитията и съткновенията на характерите, а изследването на вътрешния свят на човека.

И действително във филма „Приключение“, който продължава почти толкова дълго, колкото и „Роко“ или „Сладък живот“, се разказва само странната история на един любовен триъгълник.

Младата девойка Ана поканва своята приятелка Клавдия и своя любовник Сандро да прекарат неделната си почивка в компания с нейни приятели. Богатата, скуцаеща компания, в която Клавдия се чувства малко стеснено, заминава с яхта на едно усамотено островче близо до Сицилия.

Дългите изгледи на неприветливото море, мрачните и прекрасни със своята пустинност снимки на вулканичния остров след залеза със слънце градоки асфалт създават сякаш увертюра за самота и разединеност. Със забавна подробност камерата фиксира неохотните увеселения на всеки потделно от членовете на компанията. Всички са свързани с близки отношения, но за да се разпръснат поотделно и да се отдадат на собствени удоволствия. Може би само Ана, разглезена и своенравна, се старае да привлече общото внимание. Отначало тя плаши всички с разкази за акули, после изчезва неизвестно къде.

Разтревожените приятели, подозирайки хитрина, а после самоубийство, я търсят. Бащата на Ана пристига с хеликоптер. Внезапното бръмчене на въртолета кара да се чува по-силно еднообразният шум на морето и да се усеща по-остро чувството на изоставеност. Търсенето е напразно.

Най-после остават само двама да търсят изчезналата Ана — Сандро и Клавдия. Почва втората част на филма, в която Ана няма вече никакво отношение. Става обличаване на Сандро и Клавдия...

И така, вземайки за изходен момент, както и в „Хроника на една любов“, почти криминалния случай, Антониони този път нарочно изпуска всички нишки на възможната фабула.

Търсенето на острова продължава дълго (цялата история с Ана заема приблизително една прета от филма), но то не приближава до разгадаване на тайната. Режисьорът никак не е зает с това, как да ни заинтригува с тази тайна; напротив, колкото по-нататък продължава, толкова по-малко ние мислим за нея, докато във втората част на филма не забравим напълно; тайната с изчезналата Ана остава неразгадана, превръща се просто във факт, изходен момент на възникващите отношения на Сандро и Клавдия. Към средата става ясно, че филмът „не е за това“...

Дългите изгледи на морето и скалите, суровите пейзажи на изгорена и бедна Сицилия служат за фон на зараждащата се близост на Сандро и Клавдия. За тяхното „сентиментално пътешествие“ режисьорът създава съвсем не сентиментален аккомпанимент.

Враждебно-мълчалива тъпна от мъже на улицата на прадеца, където Клавдия очаква Сандро. Антониони не разказва за другата Италия, където хората трябва да се грижат за насъщния хляб. Но погледите на тези мъже, за които Клавдия е жена от друг, чужд свят, веднага означават противоположния полюс на живота.

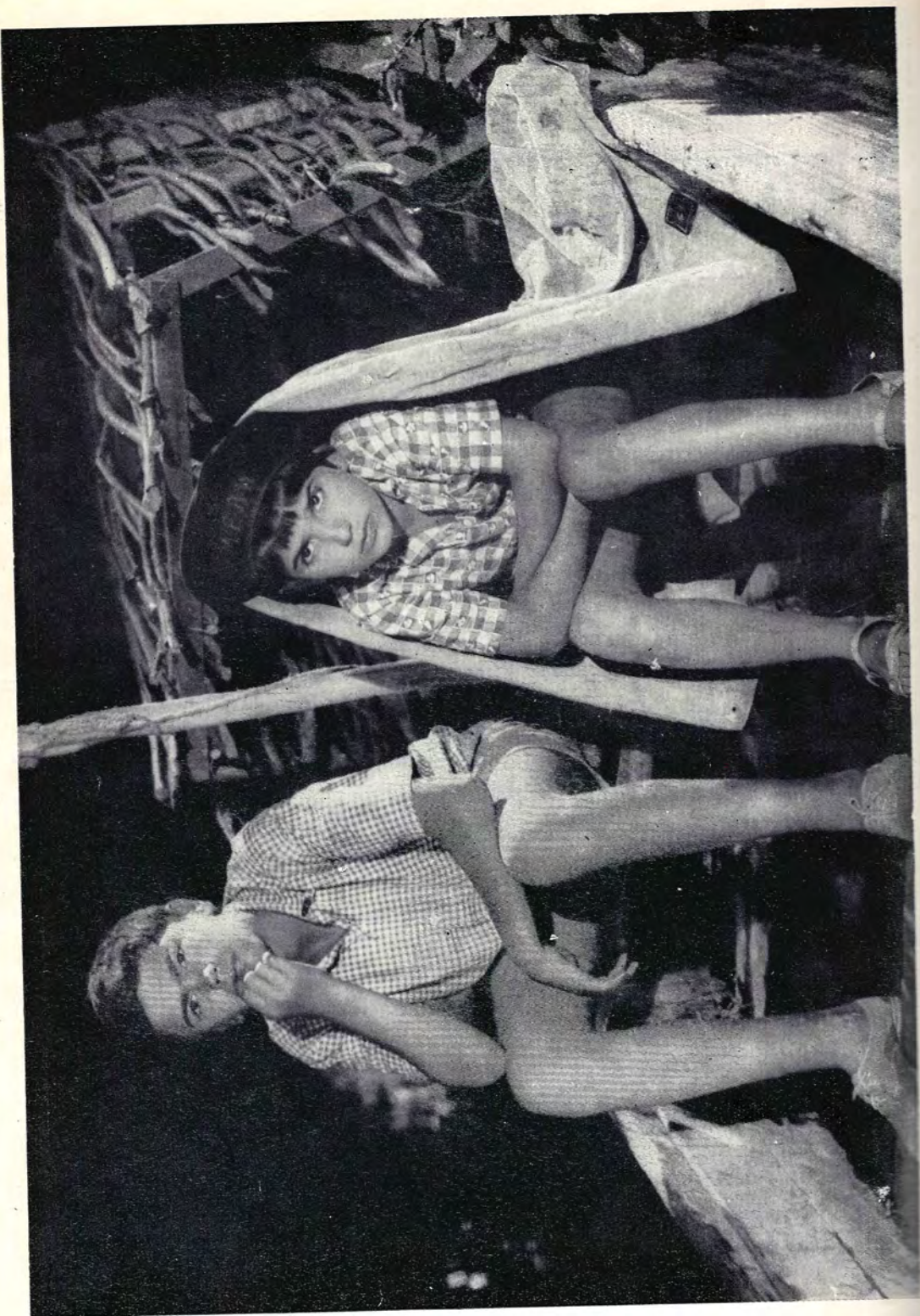
Бял, напълно запустял закован дом, на вратата на който напразно чукат Сандро и Клавдия.

Антониони не си служи с богат метафоричен киноезик, но при него епизодите възникват често не по права сюжетна, а по асоциативна връзка. Такъв е например епизодът с истинската антична ваза, която гмурец от островчето изважда от морето. Компанията разглежда вазата, която се изплъзва от ръцете на някого, и се разбива...

Не е задължителен във фабулата и епизодът с изоставения дом. Празната



На двете страници на приложението сцени от филма "Капитанът",
Димитър Петров



ограда, в която никой не живее и където няма защо да се чука, се възприема алегорично.

Външният свят, онова, което се нарича „фон“, у Антониони често служи за проекция на вътрешния свят на човека. А вътрешният свят той изследва внимателно и подробно.

Доколкото неореализмът избягва едрите планове, Антониони изпитва влечение към тях.

Отметнато назад лице на Клавдия... Тънка ръка прелиства дълго списания, когато тя напразно очаква във вилата Сандро... Режисьорът цени така човешката красота, както и красотата на пейзажа. Неговите портрети са прекрасни, но както и пейзажите му, са проникнати от чувство на самота. Дори в минути на любов.

Кратката любов на Сандро и Клавдия е лишена от веселост и непосредственост. В нея няма щастие. Клавдия изпитва угризение на съвестта. Но тя не се старае, както Паола, да го свърже със Сандро.

Така става, че Сандро и подобните на него изпадат в безвъздушно пространство. В пространството, където целите се заменят с желания, а желанията се задояват твърде леко; където материалните възможности са твърде големи, а духовните нужди — нищожни; където няма идеали, а само правила за лична хигиена; където човек няма за какво да съществува и се мята непрестанно от „приклучение“ към „приклучение“...

И точно тук се крие тайната на Антониониевите случайности. Колкото и случайни да са жизнените обстоятелства и срещи на героите от неореалистическите филми, те изразяват закономерността на техните жизнени стремежи. За героите на Антониони случайността става самовластна. Тя не е израз на закономерност, а сама се превърща в закономерност.

Умората и духовното мъртвило, за които споменахме, са присъщи не само на богатия. Те се срещат във всеки социален слой. Нека си спомним за „Роко“. Но Фелини и Антониони възбуждат зрителите в света на богатите бездельници, защото там, където борбата за съществуване не маскира духовния кризис, безсмислеността на живота без морал, без идеали и бързее става жестоко очевидна.

Пред зрителя е разкъсаният хотел в Таормина, където същата публика прехосва безрасъдно живота си. Антониони има свои любими архитектурни и пейзажни мотиви. Разкошен съвременен стил, бетон и стъкло, прави геометрични линии. Но в тази изискана строгост, в правотата на линиите, в мъртвите рефлексии на огледалата и сивата пустинност на бетонните плоскости възниква същото усещане за негостоприемност и мъртвило.

„Приклучението“ е свършено. Клавдия очаква Сандро, но той не идва. Почти при зазоряване тя отива да го търси. Дълга редица празни стаи със следи от вчерашното празненство, които всякога изглеждат жалко и некрасиво: празни бутилки, угарки, разместени мебели. Най-после тя го намира в животински вид, с екстравагантната протитутка, която бе предизвикала скандал на улицата в сицилийското градче...

Ролята, с която се е зял Антониони (както и Фелини в „Сладък живот“), не е много благодарна. Това е роля на лекаря, който поставя диагноза при леглото на болния. Болестта е грозна, диагнозата — безнадеждна. Антониони нарича еротизъм симптомът на болестта на обществото. При това лекарят не може да предпише лекарство. Той сам казва, че поставя само въпроси (впрочем същото казваше за себе си и Чехов), изследвайки присъщото на съвременния човек непостоянство на чувствата. Той сам признава, че не може да отговори на тях.

Антониони завършва „Приклучение“ с въпросителна нотка на надежда.

На квадратна сива тераса от бетон седи с наведена глава Сандро. Клавдия пресича бавно празното четириъгълно пространство. С прощален жест тя слага ръка на главата на Сандро...

Това е малка утеха. И Антониони разбира нейната слабост. Изглежда, че „Нощта“ свършва дори без този слаб проблесък на надежда.

Какво остава тогава? Може ли да се приравнява творчеството на Антониони към действително равнодушното и безнадеждното, еротично по бедността на съдържанието и новаторско заради оригиналността му изкуство? Мисля, че не. В изкуството, в самото изкуство на Антониони има нещо, което струва ми се, съдържа отговора. Това е красотата и истината.

Красотата сама по себе си е нужна на Антониони като надежда. Красотата в композицията на кадъра, който помества пустинни пейзажи от Сицилия или от долината на По. Красотата и хармонията в архитектурата, било то знаменитата катедрала или селска кампанила. Красотата на музиката и музикалното развитие в темата на филма. Красотата и одухотвореността на човешките лица, запазили благородството на чертите, изобразени още в портретите и фреските на Възраждането... Филмите на Антониони съдържат красотата на човешката култура, натрупана от векове, която не е загинала заедно с разрухата на буржоазния морал...

И друго — това е истината. Фелини казва за „Сладък живот“: „Аз искам да създам филм, който дава смелост, а това е възможно само тогава, когато хората се решат да гледат истината в лицето, без да вярват в никакви легенди.“ Това се отнася в значителна степен и за Антониони. Неговите филми развенчават последният и най-убедителен мит: укриването в „личното“, в което съвременният човек търси спасение след толкова разочарования. Киноизкуството на Антониони е освободено от каквото и да било конформизъм. То е безпоощадно в отношението си към всякаква буржоазност. Затова то никога не появява, не става безнадеждно и аморално. По-скоро Антониони може да бъде наречен моралист, понеже като установява упадъка на съвременния морал, той свидетелствува, че „повече не е възможно да се живее така“. В разреденото пространство на Антонионовите филми ясно се усеща необходимостта от нови човешки връзки.

А точно така Антониони не е и песимист в прасташкия смисъл на тази дума. Защото има смелост да казва истината за съвременния живот. А истината е всякога белег на сила.

Такива са някои мотиви в творчеството на Микеланджело Антониони.

М. Туровска

Прев. от сп. „Искусство кино“, брой 6, 1962 г.



Работен момент от съветския художествен филм
„Война и мир“

ПИСМА ОТ МОСКВА

НАЙ-ВЪЛНУВАЩОТО КИНОИЗКУСТВО В СВЕТА

(Пред първия конгрес на съветските кинематографисти)

Кой не е изпитвал могъщото въздействие на съветските филми, обаянието на техните чудесни герои, възплътени в незабравими художествени образи от талантливи артисти! Винаги, когато човек излиза от киносалона, сякаш е станал по-силен и по-смел, по-уверен в мислите и действията си.

Отличителна черта на съветското киноизкуство е неговият жизнeутвърждаващ оптимизъм, който ни учи да побеждаваме. Ние следваме прекрасния пример на героите от екрана, живеем с техните възвращения и копнежи, учим се на морална чистота и красота в живота. А нали прекрасното като естетическа категория в изкуството е художествено отражение на прекрасното в живота на съветските хора. Те първи прокараха път към истинското щастие, прилагайки идеите на социализма и комунизма.

Славен е пътят на съветските кинематографисти — от ненадминатия образец в световната филмова класика „Броненосецът Потемкин“ на Сергей Айзенщайн до отличените с първи награди и получили всенародно признание филми като „Разкази за Ленин“, „Комунист“, „Четиридесет и първият“, „Съдбата на човека“, „Тихият Дон“, „Чисто небе“, „Иваново детство“ и много други. Показателно е, че всички филми, които останаха завинаги в съзнанието и сърцето на зрителя, разкриват силата на комунистическата правда, обаятелните черти на съветския човек-герой.

Съвременното съветско киноизкуство органично се свързва със задачите на Комунистическата партия и съветския народ, като изпълнява най-важните предназначения на програмата, приета от XXII конгрес на КПСС. Затова жизнерадостта в съвременните съветски филми се определя от поезията на днешния и романтиката на утрешния още по-светъл ден.

Съветското киноизкуство не само отразява действителността в нейното революционно развитие, но и със силата на художествените образи, с техния заразяващ пример и вдъхновение съдейства за по-бързото настъпателно движение на съветския народ към комунизма. То е незаменимо средство в дейността на партията за възпитанието на човека, за внедряване на комунистически добродетели, теоретично обосновани в Моралния кодекс на строителя на комунизма.

Първият конгрес на съветските кинематографисти ще направи анализ и прещенка на постиженията и недостатъците на филмите в идейно-художествено отношение. Конгресът ще има изключително важно значение за по-нататъшния подем на съветското киноизкуство. Радостен е фактът, че той ще се проведе в обстановка на все-страниен разцвет на съветската икономика, изкуство и култура. Съветските кинодейци са въоръжени с решенията на Двадесет и втория конгрес на КПСС, който постави извънредно важни задачи пред киноизкуството. Неотдавна бе публикувано Постановление на ЦК на КПСС за подобряване ръководството на кинематографията.

Сценаристи, режисьори, оператори, кинодраматурзи, киноактьори ще споделят своя богат опит и знания, ще набележат мероприятия за издигане на още по-високо равнище ролята на филмовото изкуство, пронизано от боева комунистическа партийност. На сегашния етап от своето развитие съветското общество е постигнало небивало морално-политическо единство на народа. Главен герой в живота и изкуството е строителят на комунизма. В съветските филми за него е отделено главно, почетно място в плеадата образи на положителния герой. Той е новатор и челник в производството, брат и другар в колектива, съветник и помощник; той е навсякъде, в делничния живот с мечти за щастие, изпълнен с неизтощима енергия и жизнерадост; на него не са чужди човешките слабости, но той намира сили да ги преодолява, защото се ръководи от всепобеждаваща теория; той е идеал и образец за другите, защото е съчетал в чудесната си дейност най-хубавите черти на комуниста и комсомолеца. Нима е възможно да се забрави този герой, пресъздаден от такива майстори като упорития Е. Урбански („Комунист“), суровата и нежна И. Извицка („Четиридесет и първият“), строгия, съсредоточен С. Лукянов („Делото Румянцев“), очарователната Е. Бистрицка („Незавършена повест“ и „Тихият Дон“) и прелестната Ала Ларионова, спокойния А. Баталов и експанзивния Б. Андреев... Тези вълнуващи образи са останали дълбоко в сърцето и на българския зрител.

Върху страниците на съветските вестници и списания все по-често се появяват материали, свързани с подготовката на конгреса. Обменят се мисли върху сценарни и режисьорски проблеми, актьорско и операторско майсторство. Прави се задълбочен анализ на произведените филми от вещи киноведи, драматурзи и критици.

Съветските кинодейци често беседват, дискутират, спорят по проблемите на киноизкуството. Техните спорове се водят на високо принципна основа и имат конструктивен, творчески характер. Откровено и честно, но същевременно остро те критикуват недостатъците в сценарната трактовка, режисьорския замисъл и реализация и актьорското изпълнение. Без да лепят етикети и квалификации, те посочват направо, с открито сърце това, което силно обичат, и онова, което ги възмущава. Защото другарската загриженост се проявява най-силно в открито посочване на грешките. В такава атмосфера те анализират дълбоко същността на постиженията и недостатъците. В тия предконгресни разговори още по-ярко се откроя-

ва стремежът към истинско новаторство в художествената форма и идейното съдържание, разглеждани в органично единство.

Радостни са новите успехи на съветските кинодейци пред техния първи конгрес. Завладяващо, вълнуващо е изкуството на колективите, които създадоха „Девет дни от една година“, „Иваново детство“, „Дивото куче Динго“, „Човек върви след слънцето“, „Младозелено“.

В чест на конгреса се провеждат народни фестивали на съветските филми. Уреждат се тържествени премиери и срещи на кинодейци със зрителите.

Първият конгрес на съветските киноработници ще има характер на учредително събрание, което ще излъчи в ръководните органи своите най-добри представители. Москва отново ще отвори гостоприемно обятия за дейците на най-младото, но „най-важното за нас“ по израза на Ленин изкуство — киното.

ВИСОКА ОЦЕНКА ЗА ФИЛМА „А БЯХМЕ МЛАДИ“

В списание „Советский экран“, кн. 18, е публикувана статия за българския художествен филм „А бяхме млади“. (През септември филмът бе прожектиран едновременно в осем московски кинотеатри!)

Авторката И. Садовска определя филма като „лирична кинопоема“. Садовска се възхищава от романтиката и подкупващия лиризм във филма. А това се дължи на някои „истински новаторски прийоми, които не са самоцел, а навсякъде съдействуват за най-хубаво изразяване на мисълта“. Като пример тя привежда монтираните в позитива негативни изображения.

Силно впечатление ѝ е направила звуковата партитура — звуците на заглъхвания град и прелитащото ято птици, тътенът на самолетите и замиращия звън на паднала китара...

„Режисьорската работа на Б. Желязкова — пише Садовска — се отличава с органично съединяване на звук и изображение, което придава на филма поетичен колорит.“

Висока оценка се дава на играта на артистите и на първо място на Людмила Чешмеджиева.

Завършвайки анализа на филма, Садовска пише: „А бяхме млади“ е многопланово произведение. В него се говори и за младостта, обречена на борбата с фашизма, и за солидарността на бойците, за доверието към човека и смисъла на живота... Философското звучене на филма израства от документа на времето, от реалните събития, от размисъла на авторите и зрителите.“

„ВОЙНА И МИР“ — НА ЕКРАНА

В Москва започнаха пробни снимки на многосериен широкоформатен цветен художествен филм по гениалното произведение на руската и световната класика „Война и мир“ от Л. Н. Толстой. Постановчик е Сергей Бондарчук.

За главните роли са се явили много кандидати. В пробните снимки ще защищават своите кандидатури Олег Стриженов — за Андрей Болконски, Людмила Савелева (балерина в Ленинградския държавен академичен театър за опера и балет „С. М. Киров“) — за Наташа Ростова, Владислав Стържелчик (артист в Ленинградския театър „М. Горки“) — за Наполеон и други.

За снимане на историческото Бородинско сражение ще бъдат приучени към бойна обстановка 800 коня.

12,000 души ще бъдат обучавани от военни специалисти, за да се предаде пълно и правдиво картината на големия двубой.

20 предприятия в Москва и областта приготвят най-различни изделия — 60 оръдия (от дърво), костюми за „войниците“ (в различни цветове и кройки), хиляди пушки и саби.

Снимките ще се правят с помощта на въртолети и най-различни други технически приспособления. Ще се използва и телевизията... Снимачният апарат ще бъде монтиран върху стрела, висока 15 м, а операторът ще се намира на земята и оттам ще наблюдава върху екрана на телевизора обекта за снимане. Освен актьори ще се снимат и „механични хора“ — кукли, които ще се повалят от удар на сабя.

НОВ САТИРИЧЕН КИНОЖУРНАЛ — „ФИТИЛ“

Неотдавна в Москва бе създадена редколегия за всесъюзен сатиричен киножурнал, който носи името „Фитил“. Главен редактор е известният съветски поет и драматург Сергей Михалков.

Първите обекти на киножурнала засягат актуални проблеми на съветското общество. Програмата за следващите обекти е многообразна — карикатури и анекдоти, фейлетони и хуморески, новели и пантомими. Жанровото многообразие подсказва, че и изразните средства са най-различни — от обикновената снимка в натура до мултипликацията, от кинохрониката до художественото обобщение.

Предвижда се да се създаде специален раздел по международни въпроси (против съвременните подпалвачи на война).

Някои обекти ще се режисират от Б. Барнет, Ф. Ермлер и С. Юткевич. Постепенно се създава актьорски колектив, в който ще влязат И. Илински, А. Грибов, И. Любезнов, З. Фьодорова и други. Сценаристи са най-видни съветски писатели-сатирици.

„Фитил“ насочва острието на своята критика срещу недостатъците в работата на отделни организации, ведомства и лица. В последния брой например се критикуват остро председателят на Вишебский градски съвет и председателят на Вологодския совнархоз.

В съветския печат се появиха и първите рецензии за някои

обекти в киножурнала. Като се изтъкват постигнатите първи резултати, същевременно се отбелязва, че недостатъчно се използват повече и по-разнообразни изразни средства. Изказва се увереност, че „Фитил“ ще се разгори в пламък, който ще осветява, разбулва и разобличава порочното, лошото, за да сияе по-ярко красивото в живота.

„Фитил“ е рожба на XXII конгрес на КПСС, който постави извънредно отговорни задачи пред съветската кинокомедия и киносатира.

„ГРЕШНИЦА“ — ФИЛМ, СНЕТ ПРИ ТРУДНИ УСЛОВИЯ

Завършиха снимките по филма „Грешница“, в който главна роля играе талантливата артистка Ия Савина (позната от филмите „Дамата с кученцето“ и „Кротката“). Режисьор е Ф. Филипов, оператор — Г. Егизаров.

Тъй като повечето снимки са правени в непроходима гора, снимачният колектив е преодолявал неимоверно големи трудности. Например практически е било невъзможно да се използва обикновена осветителна техника. Но затова пък отлично е помагала пиротехниката (успешно използвали адска смес). Слънцето почти не прониквало през гъстите клони. Затова боядисвали тъмните стъбла на дърветата с ярко жълти петна, които на екрана се виждат като отблясъци от слънчеви лъчи. Трудно е било и на оператора при избора на светофилтри.

Извънредно труден бил и епизодът: девойка пред стръмна скала, буря, пропаст... Наложило се да превържат Савина при снимане, защото силният поток въздух, изтласкван от мощни вентилатори, можел да я повали. С изключително хладнокръвие и самообладание тя изиграла епизода на самия ръб на пропастта.

Ст. Стоименов

ФИЛМОВИЯТ ФЕСТИВАЛ В СОЛУН

Всяка година от 17 до 23 септември в Солун се организира общогръцки филмов фестивал. Макар че фестивалът има за цел да поощри и да награди най-хубавия гръцки филм, в него все по-често вземат участие и редица други страни от Европа, Азия и Америка. Филмовите фестивали в Солун имат съвсем кратка история, едва три-

годишна. Но въпреки това те играят важна роля в културния живот на града. Всяка година през време на фестивала освен местните жители от провинцията и другите градове на страната пристигат хиляди любители на хубавия филм. Между тях има и много артисти, кинокритици и други специалисти от областта на киното.

В тазгодишния фестивал бяха прожектирани 8 дългометражни и 9 документални гръцки филма. От чуждестранните бяха прожектирани два американски, два румънски, два френски, три италиански и др.

От гръцките филми, представени на фестивала, по-значителни бяха филмите: „Небе“ от младия талантлив режисьор Такис Канелопулос, „Триумф“ от известния на българската публика артист и режисьор А. Александракис, филма „Клопка“ от Дизиракис, „Електра“ от Какоянис, постановчик на филма „Момичето в черно“, и други. От деветте документални филма по-голям интерес предизвикаха филмът „Микени“ с историческо и археологическо значение, „Гянена“, „Атина“ с туристическо екскурзоводно значение и филмът „Мирът и животът“, чието съдържание завладя сърцата и мислите на зрителите. Този документален филм е направен въз основа на общогръцката художествена изложба, която бе организирана миналата година в Атина от прогресивните гръцки художници. Както изложбата, така и филмът имат за основен сюжет войната — нейните ужаси и катастрофи.

Антивоенен характер има и дългометражният филм „Небе“. Режисьорът Т. Канелопулос успя по един непринуден и много оригинален начин да разкаже на хората отворителната история на войната, и то не на която и да е война, а войната между Гърция и Италия, която започна през октомври 1940 г. и завърши с тежката окупация 1944 г., с всички нейни катастрофални последици. Филмът бе посрещнат много добре както от публиката, така и от журито, което го наградя.

Филмът на Александракис „Триумф“ има за тема живота на подвижните театрални трупи, които скитат от град

на град, веселят хората и сами осигуряват за себе си препитание. Филмът е наситен с много човечност и романтика за скитническия живот на артистите, с техните радости, мъки и страдания. За този филм Александракис получи награда за най-сполучлива мъжка роля, изпълнена от самия него.

Най-голям успех на гръцкия филм на този фестивал представлява безспорно филмът на Какоянис „Електра“. Този филм, който получи първата награда на фестивала, е истински триумф на гръцката кинематография от нейното създаване до днес.

Филмът „Електра“ има за сюжет пиесата на знаменития старогръцки писател Еврипид. Въпреки трудностите, които представлява филмирането на един такъв сюжет, Какоянис успя, без да изпада в историзъм, да създаде един великолепен филм, издържан както по сценарий, така и по режисура, музика и операторска работа.

От чуждестранните филми, представени на този фестивал, бяха наградени дългометражният румънски филм „Една открадната бомба“, италианските филми „Развод по италиански“ и „Хубавата американка“, както и американският филм „Ол синт“.

Филмовият фестивал в Солун, който започна през 1960 г. по инициатива на прогресивните режисьори и филмови дейци, макар че представлява значително културно събитие и е мощен фактор за стимулиране на по-нататъшното развитие на гръцкия филм, не среща официалната подкрепа на властта. Но въпреки това фестивалът от година на година преуспява и все по-успешно изпълнява своята цел и благородното си предназначение.

В. Сарафакис

ХОЛИВУД — МЯСТО НА УМСТВЕНА РАЗРУХА

Под заглавието „Как умират холивудските звезди“ френското списание „Ел“ помести статия на един от най-големите американски психиатри, д-р Паул Джианоли, в която се изнасят факти, които разкриват истината за един свят на мечтите, илюзиите и рекламата — Холивуд.

„Не зная дали Холивуд е действително столица на киното, но зная, че тя е столица на умствената неуравновесеност“ — с тези думи започва статията си д-р Джианоли.

Зад стените на луксозните вили на холивудския Беверлихил стават сцени, разиграват се драми, които са възможни само в приют за умствено болни.

Но нека оставим да говорят фактите.

Две трети от обитателите на Холивуд са умствено неуравновесени и живеят в неуравновесеност. Нервните депресии тук са шест пъти повече, отколкото на друго място. Всеки ден в Холивуд се чуват плач и ридания, стават побоища. Всеки ден в холивудските амбулатории има случаи на нервни разстройства.

Стотици лекари се грижат за обитателите на Холивуд. Подобно на рибари, привлечени от богат риболовен участък, тук идват известни невропсихиатри и психоаналитици. Много от актьорите имат свой собствен лекар-психиатър, който въпреки всичко най-често не е в състояние да им помогне.

„Холивуд — пише д-р Джаноли, е най-голямата психиатрична клиника в света“. В Холивуд се живее като в една мина, мина в която се просмуква газ гризу. За да се запушат, макар и временно пукнатините, през които навлиза опасността, има „средства“; ожесточена работа без отпих, разврат, алкохол, оргии, наркотици. Всичко това само отлага избухването на кризата и изтощава до крайна степен нервната система на „звездите“. Едни изпадат в пълна нервна депресия, други — до такава нервна възбуда, че успокоителните медикаменти в обикновените терапевтични дози са недостатъчни да проявят своя ефект. Успокоителните и възбуждащи лекарства се поемат в Холивуд в такова количество, което би уплашило не само лекарите. Поради напрегнатия и нервен живот актьорите вземат успокоителни средства. Та какво им струва на тях малката кутийка с бели, зелени или червени таблетки? Обикновено обаче се стига до твърде силно „успокояване“. Тогава те купуват възбудителни средства — същите малки кутийки с разноцветни съдържания, но това най-често завършва с прекомерна възбуда, граничеща с лудост. За да не станат луди, те отново купуват успокоителни таблетки. И тогава по този порочен кръг те се въртят все по-бързо и по-бързо. Някои се въртят в този дяволски кръг, докато силите и волята им ги напуснат, докато нервната им система не издържи, докато се превърнат в постоянни посетители на психиатрични клиники. Други обаче един ден разбират и прекъсват вземането на успокоителни или възбуждащи средства. Но резултатът е почти същият. Внезапното прекъсване води свикналия към подобни медикаменти организъм до тежки депресивни състояния, понякога до самоубийство. Известният английски киноартист и режисьор Лоуренс Оливие писа по повод смъртта на Мерлин Монро: „Тя е жертва на сензационата и рекламата, която Холивуд използваше без всякаква мярка.“ През 1961 г. Мерлин Монро постъпи за лечение със сънна терапия в една психиатрична болница. На два пъти преди това, през януари 1959 г. и през август 1960 г., тя е постъпвала в различни психиатрични болници. Оттам Монро излизала, като се усмихвала. Излекувана? Не! „Тя ще се върне пак при нас — ако не днес, сигурно утре!“ — казвали психоневролозите. Наистина Мерлин Монро бе загубена завинаги. Силното нервно разстройство я доведе тази година до самоубийство.

Но нека разгърнем дневника на холивудското ежедневие:

22 януари 1958 г. — кинозвездата Джейн Търней била транспортирана по спешност в „Менингер клиник“ — психиатрична болница в Т. пека (Канзас) в тревожно състояние: с втрещен и празен поглед, в пълна неподвижност и незаинтересованост за всичко около нея. Според психиатрите не се касаело за обикновена нервна депресия, а за тежки нервни смущения, трудно подаващи се на лечение.

6 март 1958 г. — двадесетгодишната способна киноактриса Диана Варси внезапно започнала да отказва да дава интервю, да излиза пред телевизията, да позира пред фотографите, въпреки че това се предвиждало в контрактите. Когато настоявали тя да стори това, намесили се психиатрите, които обяснили, че не се касаело за капризи, а за страхова невроза от публиката, пред която преди това звездата играела толкова спокойно. На 29 август 1958 г. Диана Варси постъпила в психиатрична болница на лечение поради силна нервна депресия.

7 март 1958 г. — актрисата Мари Макдоналд била намерена на разсъмване на пустите улици по нощница и при разпита в полицията давала най-противоречиви и чудновати отговори.

4 април 1958 г. — дъщерята на кинозвездата Лана Търнер, Шерил Крач, четиринадесетгодишна, убила с нож в корема любовника на майка си, известния

Джони Стомпанато. Често тя бягала от къщи и била намирана в бедните квартали на Лос Анжелос в компанията на проститутки, отвратена от семейния климат у дома.

12 август 1958 г. — кинозвездата Барбара Томсон опитала да се отрови с опиати и била занесена в тежко състояние в болницата, след което постъпила в психиатрична клиника.

20 януари 1959 г. — Диана Варси напуска нашумелия Холивуд — тя търси спокойствие и скъсва с кариерата си на кинозвезда.

15 февруари 1959 г. — Рита Морено — бившата приятелка на Марлон Брандо, изпаднала в силна нервна криза и се нахвърлила без повод с кръстци и юмруци върху наобиколилите я журналисти.

19 октомври 1960 г. — известната Ева Гарнер след неуспешния си брак с Франк Синатра напуснала Холивуд и заминала в Испания. Тя правила публични скандали без всякакъв срам всякога когато виждала, че се опитват да я фотографират или даже само при вида на фотоапарат.

29 януари 1961 г. — въпреки присъствието на своя лекар-психиатър киноактьорът Марлон Брандо, главен изпълнител във филма „Въстаниците от Бунти“, станал причина за спирането на продукцията, тъй като направил живота на всички около него невъзможен: той бил ту мрачен и мълчалив, ту избухлив и чудноват. Актьорът отказал да се снима с млади девойки във филма, тъй като не можел да понася присъствието на жени.

Опитите за самоубийство в Холивуд са толкова чести, че не представляват никаква сензация. След като не сполучил да се самоубие с прерязване на вените, киноактьорът и певец Франк Синатра, който страда от пристъпни кризи на агресивност, направил втори опит — да се отрови този път с барбитурати. Джуди Гарлан направила два опита за самоубийство, а Сузана Хейуърт умишлено се отравяла шест пъти. Комикът Монгомери Кливт страдал от тежки кошмари. Ето няколко страници от неговото досие, което психиатрите притежават:

„Дванадесет дни — дванадесет кошмара. Кливт има чувството, че леглото му гори. Той излиза на улицата, крещейки, като стиска главата си между ръцете...“ Доброволно Кливт насочва колата си друг път към един стоманен пилон и в следствие изпада в тежка нервна криза поради това, че не успял да се самоубие...

Не само в наркотиците, но и в алкохола много киноактьори търсят забавна от холивудското ежедневие. Ето някои факти.

11 септември 1958 г. — известният киноактьор-танцьор Дан Дейли напуска киното и Холивуд. Той заявил, че не можел да понася напрегнатата и нервна обстановка в холивудското студио, контакта със своите нервни колеги и живота в Холивуд. Твърде късно! Моралната разруха и забравата, която Дейли потърсил в алкохола, го довели до тежко нервно разстройство.

14 октомври 1959 г. — киноактьорът Ерол Флин — знаменитият „Робин Худ“ от 1938 г., потърсил също забавна в алкохола, умира трагично след препиване.

5 март 1960 г. — през нощта полицията арестувала един мъж, който предизвикал скандал в пияно състояние. Този човек бил Джек(и) Куган — Кид от филма на Чаплин. Полицията намерила в него цигари от маригуана (вид опиум). След няколко подобни скандаля Куган загубил завинаги контрактите си с филмовите къщи.

Още много дати, имена и факти могат да характеризират Холивуд и неговите обитатели. Трагичният край на много талантиливи актьори в Холивуд нахвърлил framките на личната трагедия.

„В Холивуд — пише д-р Джанколи — живеят като в гигантски аквариум. осветлен като операционна зала. Но човек се чувства заграден от всякъде. Границите, които отделят реалността от киното, са такива, че актьорите не знаят дали живеят или играят.“ Тези, които напуснат това място на изненади и илюзии, са запазили умственото си равновесие, защото с това напускат миража на неговите опасни води. За останалите това в края на краищата винаги е упадък — морален и физически. За да не го наричат с истинското му име, някои говорят за скандал. Защото това, което описва д-р Джанколи, не е само досието на най-голямата психиатрична клиника в света — Холивуд, това е социален документ, който обвинява.

НАЧАЛОТО НА КИНОРЕКЛАМАТА В БЪЛГАРИЯ

24 декември 1908 г. В няколко столични всекидневници се появява кратка еднотипна реклама със следното съдържание:

Модерен театър
Тел. № 675

Представления
ежедневно с разнообразна и занимателна програма от 3 до 11 и половина часа вечер през празниците и от 11—12 часа преди обяд.

Съобщението е забувано в долния десен ъгъл на 3-та страница на вестниците и е заградено в каре, най-отгоре на което е нарисувана млада жена с дълги разветви коси.

В този си невзрачен вид възниква у нас редовната, всекидневна кинореклама в печата, която оттогава се превръща в постоянен атрибут на българския печат до ден днешен.

Разбира се, и преди тази дата, още от началото на първите кинопредставления в България през 1897 г. проекцията на редица филми от чуждестранни и български „кино-лауайжори“ се предшества и съпровожда с рекламни съобщения във вестниците и афиши по оживените улици, но това са спорадични явления и е имало цели години, когато думата „кинематограф“ или „кинокартина“ (терминът „филм“ се появява по-късно) въобще не фигурира в нашия печат. Затова ние приемаме по аналогия с много подобни явления в обществения и културния живот за истинско начало на кинорекламата датата, след която тя започва своето редовно, непрекъснато съществуване.

Зараждането на кинорекламата в България се обуславя от откриването на първия стационарен кинотеатър у нас — „Модерен театър“ през ноември 1908 г. Почти половин години след първото си появяване, било поради липса на навици, било поради отсъствието на конкуренция, тя се запазва в тази си еднообразна и примитивна форма (ние ще говорим само за кинорекламата в печата, тъй като за афишната кинореклама от онова време липсват данни и да е документални сведения). Едва от 25 април 1909 г. дирекцията на „Модерен театър“ се осмелява да направи втората крачка напред по пътя на разширяването и обогатяването на вестникарската филмова реклама със съобщения на цялата си програма, т. е. с изреждане заглавията на проектираните филми (от 8 до 12 късометражни филма във всяка програма). За известно време кинорекламата във вестниците добива следния вид (възпроизвеждаме рекламното съобщение от 25 април):

Програма
на
Модерен театър за днес

1. Излет по р. Нил, Египет
2. Сирачета от Месина
3. Куклата като разбойник
4. Кралят и циганката
5. Опасният автомобил
6. Морският параходен капитан
7. Кавгалията търси дуел
8. Преследваният от гъската
9. Любовта и чувствата.

Постепенно, от време на време се вмъкват и нови елементи на кинорекламата. Най-напред се появяват указания за жанра на филмите, напр. „Полтава“ — изглед, „Комарджия“ — театрална драма, „Живата кукла“ — комична, и т. п. Малко по-късно във връзка с някои шумели на Запад филми в рекламите се съобщава за участието в даден филм на известни театрални артисти, напр. „Страхът“ — драма, представявана (!) от най-добрите актьори на парижкия „Одеон театър“, или „Деца на горски стражар — драма от Жовж Лефор, представявана от г-н Монисо и г-ца Люсан от театър „Режан“ и г-н Шел и г-жа Колас от театър „Одеон“. Това са обаче много редки случаи. Кинорекламата започва да използва имената на „кинозвездите“ едва от 1911 г., след първите успехи на Аста Нилзен на екрана.

Имената на другите създатели на филмите започват да се споменават много по-късно. Така напр. на пръсти могат да се изброят режисьорите, фигуриращи в кинорекламите в продължение на цяло четвърт столетие след проникването на киното в България. Чак през 20-те години българската кинореклама се сеща, че техните имена значат нещо за зрителите. Игнорирането на сценаристите и операторите се практикува още по-дълго време, едва ли не до началото на звуковото кино.

През втората половина на 1909 г., макар и крайно рядко, в кинорекламата започват да се правят плахи опити да се затегне за съдържанието на филма. Лаконичните обяснения в тези случаи днес могат да предизвикат само иронични усмивки. В един подобен „бисер“ на рекламното изкуство ще срещнем такива изрази: „Страхът“, представление от „Комеди Франсез“... „се касае от гризене на съвестта на един млад престъпник, който от страх убива сестра си“.

По същото време кинорекламата започва да излиза от тесните рамки на каретата с програмите на кинотеатъра и при по-интересни филми тя се трансформира в кратко отделно съобщение от рода на това: „днес покрай другата програма ще се дадат и тазгодишните германски маневри с присъствието на германския император, както и Пастърския институт в Париж“.

Постепенно в тези рекламни съобщения за отделни филми се предприемат несръчни и наивни опити да се даде и оценка на филма, напр. „Извънредно силно впечатление произведе снощи на публиката естественото изпълнение на лиесата „Кармен“, представена в картини в Модерния театър. Желателно е това изпълнение да се види от всички любители на съвършеното изкуство“.

Кинорецензията като рекламno средство възниква още през средата на 1910 г. и дълги години след тази дата тя си остава крайно рядко явление в печата. Освен това дълго време тя е на абсолютно примитивно равнище, литературно неиздържана и професионално неграмотна.

По отношение на висшата форма на кинорекламата, издаването на специални кино-описания, по едно парадоксално стечение на обстоятелствата България изведнъж се нарежда сред най-културните страни. През 1913 г., когато кинорекламата у нас се намира още в началния стадий на своето развитие, неизвестни ентузиастисти започват с широк размах издаването на седмично списание „Кино журнал“, което по своята популярност, съдържание и художествено оформление може да съперничи с много други киноописания в чужбина.

Ал. Александров

Литература по въпросите на киното

МОЛХОВ, Яко. Кинокритика. София, Бълг. писател, 1962, 230 стр. 8 л. ил. 2,100 тир. 0,79 лв.

С филмография на българския игрален филм след 9. IX. 1944 г.

Първата книга на нашия киновед и кинокритик Яко Молхов обхваща по-крупните негови работи върху общите проблеми на киноизкуството и по-специално на българския игрален художествен филм, а така също и най-значителните кинокритични статии и рецензии на автори, посветени на различни български игрални филми от „Героите на Шипка“ до „А бяхме млади“, публикувани вече в нашия периодичен печат.

СОКОЛСКИ, Александър. Положителният герой от екрана — пример за подражание. София, Наука и изкуство, 1962., 72 стр., 2,065 тир.

Популярна брошура, разпространявана безплатно сред населението. Целта на брошурата е да хвърли известна светлина върху проблема за положителния герой в киноизкуството и по-специално да разгледа възпитателната роля на киното чрез изтъкване на образите на хората, водещи в нашата епоха. Така тя изпълнява своята популяризаторска роля и същевременно оказва помощ на всички кадри у нас, занимаващи се с кинопропаганда.

КОЛЕСНИКОВА, Н. и Г. СЕНЧАКОВА. Актеры и роли. Москва, Искусство, 1961.

Книгата на двете авторки разказва за младото поколение съветски киноактьори. В шестнадесет отделни очерка авторките са си поставили за задача да ни запознаят по-отблизо с някои от най-популярните днес артисти на съветското кино, да помогнат на любителите на киноизкуството по-непосредствено да разберат и оценят тяхното изкуство и творчество. Между най-интересните и сполучливи очерци в книгата могат да се посочат очерците за Бистрицка, за Баталов, за Кириенко, Нифонтова, Мордюкова, Урбански и др.

Авторите са се стремили да покажат процеса на творчеството на отделните киноактьори в цялата му сложност и многообразие. Анализирайки играта на актьорите в отделните филми, те едновременно са се стремили да проанализират и драматургичните, режисьорските и операторските качества на филма.

СОВЕТСКИЙ киноплакат. Сборник статей. Ред. В. А. Тихонова, Москва, „Сов. художник, 1961. 92 стр. с илл. 12 л. илл.

Сборник статии, посветени на пътя и развитието на киноплакатното изкуство в Съветския съюз от създаването му до днес. В сборника са поместени следните пет статии: Я. Руклевски. Първи стъпки на съветския киноплакат; Р. Можаяева. Из историята на съветския киноплакат. (Киноплакат 1920—1930 год.); И. Иофе. Плакатът в историко-революционните филми; М. Хейфиц. Плакат и филм; В. Корецки. Киноплакатът днес.

СОЛОВЬЕВА, Ина. Кино Италия. Москва, Искусство, 1962.

Съветската кинокритичка Ина Соловьева, авторка на книгата „Киното в Италия“, в няколко отделни очерка се е обърнала изцяло към едно от главните направления в съвременното италианско кино — неореализма.

Книгата се отличава с широтата в кръгозора на авторката, която не се задоволява да остане само в рамките на киноизкуството, но беседва едновременно с читателя и на литературни, театрални и из областта на изобразителното изкуство теми.

ТВОРЧЕСТВО молодых. Сценаристы, операторы, художники, киноведы, актеры. Алманах. Отв. ред. И. Вайсфельд. Москва, Искусство, 1962. 240 стр., с илл. (Всесоюз. Государств. ин-т киноматографии).

Алманах на Държавния институт по кинематография в Москва, подготвен със силите на самите студенти и с помощта на педагозите и преподавателите в института. По такъв начин алманахът се явява резултат на творческата самодейност на младежите от института. В алманаха са отпечатани само учебни работи на студентите, отбрани, за да представляват интерес и да бъдат обсъдени от читателите. Поместени са четири сценария, очерци, характеристики, разкази, рисуним ескизи, фотоматериали и кинокритични статии.

Алманахът представлява голям интерес за по-младите специалисти в нашето киноизкуство и за всички, които са се отдали или възнамеряват да се отдадат на творческа работа в киното.

ЭЙЗЕНШТЕЙН, С. Рисунки. Москва, Искусство, 1961. 168 стр., с илл.

Книгата запознава читателя с един сравнително неизучен и малко известен досега жанр в изкуството на великия съветски кинорежисьор Сергей Айзенщайн.

Рисунките, ескизите, цялото графическо творчество на Айзенщайн е тясно и неразривно свързано с неговата дейност на кинорежисьор — тази е основната мисъл, развита от авторите на книгата. Те са проследили както ранните, така и най-зрелите работи на художника Айзенщайн в киното. Особено място е отделено в най-обширния раздел на книгата за рисунките на художника, създадени в процеса на подготовката на филма.

Книгата представлява не само интерес за специалистите. Разкривайки особена привлекателност на Айзенщайновата графика с нейната крилата фантазия, с блестящата ѝ сценичност, майсторското обобщаване на образа, своеобразият, остър и характерен пластичен език — тази книга доставя огромна наслада на хилядите читатели, поклонници на художника, истински любители на киното.

ЮТКЕВИЧ, Сергей, Контрапункт режиссера. Москва, Искусство, 1961. 448 стр., с илл.

В книгата на известния съветски кинорежисьор и театровед С. Юткевич са включени написани в различно време статии, очерци, портрети на майстори в киното, пътни бележки и впечатления.

Авторът не се стреми само да развие проблемите около замисъла и осъществяването на отделните филми и спектакли, но размишлява и беседва с читателя около различни явления и характерни моменти в киното, театъра и в изкуството въобще.

Книгата е разделена на три главни дяла. В първия „Екран и сцена“ в шест статии авторът разглежда отделни въпроси на режисурата и някои общи моменти и елементи в театралното изкуство и киноизкуство. Във втория дял „Майстори и приятели“ са поместени шест очеркови портрета за видни представители в киното: режисьори и актьори. Третият дял обхваща три отделни статии — пътни бележки и впечатления на автора по време на пребивавания в Китай, Албания и Франция.

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

Д. К. Бошнаков



Ивeнa Кoкaнoвa в рoлятa нa Иринa
oт филмa „Тютюн“, пoстaнoвкa Никoлaй Кoрaбoв.



Ивaн Aндонов изпълнява eднa oт цeн-
тралните рoли във филмa „Анкагa“



Сцeнa oт нoвия бългapски цвeтeн ху-
дожeствен филм „Кaлoян“. Пoстaнoв-
кa Дaкo Дaкoвски.

В един от павилионите на „Мосфилм“ ви-
си голямо табло. Това е план за работата
на филма „Война и мир“, огромна по маща-
би работа, която се ръководи от Сергей Бон-
дарчук. В неговия кабинет се събират все-
ки ден режисьори, сценаристи, оператори,
стенографи и представители на много други
филмови професии. Най-голямо внимание в
момента се отделя на изпълнителите. Много
артисти застават пред камерата за пробни
снимки. Известно е вече, че Наташа Росто-
ва ще играе двадесетгодишната Людмила
Савелева, балерина от Ленинград. Знаят се
също и кандидатите за останалите главни роли:
Андрей Болонски — Олег Стриженков, Нико-
лай Ростов — О. Табанов, Петя Ростов —
Н. Михалков, Кутузов — Н. Симонов. Във
филма ще се снимат около 800 артисти, без
да се броят статистите. В битката при Бо-
родино например ще вземат участие 15 хи-
ляди пехотинци, хиляда кавалеристи, съответ-
но обучени и облечени. Тридесет фабрики
приготвят костюмите и реквизита за фил-
ма. Готов е сценарият за трите серии, сце-
нарият на четвъртата е на привършване. Фил-
мът ще бъде снет в три варианта: на 70-ми-
лиметрова лента, панорамен и обикновен.
През август са започнати първите сним-
ки. Това са сцените на излизането на царя
и неговата свита от църквата „Василий Бла-
жени“, екзекуцията при манастира, а съ-
що и картини на лов в околностите на Мо-
сква. Четирите серии ще се появят едновре-
менно на екрана. Работата над филма ще про-
дължи няколко години.

*

Младият режисьор Андрей Тарковски, по-
ставил филма „Иваново детство“, който
получи тази година на фестивала във Ве-
неция голямата награда, се готви за създа-
ването на филма за големия руски художник
Андрей Рубльов. Ето какво разказва самият
режисьор за своя бъдещ филм: „Това няма
да бъде исторически или биографичен филм.
Процесът на творческото съзряване на ху-
джника, анализът на неговия талант — ето
кое ме увлича... Филмът ще се състои от
няколко новели, несвързани помежду си с
непосредствени сюжетни ходове. Тях трябва
да ги скрепи движението на мисълта и въ-
трешното единство. Бихме искали да избег-
нем традиционната драматургия с нейната
каноническа завършеност, с нейния логичес-
ки-формален схематизъм, който така често
пречи да се изрази сложността и пълнотата
на живота... В нашия филм нито в един
кадър Рубльов не ще рисува своите икони.
Той просто ще живее и даже не ще присъ-

ствува на екрана във всички епизоди... В киното не е нужно да се обяснява, но да се въздейства на чувствата на зрителя, а възбудената вече емоция ще даде гласък на мислите... Съвременното кино трябва да бъде колкото се може по-близо до живота, за да улови неговото естествено течение. Това ме вълнува сега, към това се стремя в своята работа."

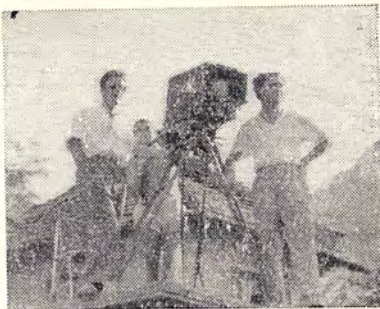
*

В Киевската студия „А. П. Довженко“ режисьорът Виктор Изченко снима филма „Здравей, Гнат“ по сценарий на Вл. Кожевников. Незабележимото геройство на обикновените съветски хора, тяхното мъжество и чувство на голяма отговорност за съдбата на родната страна е предмет на разговора на зрителя с авторите на филма. Главният герой на филма Гнат Марченко работи на строежа на нефтепровода „Дружба“, свързващ териториите на две социалистически страни.

Утрото, с което започва филмът, е обикновено утро в живота на Гнат. Оглеждайки добре дъното на изкопа, в който трябва да се поставят тръбите на нефтепровода, Гнат забелязва мина, останала от войната. За да не изложи на опасност работещите наоколо хора, Гнат решава да обезвреди мината. Решението е изпълнено, но Гнат бива намерен ранен и затрупан със земя. Зареждат се дълги, непривично пусти болнични дни. Филмът завършва със срещата на Гнат с чеха Марек, среща на другари, сражавали се в годините на войната срещу общия враг, а сега ръка за ръка строящи новия щастлив живот.

ПОЛША

Анджей Вайда, един от най-изтъкнатите полски режисьори, е посетил неотдавна Съветския съюз във връзка със своя нов филм, който той възнамерява да снима съвместно със съветски кинематографисти. Действието на „Ден на пречистване“ (такова е работното название на сценария) протича в края на 1942 г. в Свентокшицките планини на границата на Полша. В планините се сражават с хитлеристите два партизански отряда: полски, състоящ се от кадрови офицери и няколко местни жители, и руски от съветски военнопленници, избягали от лагера на смъртта. Превратността на войната събира тези два отряда заедно в една разрушена турбобаза. Тук в тясното помещение, обкръжени от всички страни с хитлеристи, пред лицето на смъртта се срещат воините на два братски народа. При такива драматични обстоятелства се заражда полско-съветската



Режисьорът Димитър Петров (вляво) и операторът Трендафил Захариев по време на снимането на филма „Капитанът“.



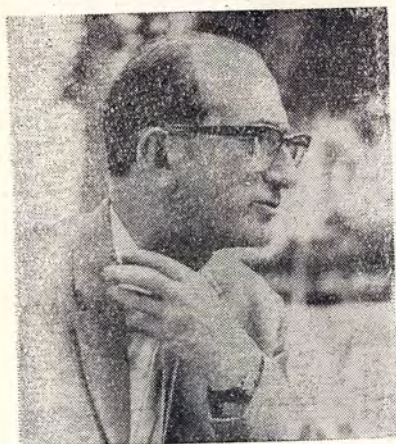
На 7 септември т. г. в Букурещ се състоя тържествена премиера на българския игрален филм „Слънцето и сянката“. На снимката момент от представянето на режисора Рангел Вълчанов на румънската публика.



Анастася Бакърджиева в кадър от новия български художествен филм „Капитанът“.



Народният артист на СССР Сергей Бондарчук поставя цветния, широкоформатен многосериен филм „Война и мир“. Във филма Бондарчук изпълнява и ролята на Пиер Безухов. Снимката, която поместваме, е направена от студента по операторско майсторство в Московския държавен институт за кинематография Димитър Славчев.



Съветският кинорежисьор Михаил Илич Ромм

дружба. Стопява се предубеждението и неприязнеността, която години са подхранвали и възпитавали у поляците управниците на панска Полша. Накрая двата отряда с помощта на местните жители се измъкват от обкръжението и заедно продължават борбата.

Както е заявил Вайда, това е само полската част на бъдещия филм. Сега предстои на съветските сценаристи окончателното оформяване на сценария.

*

Режисьорът Станислав Мождженски снима филма „Йокмок“ по мотиви на едноименния разказ на Тадуш Бреза. Събитията във филма се развиват след войната в едно малко рибарско пристанище. Разглеждат се въпроси, свързани с хора, които идват от различни краища на света, за да започнат в родната живот при съвсем нови условия. На пръв план е показана историята на човек, който иска да скрие своето минало, страхува се да започне работа и е изпълнен с недоверие към новата среда.

Във филма участвуват Барбара Моделска, Беата Тушкевич, Бохдан Баер, Леон Немчик, Морриан Лонч.

*

След завършване на филма „Клуба на кавалерите“ режисьорът Йежи Зажицки ще започне работа над филма „Държа сметка за вашите грехове“. Това ще бъде съвременна комедия със сензационен характер. Филмът ще бъде снет от колектива „Илюзион“.

*

Във вроцлавската студия е завършен филмът „Професор Зазул“ по една новела на Станислав Лем, от тома „Книга на роботите“. С тази сензационна среднометражна картина с научна фантастика започва серията от филми от този жанр, които ще бъдат снети от студията „Семафор“.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Чешкият режисьор Зденек Копач е започнал снимането на документалния филм „Процес“, посветен на живота на Франц Кафка. Авторът си е поставил за задача да покаже преди всичко в своя филм детството и младостта на писателя, града и средата, в които е живял и където се е формирал неговият характер и мироглед за живота.

*

Двама от най-известните чешки режисьори работят сега в ателиетата на Барандов над нови филми. Войтех Ясни възнамерява след завършване на филма „Когато идва котката“ да постави лирична приказка за любовта под названието „Коминочистач“. Филмът

ще бъде снет, както е заявил режисьорът, в стила на наивния реализъм на картините на художника Челник Русо. Главните роли ще се изпълняват от Ладислав Фялка и Ян Берих. Карл Земан („Барон Мюнхаузен“) работи над сценария на историческата комедия „Двамата мускетари“. Това ще бъде историята на един селски момък, който въпреки желанието си участвувал в тридесетгодишната война.

ЮГОСЛАВИЯ

Войната и партизанското движение са типични теми за югославянската продукция и през 1962 г. Режисьорът Велико Булаич във филма „Козара“ отново пресъздава на екрана събитията от миналата война. През 1942 г. в окупирана Европа в планините на окръга Козара съществувала малка „държавица“, управлявана от партизаните. Те водят упорита борба срещу хитлеровите войски. Филмът представлява епопея, посветена на героизма и самоотвержеността на югославянските партизани. С военна тематика са и филмите: „Саша“ и „Предизвиканият клас V“. Първият от тях, постановка на режисьора Раденко Остоич, разказва историята на трима приятели, които под влияние на срещата с герой от съпротивата коренно се променят. След смъртта на неизвестния партизанин те приемат неговото „завещание“ и продължават борбата; всяка нощ в градчето бива убит по един хитлерист.

Герои на филма „Предизвиканият клас V“ са почти деца.

...Тихо, спокойно градче. Петнадесетгодишни ученици със своите малки, но важни за тяхната възраст въпроси: първа любов, ученически забави. Върху този идиличен фон се рисува историята на убити от окупатора ученици. Сценарият на филма се опира върху автентични факти.

*

Със съвременна тематика е филмът „Необикновена девойка“, постановка на режисьора Йован Живанович. Първите кадри показват пътнически влак. Много хора пътуват, а сред тях е и девойката Миня. Тя е напуснала родния си град поради една неприятна любовна история и отива да учи в Белград. Тя бяга не само от хорските одумвания, бяга също и от самата себе си. Миня още не може да разбере, че всички неприятности, които напоследък изживява, са плод на нейната доста цинична философия за живота. След известно време героинята се среща с умен и честен младеж и под влияние на зараждащото се у нея истинско чувство се променя и започва да гледа на живота сериозно.

ИТАЛИЯ

Виторио де Сета. Още съвсем неотдавна името на този италиански режисьор-докумен-



Във филма „Война и мир“ ролята на Наташа Ростова изпълнява балерината от Ленинградския театър Савелева.



Сцена от филма „Оръдията на Наварона“. Режисьор Ли Томпсон.



Съветският кинорежисьор Лев Кулджанов по време на пребиваването му в ГДР.



Марк Донской и Лариса Лужнигина на фестивала на светския филм в Брюксел.



Стефан Пейчев и Лили Донева във филма „Златният зъб“. Постановка Антон Маринович.

талист, е било неизвестно не само на широкия зрител, но даже и на специалистите-инове-ди. Но неговият първи игрален филм „Бандитите от Сргозоло“ (получил наградата „за първа постановка“ на кинофестивала във Венеция през 1961 г.) му донесе не само признанието на критиката, но и горещите симпатии на зрителите от много страни на овета. Този филм разказва за трагичната история на беден овчар, незаслужено заподозрян в убийството на полицаи. Страхувал се от наказание, той се скрива в планината. Неговият по-млад брат му помага да откара там стадото си. Но животните измират. Несчастният селянин е принуден да краде, за да не умре семейството му от глад.

Над този филм Виторио де Сета е работил 2—3 години. Той е живял девет месеца в планините, за да има „документалната опора“ за снимането на филма.

Сега режисьорът е замислил филм за работниците в Торино.

Алберто Сорди играе главната роля във филма на Алберто Латтуада „Член на мафията“.

Заможен сицилианец, живеещ в Милано, решава да покаже едно лято Сицилия на жена си и дъщеря си. Тук среща стари познати, които му припомнят, че продължава да бъде още свързан с мафията, на която някога е бил член. По заповед на организацията той е натоварен да убие известно лице. Ако не изпълни поръчението, смърт заплашва близките му.

Филмът е остро сатиричен. Партньорка на Сорди е Норма Бенгуел — новата аржентинска звезда.

Какво снимат сега някои от италианските киностудии?

Големият филмов комбинат „Чинечита“ още е затрупан с декори и реквизити, останали от американския супергигант „Клеопатра“. Разрушава се старият Египет и в същото време в една от големите зали възникват декорите за френско-италианския филм „Цезарската Венера“ със сюжет от епохата на Наполеон. Филмът се поставя от Жан Деланоа с участието на Джина Лолобриджиджа. Този филм е трябвало да бъде снет още преди няколко години от Ренато Каселани, но проектът пропаднал поради възникналия конфликт между артистката и продуцента.

В околностите на Пиза във филмовата студия в Тирения, неотдавна закупена от продуцента Карло Понти (съпруг на София Лорен), се завършват снимките на филма „Завторниците от Алтон“ по пиесата на Ж. П. Сартр, постановка на Виторио де Сика с уча-

стието на София Лорен, Максимилиан Шел и Фредерик Марч.

В Неапол младият режисьор Нани Лой е завършил филма „Четири дни в Неапол“ — за въстанието на неаполитанците срещу хитлеристките окупатори. Във филма участват непрофесионални артисти.

В Палермо Лукино Висконти снима „Гепардът“, екранизация на известния роман на Лампедуза с Бърд Ланкастер, Клаудия Кардинале и Ален Делон.

Още 20—25 филма се намират в този момент в продукция. Филмът „Страна на изобилието“, постановка на младия режисьор Салце, се снима в околностите на Рим. В Югославия се правят едновременно снимките на три исторически филма: „Легенда за Еней“, „Старото завешание“ и „Година 79 от нашата ера“. С особен интерес се очаква филмът „Юлий Цезар“, постановка на режисьора Америкго Антон. Сценарият на филма е написал сам... Юлий Цезар. На екрана ще бъдат пренесени спомените на Цезар „Дебело Галико“, които представляват най-доверното описание на историята на Галската война. Ролята на Цезар ще се изпълнява от американския артист Камерон Митчел.

ФРАНЦИЯ

„Човек за човека е вълк“ — такъв е новият закон на капиталистическото общество. В сегашна Франция този закон намира практическо приложение в поглъщане на малките, а дори и на средните земеделски стопанства от големите капиталистически латифундии. Френското правителство поддържа тази поземлена политика, считайки малките стопанства за „нерентабилни“. Вече повече от година селяните във Франция, особено в най-бедните нейни райони (Бретан и Оверн), се борят за запазване на своите стопанства. В последно време селяните в знак на протест преминават и към други методи на борба. Така неотдавна хиляди млади бретански селяни демонстративно си заели голямото имение Пишоньер в департамента Орн. Собственик на това имение е някой си Жан Монкорже. Той е един от тези, които постоянно разширяват земите си, превръщайки ги в страшна сила, с която не могат да конкурират малките, а даже и средните стопанства. Защо френските селяни са избрали за своята демонстрация именно Пишоньер на Жан Монкорже? Затова защото Жан Монкорже е човекът, който е известен на кинозрителите от целия свят под псевдонима Жан Габен. И ето този набег, това нашествие в Пишоньер би трябвало да потресе душата на



Дорис Абесер — една талантлива актриса на „ДЕФА“.



Сцена от френския филм „Любов на двадесет години“, режисьор Франсоа Трюфо.



Жан Моро и Станлей Бейкър изпълняват централните роли във филма „Ева“.



Режисьорът на филма „Семейна хроника“ Валерио Зурлини.



Сцена от съветския художествен филм „Ще те чакам“.

артиста. Не на собственика, а на артиста. Може би в този момент той си е припомнил създадения от него образ на хищник във филма „Силните на този свят“. Артистът в четири часа сутринта заявил на делегацията от селяни, че той ще продаде две свои имения и няма да изкупва повече селски земи. В осем часа сутринта обаче Жан Монкорже се отказал от обещанията, дадени от Жан Габен... Собственикът победил артиста.

*

Симона Синьоре, една от най-талантливите френски артистки, досега само веднъж е играла на театрална сцена. Това е било преди седем години в пиесата на Артур Милер „Салемските вещици“. Този сезон Симона Синьоре ще се появи в друга театрална постановка — „Лисичките“, пиеса от американската писателка Лилиан Хелман, чийто превод на френски език е направен от самата артистка. Симона Синьоре сега играе във филма на френския режисьор Рене Клеман „Утре ще настъпи друг ден“.

*

Партньор на Фернандел в неговия 136-и филм „Аванти ла музика!“, снет в Италия, е неговият 26-годишен син Франк.

*

„Бон шанс, Чарли“ — дебют на младия френски режисьор Жан Луи Ришар, е бил посрещнат ласкаво от критиката, която го нарича първия криминално-военен филм на „новата вълна“, откриващ нови възможности за обновяване на този жанр. Филмът повдига отново въпроса за хитлеровите престъпници, отговорни за масови убийства, които още са на свобода и в много страни се намират под покровителството на закона.

Двамата герои — французинът Морис и американецът Чарли — другари от съпротивата, научават, че известен учен-нацист, който на времето си е извършвал експерименти със затворниците в един концентрационен лагер, се укрива под чуждо име. В търсене на престъпника, преминавайки през много перипетии, те откриват в Гърция тайна неофашистка организация и самия престъпник.

*

Режисьорът Андре Юнебел („Тримата мускетари“) е завършил филма „Потайностите на Париж“ по популярния роман на Евгени Сю. Ролята на Рудолф се изпълнява от Жан Маре. Освен него във филма участвуват Дани Робен, Пиер Монди, Раймон Пелегрин.

Н. ГОЛАНОВ, Г. ЯНЕВ

ПРЕКЪСНАТА ИГРА

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

ПРОЛОГ

Един гълъб лети.

Не виждаме ни него, ни небето.

Чуваме пляска на крилете му. Плясъкът на радостната птица, литнала на свобода в синевата.

Долу е градът — стаен и трескав. Дълбокодишащ с фабричните комини. Скътан в диплите на планината, от голяма височина той изглежда като макет, със застрехованите в защитен цвят фабрики и складове, с долепените плътно червени покриви на къщите, с уличките и малкото затулено площадче.

На площадчето, сред локвите, джапат деца.

Скатовете на Балкана, голи и гористи, закътали града.

Един гълъб кръжи в небето...

Сега вероятно той планира. Няма плясък на криле. Само вятърът.

И земята бавно се издува, върти се, приближава...

Деца играят по улиците.

Там под отсрещния рид са кацнали три къщички. Самотни, малко настрана, край катерещия се нагоре път. А горага се е спуснала до самите им дворове.

Три къщички. Бели.

Един гълъб кръжи над тях.

Там сред двора на едната стопанин запряга кончето си в каручката.

От вратата на най-долната излиза Момчето. То изскача на двора, следи полета на птицата, мушва двата си пръста в уста и пронизително изсвирва.

Плясък на криле...

После момчето започва да си свирука. Разшетва се из двора, мушва се под сайванта, долепен до къщичката. Една коза изскача на двора и едно малко куре радостно лавва по нея.

Момчето излиза из спусницата, оглежда небето и вдига нагоре шепите си. Пълните с царевични зърна шепи.

И земята бързо се издува. Момчето расте. И докато то се покатерва на скованата под крушата в двора пейка и протяга ръце към дървената къщичка, скачена на клона, погледът ни стремително се спуска към шепите. Пълните с царевични зърна шепи.

Последен плясък на крилете.

И една глава на гълъб кълбва зърното от шепите.

И шепите изсипват зърната на дъсницата пред къщичката.

Детската ръка от време на време милва гълъба.

Гълъбът кълве, спира, гука и пак кълве...

Изведнъж гърлен глас отсечено кръсва. Команда.

Гълъбът, изплашен, подскоква и плясва с криле.

Децата, които джапат по вадите, се втурват нанякъде.

Тичат през локви крака, обути в ботуши...

Босите нозе на момчето се свличат от пейката, надяват налъмките и се затичват.

Стрсяват се нозете, обути в ботуши.

И докато гърленият глас дава команди, живеят плет, който огражда двора, се размърдва и едни детски очи, големи детски очи, надникват през него...

Там, на голото място до самия път, е строено отделение войници.

Една редица от шестима — петима мъже и един юноша, почти дете — в десния фланг.

Един гоамаден фелдфебел — в гръб — стегнат, разкراчен пред тях, дава жъси команди.

Строева подготовка... Обикновена, изнурителна и скучна...

И изведнъж... юношата изтървава пушката си. И веднага я взема. Това е само миг.

Очите изплашено стрелват напред и остават така широко отворени в уплаха. Фелдфебелът се отделя от мястото си и приближава. Ботушите му спират пред малка локва.

Очите на Момчето зад плета трепват.

Фелдфебелът крясва — веднъж, два пъти — едва ли може да се разбере какво!

Юношата плахо първом коленичва пред локвата. Поглежда боязливо нагоре и пак свежда глава. И може би само за миг той зърва лицето на момчето над плета. За миг. После протяга ръце и се просва над локвата.

Само на сантиметър лицето му остава над нея.

И може би само за миг Момчето зърва това умоляващо лице — до плач, до болка.

За миг. После ботушът на фелдфебела бавно се издига и натисва главата. Лицето се изгубва в локвата.

Пет войнишки лица в редица — застичали и неми — те черпят поука.

Ботушът все още там, в локвата, държи главата.

И би я държал...

...ако нещо внезапно не първа дебелия врат, та фелдфебелът подскоква и се врътва ожилен.

И лицето на юношата без дъх, неузнаваемо от потеклите браздулици на калта, зяпва за капчица въздух, ококорва очи.

И може би само за миг зърва лицето на Момчето зад плета и прашката, която изпрати царевичното зърно.

То все още се гъркаля по стръмнината на пътя и тупва във водата...

От двора на каруцаря изтрополва талига. Дечволигата, накацали по ритлите ѝ, вичат. пеят. Виждат на пътя Момчето с гълъба и козата и надават такава врява, че каруцарят им се кара.

Момчето прави път на каруцата. Козата се дърпа, врещи...

...Козичката си шапчука по горската пътечка, навремени проточва шия към шубраците. къса си листи и кротко дъвче.

Детето подтичва, говори си нещо на гълъба. Баца го нагоре.

Птицата плясва криле и се стрелва през клоните в синевата.

Момчето изтичва на полянката. Следи полета на гълъба и свири пронизително с пръсти...

А гълъбът кръжи, връща се. гумурка се в безоблачното небе.

Тича детето по пътечката. Гони с поглед през върхарите литналата птица, свири пронизително, а тя, опиянена от щастие, забравила за малкия си стопанин, лети, лети...

Дете...

...и гълъб.

Пълни с възхита и радост детски очи...

...и плясък на криле.

И пак изсвирва момчето. Но в миг застива. Пронизителен гръм разкъсва изсвирването и то пада над гората като писък.

Една птица в синевата грелва, люшва се. И безжизнено отпуснала криле, се устремява надолу...

Момчето се втурва през гората — край стволите, през високите треви и гъсти шубраци...

Гълъбът! Къде падна гълъбът?

И пак се затичват обутите в налъмки крака.

Едното налъмче се изхлузва, та детето се връща и ги взима в ръце.

Тича...

Сред клоните на чепат дъб като в люлка лежи гълъбът. Белият гълъб.

Момчето протяга ръка, тръсва клона и гълъбът — безжизненият гълъб, разперил крила — се свлича на треволака.

И очите, големите детски очи се пълнят със сълзи...

Детската ръка се присяга, погалва топлото телце, леко го обръща.

И бялата главичка клюмва.

Тогава нещо изшумолва. Един черен ботуш се слага върху ръката, която гали гълъба.

Детето бавно вдига очи.

— Я си покажи ръката!

Една празна, чиста детска ръка.

— Твой ли е?

Момчето само подсмърква. Стисва устни да скрие плача.

— Не знаеш ли, че е забранено? — и докато детето се изправя, жандармеристът прикляка и грубо заобръща телцето на простреляната птица. Той очевидно търси писмо — съмнява се, че той е връзка с партизаните, но не намира нищо. Безчувствено захвърля птицата.

Детето трепва да посегне, но остава така, че онзи се изправя.

— Хайде, вземи си го. И повече да не съм те виждал в гората! — подригва към детето простреляната птица. — Много вкусни са. Дай го на майка ти да го сготви!

На една полянка е клекнало Момчето.

С една пръчка то доизкопава ямка. Слага вътре телцето на гълъба, милва го и бавно го засипва с пръст...

...Гробче. Детската ръка забива отгоре две напречно поставени пръчици — кръст, така както е върху всеки гроб...

...Наблизо потреперва брадичката на козата. Пасе. Пасе треви и цветя. Момчето леко я блъсва по муцуната и гълчи:

— Цветята не се ядат...

То взема цветчетата и ги полага върху гробчето.

Някакъв шум кара момчето да трепне. То вдига глава...

От долния край на гората, през полянката нагазва в плътна верига рота жандармеристи. Разгърдени, потни от дългото претърсване на гората, те приближават. Един грамаден, запретнал ръкави, метнал лека картечница през рамо. небръснат, крачи...

Приближават...

Страшно големи.

Верига от ботуши и бричове.

В ужас гледат детските очи.

Момчето се превива о двете и закрива гробчето в прегръдките си.

Едно дете, прегърнало земята.

Една коза, побягнала встрани — врещи...

1.

Детето отваря прозорец и вика:

— Ида! Ида! Дръжте се! Ей го там, крие се зад тарабата... Круме,

Мишката се пхна в кофата...

Един хлапак с „каска“ — стар бръснарски леген — на главата надниква из сандъка за боклук и като чука с юмрук брадата си, заканва се на детето на прозореца — „зъбките ти!“

Крумчо изскача пред сандъка и насочил дървения си шмайзер, вика:

— Предай се!... Па, па, па... Убих те! Стой!

Но хлапакът с каската изскача из сандъка, хуква да бяга и крещи:

— Куршумът мина край ухото ми!... Куршумът мина край ухото ми!

Улицата, съседните дворове, се пълнят с крясъци, „пушечна“ и шмайзерна „стрелба“...

Децата играят на „апаши“ и „стражари“...

Двама малчугани са се спречкали за един дървен пистолет.

— Такива да ги нямаме простенва по-малкият с апашка кърпа над очите и дърпа с все сила пистолета си.

— Ти си арестуван... арестуваните не носят пистолети — извърта изръцете му дървения пистолет по-големият и побягва.

— Дай си ми пищова, бе! — рева първият с плътен глас.

Две момиченца са приклеknали до самите тараби, послали са чердже върху самия път и играят на „къща“. Подреждат „стаите“, „кухнята“, застилат креватчетата с парченца дантели и шарени басмички, приспиват голямата парцалена кукла.

И така са прехласнати в игрите си, че не забелязват двата крака, които обути в здрави, хубави обувки, спират до „къщата“.

Когато ги забелязват, вече е късно.

Единият крак ритва креватчето. Момиченцата с писък се впускат да приберат всичко, а по-голямата набира смелост да изкрещи:

— Защо ни разваляш къщичката, бе! Големанчо-търкаланчо!

И понеже Големанчо-търкаланчо опъва плитките и, момиченцето отново писва...

Важно, наперено пристъпва тайфата на шишкавото. Охранени и облечени деца — в здрави обувки и кафяви дрехи, препасани с колани.

Главатарят им. Четири от по-малките са понесли нещо като хоругвици — гладко издялани пръти със закрепени на върховете им емблеми: орел, стъпил на венец с пречупен кръст в кръга, и позлатен сноп пръчки с втикната вътре малка брадвичка...

Странно тиха стана изведнъж бедняшката улица.

Главатарят присвива злобно очи и поставя ръце върху шмайзера си.

Вървят след него и другите.

Вървят по бедняшката улица — без тротоари и паваж, стегната като улей във високите, потъмнели от времето и вятъра тараби...

Долу са се вкупчили децата от улицата — „стражарите“ и „апашите“. Те стоят и чакат, безмълвни, стиснали „сабите“ и „оръжието“ си. Стоят в изпокърпените си вежди дрешки, боси или в налъмки. Животът е обрулил личицата им. пък и са престанали да растат, та изглеждат далеч, далеч по-малки от отсрещните...

А онези бавно, пренебрежително, оглеждайки всичко наоколо, с нехайна походка, приближават.

И ето срещат се.

Оглеждат се, сякаш се виждат за пръв път. Или просто разучават броя, силите си.

— Защо играете на тази улица? — присвива очи главатарят на „кафявите“.

Обрулените личица се споглеждат.

— Тя си е наша! — казва изведнъж Крумчо и излиза напред.

— Нали след боя на моста сключихме мир?

— Всички павирани улици са ваши, а непавираните отсам — наши.

— Мирът е невалиден.

— Защо?

— Вчера са видели Митко да ходи по главната!

— Той ходи за хляб — обажда се Мишката.

— Няма значение... Тази улица става наша. Давам ви две минути да я напуснете — и като изглежда противниците си, усмихва се подигравателно.

Едно пет-шестгодишно хлапе, облякло дългото орфанно бацьово сетре, се шумгува напред, изскача пред главатаря и пренебрегнало опасността, се шегува:

— Друга манджа не шеш ли, а?

„Главатарят“ съвсем не очаква такава реакция, и то от един малчуган. Прави крачка напред и цапва хлапака.

— Ти да си затваряш устата!

Но малкият се оказва чепат. Издуват се от яд жилите на вратлето му и крясва:

— Ти мене ли ще биеш, бе — и се хвърля връз раменете на главатаря.

Главатарят го блъсва с все сила, но тогава насреща му излиза Крумчо.

И пламва боят.

Една от онези детски битки между махалите в миналото, която започва по хлапашки, но преминава в истински бой с всички попаднали под ръка „оръжия“.

Очевидно „кафявите“ са по-силни и децата от улицата започват да отстъпват. Прехапали устни, получили не една синина, те нанасят удари с юмручетата си, с дървените пистолети, с пушките, но... отстъпват.

И точно сега, когато всичко изглежда безнадеждно, хлапакът в бацьовото сетре изведнъж радостно се провиква:

— Митко! Мит-ко-о-о! Ура-а-а! — и скоква на плещите на едното от кафявите.

Оттам, откъдето дойдоха кафявите, из една тараба изскачат Митко, Стоян и неколцина други. Те просто летят към мястото на боя.

За миг кафявите се отдръпват, видели врага отзад.

Това окопитва разколебаните им противници и те с крясъци и викове се хвърлят в боя.

Митко стремително приближава, разбутва неколцина и очевидно търси някого.

Ето го главатаря. Той се е сдърпал с пъргавото хлапе в бацьовото сетре, бие го с юруци, но не може да се откачи от него.

Митко изскача, блъсва го и двамата се изправят лице с лице. Започва лют бой.

Другите, кой където е, поспират боя. Дори вкопчили се един в друг, запазват положението си, от време на време пропъшкват, но очите им са устремени към главатарите.

Ударите на Митко са точни и отмерени... Главатарят на кафявите в един миг стисва носа си в шепата и хуква да бяга.

Това е сигнал за разгром. Кафявите удрят на бяг. Противниците им ги сподирват по съседните дворове, надолу по улицата.

Долу, на „полесражението“, остава само хлапакът. Навежда се, взема една изтървана хоругвица, оглежда я за миг и я счупва на коляното си...

Възрастните също „играят“ на война...

Колона полиции пресича шосето, а там, край горичката, войници, разгънати във верига, крачат през синорите...

Недалеч из балканските пазви долита стрелба.

Войниците изпълзяват нагоре по скалите.

Бързият, примесен, неясен говор на полицанте, които приближават. Ботуши стъпват върху пътното мостче и спират.

А отдолу се е сзил човек в офицерски шинел и кепе. Той спипва пистолета си.

— По-бързо! По-бързо!

Изтрополва колоната и отминава. Отминават и спрелите ботуши. Това е всичко. Говорът се стопява така, както се беше появил.

Тишина. Само поточето клокочи и се провира покрай свилия се под мостчето човек.

Той се повдига, надзърта, оглежда местността и хуква приведен към отсрещния овраг. Хвърля се по лице, лежи миг, после понамества келето си и надниква.

По шосето и по цялата долчина — безлюдно и пусто.

Израпя се и притичва до скалата на пътя. Оглежда се.

Недалеч от скалите войнишка колона излиза от горичката и се спуска в ливадата

За миг Чавдар спира. Трескави очи, една ръка, която до болка стиска пистолета. После той спокойно бутва пистолета в джоба си, оправя офицерското си кепе, закопчава офицерския си шинел, набира сили, изпъва тялото си и „бодро“ излиза, закрачва по шосето.

Има един рефрен, познат рефрен. Весел и безгрижен...

Него сега си мълка за кураж и сили Чавдар, а очите му под вежди зорко следят войнишката колона, която се настанява в ливадата...

Бавно се връща талигата с каруцаря, но това не пречи на накачулените по нея деца да вдигат врява и глъч.

Кончето само се отбива към коритото на пътната чешма, а оттук нататък пътят е върл, та децата скачат от колата и поемат сами нагоре.

Така Митко и другарчетата му се движат по пътя, поспират и пак тръгват, сговарят се нещо.

Точно пред тях на завоя изниква Чавдар. За миг той спира, отупва пешовете си и разбрал, че не може да избегне разминаването, тръгва.

Секва детската врява, по-дълбоко се мушват детските ръце в панталонките, челцата се свъсват: децата се сгущват в дрешките си. Само малчуганът с широкото бацьово сетре размахва дългите си ръкави, отделя се от другите и с

очички, блеснали от някаква невинна детска мечта, с любопитство оглежда минаващия офицер. Пляска с ръкавите си и бързо се затичва към дружината си.

— Бате, бате! Офицер, пък с цървули!

И чак сега погледът ни пада на краката на отминаващия офицер и забелязваме това, което не сме забелязали. Той е обут в цървули.

Чавдар е отминал, когато до слуха му достига последната дума. Да, децата, значи, забелязаха! И той ускорява крачките си...

Върви, не се обръща, а тихият сподавен шепот, примесен по-сетне с кикот, неотлъчно като сянка го следва.

Смелчаг притичва в сумрака, заозъртва го, после побягва встрани и вика:

— Офицер, пък с цървули!

— Ехе-е, офицер-цървулан! Офицер-цървулан!

Долу по пътя се зачува изтежкото скрибуцане на талигата, глухо подвикване на каруцаря и Чавдар изведнъж спира. Обръща се.

— Хе, хе, цървулан!

Той едва не се блъсва в хукналия след него хлапак в дълго палто. Малкият, смаян от внезапното обръщане на големия, се стъписва назад да побегне, но не се спъва и пада.

Чавдар се навежда, вдига го чак над главата си. усмихва се, а малчуганът, изплашен, писва така, че децата се разбягват като пилци.

Само русокосото момче изтегля от панталонките прашката си, опъва я и свъсен казва:

— Пустни братчето ми!

— Я, виж ти — много си войниствен! — усмихва се Чавдар и поставя хлапето на земята. — Как те казват?

Две сини очи. Шръкнали руси коси.

— Митко.

— Да не си на Трифон момчето?

Митко трепва, но не отговаря.

Офицерът не настоява, миг сякаш се мъчи да си спомни нещо, па тупва хлапето по задничето.

— Хайде, бягай при батю си!

После прескача канавката и се изгубва по страничната пътека, която се криве зад баира.

Тогава останалите деца се спускат към двете, заобикалят ги.

— Какво ти направи?

Хлапакът в бацьовото палто ги изглежда подред и почувствувал се център на вниманието им, подмърква и тръгва.

— Нищо.

— Че смее ли да му направи нещо, нали аз бях тук! — Митко освобождава прашката си наслучки и тръгва.

А малкият отрива нослето си в дългия ръкав и весело смърква.

— Хе, той го излъга, че съм му братче!

Малко по-късно лае срещу неканения гост. Стопанинът, излязъл на прага, нахква кучето и посреща непознатия.

— Аз съм, Трифоне — представя се непознатият.

— Кой си ти, не мога да те позная. — Трифон зърва офицерските дрехи и млъква озадачен.

— Сам ли си? — пита странникът.

И по въпроса, и по гласа Трифон долавя, че тук само дрехите са офицерски и че човекът, облечен в тях, е близък. свой.

— Жената и детето си легнаха.

Гостът прекрочва прага.

Ръка поставя газеното шише, оправя фитила и лицето на изправилia се край масата офицер, който сваля кепето си. изскача из мрака.

— А-а! Ти ли си, Чавдаре! — светва лицето на Трифон, задрусва обръ-

кано ръката по мъжки и го кани да седне. — Брях, вън е такава тъмница...
Че ти не си ли в Балкана!

Митко отмята леко завивката си и две очи, прикрити в сумрака, опипват непознатия.

Шепнешком двамата мъже разговарят.

— Момчето спи — казва, сигурно за да успокои госта, Трифон.

И Митко веднага притваря клепачи. Преструва се.

Гласът на госта се снисява, та Митко опулва очи и напрегнато се мъчи да долови говора.

— Такова е нареждането от окръжния комитет... При Тула ядат страшен пердах... Нашите тук...

После — мълчание.

— Може ли да преношувам у вас? — повишава глас непознатият.

Бащата се размърдва.

— Все ще я наредим някак — думите излизат бавно.

Трифон става и влиза в стаята.

Една въздишка, една детска въздишка, за да покаже, че не спи.

— Ти не спиш? — втрещва усмихнати очи в момчето гостът.

Детето се надига на лакти и едва не хлъзва — на столчето седи офицерът с цървулите.

— Не ми се спи — отмахва завивката. — Горешо е.

— Значи подслушваш?

Митко някак свенливо смутен, навежда глава и с горчивина казва:

— Ами! Вие така тихо си говорихте, че нищо не се чува.

Чавдар се смее, а Митко, като скача чевръсто на колене, пита:

— Ти партизанин ли си?

Мъжът помълчава и вместо отговор подхвърля:

— В кой клас си?

Митко свъсва вежди:

— Ти не ми отговаряш — казва той и ляга.

— Работник съм — казва след малко Чавдар и се изправя.

Влиза Трифон, понечва да заговори, но млъква, та появилата се зад него Ганка първа заговаря. Тя дозакочава работническата си престилка, поприглася косите си с ръка и сдържано, хладно се ръкува с госта. Дори не вдига очи да го погледне. И първом се сопва на сина си:

— Ти, защо не спиш! Кое време стана?

Мигом детето хвърля чергата през глава.

— Нали виждаш каква е теснотия у нас — говори майката.

Чавдар спира очи на жената. Това извинение ли е или отказ?

— Няма, няма да можеш да останеш у нас — и понеже детето силно се размърдва, тя отива, оправя завивката, загръща го, погалва главичката му и нарежда: — Тук не е много сигурно... Иди у каруцаря... Те и деца нямат...

Трифон не смее да вдигне очи, да срещне погледа на госта.

Митко, широко отворил очи, чака какво ще каже партизанинът, но онзи мълчи.

— Е, да! — сепва се Чавдар и намества офицерското си кене. — Останете си със здраве! — и отваря вратата.

— Не се сърди — казва повече с тон на поучение, отколкото на извинение Ганка и недоочакала онзи да притвори вратата, влиза в стаята.

Трифон стои миг така, па взема газената лампа да последва жена си, но се обръща към миндера и като среща учудения поглед на щръкналата из под чергата глава, намига и кимва към вратата, с което сякаш иска да каже: „Я, момчето ми, заеми се с тая работа!“

Чавдар бавно върви по плочника. Спира, оглежда се в нощта.

— Бате!

Партизанинът, сепнат, се обръща. Пред него бос, в юнашка фланелка и къси гащички стои малкият и някак смутено и виновито го гледа право в очите.

— Ела! — и хваща голямата ръка, повежда го.

Навес, козичка и куп сено. Митко разхвърля сено.

— Ето тук.

Козичката души странника и тихо заврепява. Детето я прегръща.

— Днес гъдява имаше много полицаи и войска — казва загрижено майкият и се взира в тъмното. — Ти все така ли се криеш?

Мъжът не отговаря веднага.

— Все така, Е, понякога и те се крият от мене.

Личицето се усмихва в мрачината, започва да дъвче някаква сламка.

— Играете си значи на „стражари“ и „апаши“...

2.

Момче, козичка и кутре си вървят по пътя. Кутрето тича, подскача и от време на време повдига крак...

... Митко е на горската пътечка и с все сила дърпа козичката, спряла сред потока. Тя и не помръдва. Тогава момчето нагазва във водата, навежда се и с все сила я забутва. Козичката изведнъж подскоква на пътечката и детето плъосва в потока...

... Митко върви, чете си книжка, а козичката кротко шапука след него.

Буби проточва шия към съседния храст и в този миг пред него изскача заек. Кутрето не това е очаквало да види и уплашено, отскача. Но дългоухият хуква през храстите, та Буби се окопитва и с лай се понася след него.

Из храста се изправя Чавдар и тръгва след детето. Оглежда гората и настига момчето.

Митко спира и малко гузно поглежда изправилния се пред него мъж.

— Днес захъснях — казва детето.

— То, кутрето ти, май мене подуши, ама заек му мина път — развеселява се Чавдар.

Двамата вървят и разговорът им заглъхва със стъпките...

Чавдар уж е притулил с длан очите си, но крадешком поглежда. Детето понечва да хукне през шубраките, но се връща: — Ама, затвори очите, де! Така. И брой до двайсет!

Чавдар закрива лицето си и говори:

— Не отивай далеч, хей!

— Няма — вика отнякъде Митко.

Чавдар отваря очи, скача, оглежда се и тръгва на посоки.

А Митко се провира сред драките, пълзи край храстите. Ето бате Чавдар е само на две крачки, но не го забелязва и детето се смее в шепите си. После приведен, хуква край шубраките.

Чавдар го търси, а нему е весело, весело. Иде му да извика от радост: „Ето тук съм“, но...

... някой го сграбчва отдире, тъкмо когато той се понадига из храста, рещил да хукне да се „заплюе“. Митко в миг се извърща.

Полиция! И някакъв цивилен!

— Поли... — не смогва да извика, че една кокалеста длан запушва устата му.

А Чавдар не подозира нищо, върви, и точно срещу тях, търси го.

Митко се мята в ръцете на полиция. Едно диво, но безсилно мятане на възпримчено зверче...

А Чавдар е вече наблизко, толкова наблизко, че само да извика!

— Горещите! — блъсва го в страни полицията и с пистолет в ръка се изправя пред Чавдар.

И бате Чавдар не прави нищо. Бавно вдига ръцете си.

— Кои сте вие?

Чавдар мълчи, поглежда някак тъжно Митко: „На ти една креница!“

— Казвай! — тиква под носа на детето пистолета си цивилният.
— Паса си козичката — отронва детето и виновно вдига очи към Чавдар.
— А този? — нахално полицаят сочи с пистолета си Чавдар.
— Не го познавам — казва свъсено малкият.
— Как не го познаваш? — усмихва се изненадано цивилният. — Нали му извика!
— Извиках — и очите му блясват, — помислих, че сте шумкари, уплаших се! А може и да убиете офицера!
Изведнъж всички се смеят...
И цивилният, който сваля каскета си и прибърсва с него потта от челото си...
И полицаят, който прибира пистолета си...
И... бате Чавдар, който отпуща ръце...
Само Митко става по-мрачен.
— Ех, че го измисли! Браво!
— Я, я се запознай — потупва го Чавдар и смехът му притихва. — Ето това е чичо Мишо — сочи той „полияя“...
— — — — —

Полегнали край храстите, Чавдар и Митко гледат как козичката пасе.
— Партизаните, бате Чавдаре, страх ли ги е от смъртта? — внезапно пита малкият.
Големият се размърдва, па изрича бавно:
— Всеки човек го е страх.
— А тебе?
— И мене.
— Че кои са тогава безстрашните? — пига озадачено детето.
— Всеки човек, щом надвие страха си, става безстрашен.
— И аз понякога тук се боя — простодушно си признава след малко детето и оглежда дъбравата. — Иска ми се да побягна назад... Но колкото повече ме дострашава, толкова по-навътре отивам.
— Юнак момче си ти — протяга ръка и роши косите му Чавдар.
Митко се усмихва не без гордост от реченото и се дръпва:
— Ами! Възлив съм си аз...
— — — — —

Трифон прекопава градината, почиства пръстта от камъни и изгнили коренища, не забелязва кога в двора влиза Митко.

— Тате.
Трифон се изправя и поглежда сина си.
— Много се забави.
— Тате, видях...
— Шът — и Трифон забива лизгара в пръхкавата земя, трие полепналата по дланите пръст и тръгва към къщата...
— Заръчаха да идеш при тях.
Башата поглежда небето.
— Сега не мога. Трябва да вървя на работа — и прекрачва прага.
... Митко полива от стомната вода. Трифон се мие!
— Дадоха ми купони и пари да им купя хляб — проговаря задавено Митко, премислил, че трябва да сподели с баща си.
Башата спира да се мие. Поглежда сина си, но не казва нищо. Доизмива се, избърсва се с пешкира и чак тогава — решил, че така трябва да бъде, казва просто:
— Само внимавай!
— — — — —

Сумрак. По прорязания с дълбоки коловози път, метнал пълна торба с хляб на гърба, се прокрадва Митко. Прибягва, крие се в сенките.

Тъкмо да премине оградения с тръни двор на каруцаря, там, край тях, сред кукурвизите, се изправя жена и като прибражда лицето си със свляклата се забрадка, провиква се:

— Митко-о-о!

Момчето се сгущва край плета.

— Какво се криеш! Или се преструваш? Ей, да не си сторил някоя пакост и да бягаш от къщи?

— Не съм. Стига си викала, ма! — изправя се Митко и тревожно се заоглежда.

— Да не си загубил козата, бре?

— Не съм. Юларът й се е откачил някъде — тръгнах да го търся — и пак се навежда, уж търси нещо. Влачи торбата.

— Прибра ли се майка ти? — достига го гласът.

— Не още — и момчето забързва нагоре.

Далече свири фабрична сирена... втора... трета...

Митко се провира сред гъстите стволи на гората.

После спира край малката полянка, оглежда се. Изважда две камъчета и ги почуква.

Ослушва се.

Някой тихо отговаря на сигнала.

Детето пролазва по полянката и спира до стария изкорубен дънер.

Из отсрещните шубраци се надига някаква сянка, приближава.

— Донесе ли?

Митко не бърза. Я, това ли е партизанин! Студентска фуражка, късо сетре. Виж ти!

А големият е поел торбата, развързва я, опипва хляба и преглъща.

Малкият изведнъж се сеща и бръква в пазвата си.

— Ето и вестниците! Днешни са — казва с гордост Митко.

Но партизанинът хич не ги поглежда.

— Еземи си — подканва момчето, като разбира, че онзи е гладен. — Аз го нося за вас!

Студентът трепва, бутва хляба в торбата, завързва я и скача.

Митко се приближава до полянката, оглежда се.

„Инженерът“ — така го викат всички, — метнал торбата на гръб, криволичи по невидима пътечка сред скалите. Малкият го следва.

Над самите им глави сякаш изкрещява кос.

Митко притичва до спрелия партизанин. Оглежда се.

А онзи спира посред пътя и произнася:

— Сто двадесет и три.

Митко учудено го зяпва.

— Сто двадесет и девет — обажда се гората, та детето трепва и се заозърта в мрака.

— Сто тридесет и пет — спокойно произнася партизанинът. — Хайде!... — и тръгва.

Детето стои все така изненадано и изплашено. После догонва мъжа с торбата.

— Какво беше това?

— Пост.

— А къде са партизаните? — пооколитва се Митко.

— Тук сме — отговаря гората и малкият отскоква уплашен.

— Не бой се — смее се гласът на гората. — Не ме ли позна?

— Не — просто прошенва детето.

— Аз съм горският цар — съвсем на сериозно казва гласът.

— Ами! — светват големите детски очи и Митко се усмихва. — Ти си чичо Мишо!

Смях. Гората се смее със своите гласове.

Две ръце сапунисват една глава.

Митко е седнал в дървеното корито сред кухнята, а Ганка къпе сина си и гълчи:

— Юларът беше на козата, а ти си излъгал, че си го изгубил! Къде си ходил, казвай!

Момчето отваря едното си око под сапунената шапка и поглежда баща си. Трифон уж чете вестник, а очите му са в тях — майка и син. Намига. Намига и окоето под бялата сапунена шапка.

— Никъде не съм ходил.

— Никъде?! Чуваш ли, Трифоне, това дете започва да лъже! А се прибра посреднощ! — и майката започва да го залива с топла вода от медничето.

— Е-хе-е — провиква се по детски Митко, — че то беше девет часа! Ох, ох, ще ме попариш, ма майко!

— Заслужаваш — гълчи го кротко Ганка, па взема с черпака студена вода от котлето, размесва я.

Тече вода из медничето — залива голото дете...

— То на лъжата краката ѝ са къси — далеч не стига. — Бае си майката, па вика строго: — Трифоне!

Бащата оставя вестника, става, вдига голото дете от коритото и го поставя на миндера. А Ганка изглежда ръцете си, забърсва ги в престилката си и отива в стаята да донесе дрешки.

— Е? — пита бащата.

— Откъде да знам — обидено и виновно шепне момчето. — Аз на каруцарката ще ѝ дам да се разбере!

— Че какво ти е виновна жената!

— Ама, че каша! — прехапва устни Митко и сяда загрижен на миндера,

— Кажи си!

Детето стрелва изненадано баща си.

— Че тя нали тогава изгони бате Чавдар!

— Тя го изгони, само... — започна някак неуверено Трифон, но детското честолюбие, отприщено изведнъж като поток, го прекъсва:

— Изгони го! Стига си я защищавал!

— Ще те плесна!

Митко ококорва очи. Как, баща му иска да го удари, затова, че казва истината?!

— Един ден ще разбереш — казва кротко бащата, като притегля вестника си и сяда отново. — Ние с тебе сме мъже! Друго е да си майка. Тя, майка, мисли за всички ни!

— Разбирам — казва важно Митко, като мръщи челцето си, за да разбере, а после идвенъж пита: — А знае ли за бате Чавдар?

Нещо изтежко изтрополва над главите им.

В този миг се връща Ганка. Отправя очи към тавана. После — към двамата.

Баща и син се спотайват.

— Котка е — избързва да рече Трифон и скрива лицето си във вестника...

Митко скача уплашен в постелята си.

Каква черна нощ!

Вън, в града, сякаш се води война.

Дали пак не сънува? Той гърка очите си, отмята завивката, напилва ризата си и тихо, на пръсти, излиза на двора. Облича се вървешком и тича под навеса.

Тъмнина. Лаят песета, хлопат врати, а там долу в града — откъд на другия край — се стреля.

Детето бързо изскачва лестницата и още неподало глава горе, тихо подвиква:

— Бате Чавдаре! — после, излязло на тавана, като лази, повтаря по-силно: — Бате Чавдаре...

Никой...

Детето допълзва до сламеника и го опипва. Празно.
...Свлича се по стълбицата, притичва през двора и влиза в къщи.
— Ти къде ходиш? — среща го в тъмното разтревожен гласът на майка му.
— По малка... — слъзва Митко.
— Хайде, лягай — заповядва Ганка и Митко безропотно се оставя да го завият в постелата. — Тук всяка нощ се стреля — и като се прибира в стаята, добавя: — Огън да ги гори!

Бащата стои край прозореца, вира се в тъмното. Митко го намира, хваща ръката му и шепне:

— Няма го пак. Той ходи някъде нощем. Да не е? ...
— Да. А ти все едно нищо не знаеш.
— А защо е така тъмно?
— Нашите прекъснаха електриката.
— Ами ако го убият?
— Няма да го убият.
— Него куршум го не лови, нали?
— Не го лови, хайде спи!
— Добре. А защо нашите прекъсват електриката?
— За да спрат фабриките. Да не работят за тях.
Митко си ляга доволен, завива се чак до гушата, но изведнъж пак разтревожен пита:
— Но те пак ще пуснат тока?
— И нашите пак ще го прекъснат.

Чавдар седи на сламеника, а до него на колене съсредоточено гледа Митко. Чавдар му показва как става прекъсването на електричеството. Къса със зъби от кълбото конец. Митко му подава една верижка — проста джобна верижка — и големият завързва за единия ѝ край конца. Опитва здравината. Митко обтяга ръцете си и Чавдар премията през тях верижката, така че да висне от другата страна. После започва бавно да тегли конца, докато верижката се покати и легне върху двете ръце на детето. И докато извършва всичко това, говори:

— ...и за да няма електрика!... Светлината помага на полицаите да ни открият... Дай верижката!... Светлината сега е тежен съюзник и те я използват срещу нас... Опъни си ръцете... Още. Така... Тъмнината, братко, сега е приятел на нелегалния...

Две големи детски очи. В тях се четат топлината и очарование.
Те не гледат ръцете и веригата, а устните, които бавно изричат думите, чалото, което се отпуща, сведените, задълбочени очи.

— Бате Чавдаре, аз много те обичам!
Детският глас казва това така ненадейно, че сведените очи трепват, видят се.

— Ама много, много те обичам!

Чавдар се смее.

— Хайде!... Ето става съединение и електриката прекъсва.

Двете детски ръце, склучени от верижката.

— Ей! — дива се Митко и поема верижката. — Пък и електричеството кой го има сега? Само богатите! Ти чел ли си приказката за змея и седемте избора?

— Чел съм.

— И те сега — заключили електриката... Бате Чавдаре, снощи стреляха страшно. Ти къде беше?

— На среща.

— Аз пък си мислех, че ти... — детските устни потреперват и млъкват смутени.

— Че аз какво? — изляга се големият на сламеника.

Митко демонстративно се изправя и хвърля верижката на дюшека.

— Че си сериозен човек. Поне така татко казва на мама. Мислех си, че ти прекъсна електриката!

Чавдар се смее и го дръпва на дюшека. Митко знае какво означава това и двамата се заборичкват, премятат се, пшкват, смеят се и разбира се, накрая Чавдар се оставя да бъде победен.

— Туш! — говори задъхано малкият, като продължава да притиска раменете му в „тепиха“. — Признаваш ли се?

— Признавам се. Силен си — казва мъжът и като притиска детето към гърдите си, добавя някак замислено: — Само че срещата не се състоя.

— Защо? — освобождава главата си детето и косичките му шръкват.

— Имаше предател.

— Кой е той?

Мъжът само вдигна рамене.

— И те стреляха по теб!

— Не. Убиха другаря, който идваше на срещата.

Телцето в едрите ръце на Чавдар потръпва.

— А какво ще стане с предателят?

— Съдбата на предателите е винаги една и съща...

Мълчание. После детският поглед някак сподавено подхваща.

— И звезда нямаше. Може да е паднала, но аз не я видях.

— Каква звезда?

— На другаря. Баба разказваше, че всеки човек си има звезда на небето. Умре ли, тя пада. Не си ли виждал нощем?

— Виждал съм.

— Само зорницата все там си стои. Баба казваше, че тя е душата на голям юнак — и гласчето весело добавя. — Тя трябва да е твоята звезда, бате Чавдаре!

— Може би.

Изведнъж детето го засреща:

— Ами и ти ли вярваш в тия бабини деветини!

Чавдар се смее.

— То сега умират толкова хора, че небето ще остане без звезди. Тя, баба ми, знаеше да брой до хиляда и затова така си мислеше.

Мълчание.

С трясък се пръска крушка на уличен фенер.

Втора.

Тъмнина.

Едно дете прибягва по тъмната улица.

Ето го, пригулва се край тарабите, опъва прашката си и... изгърмява крушката на уличен фенер.

И пак тича...

Прицелва се... но пронизително изсвирва полицейска свирка.

Детето се сгущва до стената. Мушва в пазвата прашката си.

Тича някакъв полицей.

Отминава.

Момчето излиза от сянката, озърта се и хуква по тъмната улица...

Пак на тавана.

Митко е донесъл храна и медничето с вода, но те стоят недокоснати пред краката на Чавдар.

— Трябва да бъдеш наказан!

Детето вдига очи. Как бате Чавдар не може да разбере!

— Ти нали каза, че светлината...

— Казах — прекъсва го мъжът, — но един комунист никога няма да троши крушките по улиците! — Па се навежда, вдига бакърчето и на дълги глътки пие вода.

Момчето се свива и някак задавено, съкрушено прошепва:

— Аз не съм комунист... Аз съм дете.

Такава подкупваща трогателност има в детския глас, че мъжът, кажи-речи, се усмихва. Прибърсва устните си с опакото на ръката. Изтегля пистолета си, изважда пачката му и го подава на детето свело глава.

— Дръж!

Митко рипва и очите му светват.

— Ще се учим ли пак?

— Да не се повтаря повече! — мъжът отгества една цигла на покрива и сноп светлина осветява поставената на близката греда мишена.

— Няма, бате Чавдаре! На, баща и майка!

Митко бавно изправя изпънатата ръка — цели се. Когато мушката спира в изрисувана точка с въглен на мишената, натиска спусъка. Щраква затворът.

— Добре

Момчето се цели пак.

— Чакай! — нарежда през залъка си Чавдар. — Изпъни ръката...
Още... Още...

Но ръката упорствувва и детето виновно я сваля.

— Прималя ми.

— Е, то не е като да трошиш крушките!

Детето стрелва мъжа и стисва зъби. Но ръката трепери. То прехапва езика си от напрежение.

— Опитай го така — дъвче и говори мъжът, с жестикулации допълва думите си — Поставя лявата ръка за опора... така... по-нагоре, по-нагоре...

Митко „гръмва“.

— Браво... — и изсипва от шепата трохите в устата си. — Я, сега дай пушката!

Митко се мушва в ъгъла, изтегля скритата там недоиздялана докрай дъска.

Чавдар поема неголямата цепеница, попремат я в ръка, сякаш да провери тежестта ѝ, оглежда работата си, присяга се, измъква из под гредите някаква цев със затвор на пушка, нагласява я в издълбаното легло. После така прав започва да дялка приклада.

Има един рефрен, познат рефрен. Весел и безгрижен. Заражда се леко, неусетно, докато Чавдар майстори приклада.

На сламеника Митко напъхва патроните в пълнителя, затъква го в пистолета и неусетно започва да свирука същия рефрен.

Свирукат си двамата, погълнати в заниманията си. Изведнъж, усетили се, споглеждат се. Засмиват се. Смят се.

— Ти все тази песничка си свириш, бате Чавдаре!

— За да я запомня добре... Внимавай да не се удариш!

— Няма — детските ръце с мъка издърпват кожата и патроните изскачат един след друг, падат на дюшека. — Бате Чавдаре, убил ли си човек с този пистолет? — пита изведнъж детето.

Ръката спира да дялка. Чавдар бавно вдига очи.

— Човек не съм убил... — детето го стрелва недоверчиво, изненадано, но той го изпреварва: — Само най-крвожадните зверове нападат човека.

Едно чисто детско лице — без помисъл, без сянка.

4.

В кабинета на околийския началник. Той, поставил ръце отзад, снова, като звяр в клетка...

— В колко часа? — спира най-сетне той.

— В седем — съвсем свободно съобщава девойка в бяла блузка и силно плисирана пола.

— Ти ще се явиш, както е уговорено. — Мъжът е бърз и точен в нарежданията си: — Даваш му пакета и се хвърляш на земята — и той така мигновено се просва на пода, че девойката се дръпва; после чевръсто скача на крака, изтупва дланите си: — Ето така! Той ще остане прав и ние ще го покосим. Все едно жив не можем да го хванем!

Прислужник „бие“ училищен звънец. Последният за деня звънец и металическият му глас отеква припряно, нетърпеливо.

Свечерява се.

Децата с бикове и гоненица се разсипват по двора...

Вън, опрял лице в железата на оградата, тъжно и с малко завист гледа децата малчуганът в дългото бацьово сетре.

Сред всички, косо през двора, тичат Митко, Крум и Стоян...

Хлапакът се отлепва от оградата и върви към вратата. Там се присъединява към побратимите си и групата тръгва надолу по улицата...

И ето ги вървят по главната, разговарят шумно сред тълпата минавачи.

Внезапно Митко спира. Той го зърва отдалеч. Чавдар разговаря с някакъв мъж.

Момчето отпраща другарчетата си и като се провира сред минавачите, приближава се към двамата мъже. Точно тогава мъжете се разделят и Чавдар забързва нататък.

И Митко пак се провира сред хората.

Чавдар се обръща на тихото подвикване и с широка ръка прегръща раменете на малкия си другар. Двамата тръгват заедно.

Митко може би му разправя весела история, та и двамата са весели и се смеят.

После Чавдар спира, хвърля поглед назад.

— Е, дотук! Хайде да се разделим — казва големият и подава ръка на малкия.

А детето не подава веднага ръка. Учудва се, че точно тук, където пътят се разделя и двете рекички смесват водите си, бате Чавдар предлага да се разделят.

— Ти къде отиваш, бате Чавдаре?

— На такъв въпрос, братко, в такова време отговор не се дава — отговаря Чавдар и малкият засрамено подава ръка.

Чавдар се отделя по пътя вдясно. Митко пхва ръце в панталонките си и тръгва напосоки. Но скоро спира, обръща се, гледа след мъжа, който се отдалечава.

И пак тръгва. Върви, мисли. И току се обръща, спуска се долу в поречието. Скача от камък на камък. Покатерва се по чакълестия средорек.

Там горе по пътя върви един мъж, а тук през каваците и върбака го следва едно дете...

Седем далечни удара на градския часовник.

Митко бавно разтваря храстите пред лицето си.

Една девойка в бяла блузка и тъмна пола бавно шъка горе на пътя, що се провира край ниските къщурки, опасани с високи зидове.

И ето към нея... да, към нея приближава Чавдар, подава ѝ ръка.

Виж ти, каква била работата! И детските устни потреперват от гняв, от болка...

И детето прибягва до съседния храст — разтваря го.

— Ей, малкият, махай се!

Нима всичко това е вярно! И как той не ги забеляза!

Сред върбалаците са залегнали полицаи.

Не! Не може да бъде! Митко разтърква очите си. И пак гледа. Полицаи.

— Махай се!

Това не е крясък, а шепот. И знаци, ръкомахания, закани.

А бате Чавдар? Бате Чавдар не забелязва нищо!

Девојката и Чавдар.

Девојката неспокойно и нервно мачка пакета, който носи. Не смее да вдигне очи. Затова Чавдар пита:

— Какво става с вас?

— Но защо идвате вие! Къде е Мишо?

— Да предположим, че аз съм Мишо.

— Не, аз го познавам.

Двамата бавно щъкат по пътя...

Има един рефрен, познат рефрен. Весело и бизгрижно литва из дола, из
каваците, из крайпътните храсталаци, достига двамата и увисва над тях. Те чу-
ват ли го?

Да, чува ли го бате Чавдар?

Митко крачи по каменистия средорек и уж безгрижно си подсвирква, а
очите му трескаво шарят.

Там, зад къщите, зад широките каменни зидове пробягват полицаи.

И детето с все сила издува бузките си, свирука и крачи...

Девојката и Чавдар спират. Чавдар се смее.

— Хайде, дайте пакета — стига сте го мачкали!

— Не! Не! — дръпва го девојката.

— Как така „не!“ — трепва Чавдар и в миг детското свирукане удря в
ушите му. „Митко!“ — и само той, единичък той, долавя тревогата и напрегна-
тостта в тъй познатия рефрен, оглежда се и среща очите на девојката. Две
безумни от ужас и обърканост очи.

Останалото става може би в една десета от секундата.

Девојката разперва ръце, изтървава пакета и се впуска към близкия мост,
забравила всичко и това, че трябва да легне на пътя.

Чавдар със скок се хвърля към каменния зид на къщата. И стреля по
девојката.

Долу из храстите лавва картечница и детското свирукане писва про-
стреляно.

Девојката се люшва на пътя, полита и рухва в праха.

С падането ѝ и картечният откос секва, сякаш изплашен от станалата
грешка. Чавдар се отлепва от зида, за да го прескочи, но картечницата лавва
пак и той се залепва в камъните му.

Сред каменистия средорек едно дете стои като вкаменено...

Там, зад широките зидове на къщите пробягват полицаи...

Из храстите люто лае и брули листи картечница...

Горе на пътя изтрещява бомба... втора и всичко се загубва в прах
и дим.

Една врата с трясък се отваря и Митко задъхан, разтреперан, се изпра-
вя на прага.

— Майко, тате, убиха бате Чавдар!

— Ще слеза в града. Ще поразпитам. А ти да стоиш в къщи! — обръща
се Трифон към Митко.

Трифон пресича двора и поема пътя надолу...

Дълбока детска печал е сгърчила лицето на Митко. Все пак той става
от къщния праг и отива под навеса при Мара.

— Козичката заблизва ръката му с грапавия си език, детето присяда до нея,
взема в ръце главата ѝ. Козичката тихо врещи...

... Козичката се вре в детето, но то я отпъжда и става.

Бавно се изкачва по лестницата.

С луст, нищо не очакващ поглед, надзърта на тавана.

— Бате Чавдаре! Бате Чавдаре! — Митко се хвърля лудо към ъгъла,
разтърсва изпружилия се възник, напреко на сламеника мъж. — Аз съм, аз
съм, бате Чавдаре! Митко! Чуваш ли ме, мили батко, чуваш ли ме?...

И детето се смее от радост, че ето той, бате му Чавдар, е тук; и сълзи
мокрят страните му, мокрят лицето на Чавдар — от допира на двете лица.
Сълзи от това, че бате Чавдар лежи безсловесен и безпамятен.

Как става всичко нататък Митко сам не знае:

Слуша се тичешком по лестницата. Дори на средата ѝ се подхлъзва и едва ли не пада върху Мара, та тя отскача уплашена и започва да вресчи, да се дърпа от юлара, но Митко не усеща ни болка, ни вижда...

Тича край къщата и се втурва вътре.

И чак тук, внезапно сблъскал се с излизащата, понесла менци, за да налее вода Ганка, като че ли в миг се опомня. Не издържа.

— Бате Чавдар е умрял... горе!

Ганка с мокро парцалче бърше челото на Чавдар, после вдига леко главата му и налива с павурчето вода в напуканите устни.

Водата се разлива по брадата, по шията на мъжа.

Митко трескаво гледа.

Изведнъж глътката на мъжа преглътва. Един, два пъти...

— Жив е! Жив е! — вика малкият, та майка му запушва устата с ръка.

— Хубава работа! — смъмря го тя и после, като се навежда към ранения, занарежда, сякаш разговаря с него: — Здравата са те пернали. Дано костта да е читава, че иначе... — и подпъхва мека кърпа под ризата му, към рамото.

— Майко, ще го спасим ли?

Ганка се сепва:

— А?... Ще го спасим!

5.

Небето току-що се е избистрило. От покрива се изцежда дъждовна вода и дълбае малки трапчинки под стрехите.

На пътя босоноги малчугани цапотят по локвите, преграждат вадички и пискливите им гласчета се носят надалеч.

Митко е на двора. Чува веселата гълчава, ще му се да излезе на улицата, но нещо сериозно и важно го задържа и той уж играе с кученцето си.

— Буби! Буби, на! Дръж! — и той хвърля надалеч джелек.

Буби се втурва в избуялата градина и след малко, лапнал джелека, тържествено приближава към малкия си стопанин.

Играта се повтаря.

Изведнъж, долу из пътя се задават те — „кафявите“. Нарамили купешки въдици и сакове, те бързат към реката.

Митко трепва, но не от тяхната поява, но от появяването на Крум и Стоян, които тръгнали надалеч след тях, ги следят.

Митко прекъсва играта, отива, открехва вратата на къщата:

— Мамо!

— Какво има?

— Идат Крум и Стоян...

... Ганка пресича кухнята, открехва вратата на стаята.

— Лазо, по-тихо!

За миг през открехнатата врата виждаме Чавдар и Лазо — скулест, набит мъж, който вдига глава от циклостила; масичката с купчини познзи.

Ганка затваря вратата.

Митко посреща Крум и Стоян на двора.

— Видя ли ги?

— Видях ги.

— Хайде да ги нападнем при реката!

— Днес няма да излизам — казва Митко с важност на възрастен, взел неотменно решение.

— Защо?

— Имам задачи.

— А, че ние утре нямаме аритметика!

— Стига сме си играли като първокласници. Време е да помагаме истински на нашите! — натъртва с важността на командир Митко. — Не всички, разбира се. Ще образуваме бойна група. Аз, ти, Стоян, Метод...

Момчетата запват.

— А, Метод! — подскоква Крумчо.

— Той не ходи още на училище! — разубеждава Стоянчо.

— Предвидил съм. Той ще е разузнавач. Нас, големите, полицията ще ни следи, а в него няма да се усъмнят.

— Позивите могат да разнесат децата, Митко — говори Лазо, без да вдига глава от циклостила. — Нас полицията ни гледа под лупа, а в тях никой няма да се усъмни!

Чавдар подрежда позивите в пакетчета. Не отговаря.

Трите деца са прикленали в сеното под навеса. Стоянчо държи две пръчки, а Митко с една стара верига и връв повтаря видяното от Чавдар.

— Ще трябва да си измислим имена, както всички партизани — говори той и тегли връвта. Веригата докосва втората пръчка — На... Ето това е. Така ще прекъсваме електриката във фабриките.

Децата все още запват двете пръчки и прехвърлената верига.

— Вържето трябва да е дълго, много дълго, иначе електриката ще ни убие.

Двете деца клатят глава.

— Аз ще съм Левски — изправя се Митко. — Ти — Хаджи Димитър, а Стоян — Караджата.

— Аз искам да съм... генерал Скобелев — претендира с важност Крумчо. Митко мисли, па отсича:

— Не може! Генералите никога не са били нелегални!

Чавдар поставя пакета с позивите пред Трифон.

— Това ли е всичко? — взема пакета Трифон.

— Другите ще вземе Лазо.

Трифон мушва пакета под работното си сетре и излиза.

Влиза забързан с ученическата си чанта в ръка Митко.

— Свършихте ли?

— Кажи-речи.

— А позивите кой ще ги занесе? — пита задъхан Митко. Той така е бързал!

— Ще видим. Лазо — тръгва към стаята Чавдар. Там Лазо прибира нещата.

— Бате Чавдаре — тръгва малко засегнат след него малкият.

Но вратата се отваря и влиза разтревожен Трифон.

— Има блокада! — отива до прозореца и повдига пердето.

Вън на улицата крачат двама полицаи с метнати на гърба пушки. Един цивилен ги спира и изглежда им дава нареждане.

Край прозореца Трифон, Чавдар и Митко надничат.

— Пускат само работници от смяната, но ги претърсват.

Вън цивилният отминава надолу, а полицаите забързват към горния край на улицата.

Трифон пуска пердето. Оставя пакета на сандъка до стената.

— Митко...

— Полицай има до моста — докладва върналият се Митко. Той е бързал. Едва си поема дъх. — От бакалницата надолу хората си ходят свободно.

Лазо стои до прозореча, Ганка разтребва стаята, а Чавдар и Трифон са седнали край масата.

— Изморих се — споделя Митко и сяда на сандъка до пакета. Погалва го.

— Да, Славка ще чака — проговаря като на себе си Лазо.

— Колко е часът? — вдига глава Чавдар.

Будилникът, поставен в изрязаната мукавена кутия на стената.

— Шест без пет, бате Чавдаре — бърза да съобщи Митко.

— До шест и половина има време — проговаря Трифон.

— Ако вдигнат блокадата, разбира се — разсъждава Лазо, без да се обръща.

Четиримата стоят мълчаливи, всеки на мястото си...

Тик-так, тик-так — трака будилникът. Часът е шест.

— Дайте, ще ида аз — казва изведнъж Ганка, изправила се в рамката на вратата с метла в ръка. — Аз съм жена.

— Ще те опипат и тебе. Окото им няма да мигне.

Митко шаря с поглед по големите, размърдва се нетърпеливо на сандъка, по детски пак погалва пакета.

— Митко!

Детето скача като оживено. То само това и чака — да го повика бате Чавдар, да му нареди да занесе позивите.

— Дай ми да пия вода.

Детето разочаровано се разшетва и докато налива вода, устничките му потреперват.

— На, пий! — казва натъртено малкият.

— Благодаря — отговаря големият, без да долови нотките в гласа на детето.

— Не се казва така, а заповядай, бате Чавдаре! — сгълчава го майката

Митко навъсен се връща на сандъка.

Тик-так, тик-так. Шест и пет.

— Да-а — оставя чашата на масата Чавдар и плясва с ръце коленете си Става. — Ще ги занеса аз.

Тишина.

Чавдар вдига глава и погледът му пада на сандъка.

А на сандъка няма никой. Но той като че ли не забелязва това, грабнат от мислите си.

Изведнъж трепва.

И нищо повече

Часът на фабричните смени. По улиците сноват забързани хора...

... Едно момче си свирука, крачи весело по големия каменен мост и от време на време си попибва пазвата...

... Ето го тича по някаква улица...

... По друга...

И внезапно спира.

Насреща, откъм реката, като из под земята изникват те — четири момчета от „кафявите“ и сред тях — главатарят им. С въдиците и саковете си.

Главатарят го зърва пръв. Разперва ръце и бутва другите назад, сякаш се готви да се засили и прескочи локвата, която е пред него.

Митко се оглежда. Да хукне в пряхката? Назад! Не! ... Той забравя за позивите. И спокоен, приближава петимата, застанали на пътя му.

Петима!

Всичко нататък става точно така, както следва да стане.

Митко, забързан, иска да отмине, но шишкавото препречва пътя му, блъсва го.

Митко отбива удара, затичва се, но другите го пресрещат.

И ето го заобиколен от пет лица, които не говорят нищо друго освен едно: „Е, падна ли ни!“

Главатарят замахва пред лицето му и бързо се почесва по тила. Плаши го. Митко инстинктивно дръпва лицето си и другите се смеят. Главатарят повтаря — харесва му. Но лицето на Митко не трепва. Тогава онзи го блъсва в гърдите и ударът му едва не попада в пакета с позивите.

Позивите!

Митко трепва, извърща се, решен да побегне; но среща друг удар...

На другата страна. Пак удар...

— Не е честно.

Удари...

Притиснало с лявата ръка пазвата си, момчето едва смогва да се отбранява с дясната. После някой го спъва и той пада.

— Не е честно.

Ударите валият.

Пет настървени и яростни лица, закрили като купол небето, и един изпълнен с болка и яд глас:

— Не е честно... Не е честно...

Лицата се разпръсват.

Ръцете грабват изтърваните на земята въдици, сакове.

Крака, обути в здрави обувки, бягат през локвите.

Тишина.

Митко бавно отваря очи, повдига се над локвата и трепва.

В изцъклената повърхност на съседната локвичка трепти фигура на човек.

Някой го прихваща и му помага да се изправи.

Пред него, усмихнат през лунничавото си лице, стои юношата — войникът от десният фланг.

— Жив ли си?

Момчето объркано клати глава. Бърза да оправи дрешките си. Нещо се изхлузва изпод ризката му. Позивите!

И двамата прилякват почти едновременно. Присягат се. И може би само погледите им разбират и казват всичко... Юношата взема шепа позиви и все така усмихнат ги подава на Митко.

Митко трескаво засъбира позивите. Напъхва ги в ризката си.

Далеч някъде удар на часовник.

Едно дете там, долу на пътя, отстъпва заднишком и в миг хуква колкото му държат сили.

Остава юношата с лунничавото лице — войник.

Един позив — забравен, така се люлее над изцъклената локва.

Ръката на юношата го взима.

Двуетажните и триетажни къщи се заменят от схлупените, ниски, потънали в дворчета къщи на другия край на града...

Детските крака, уж тичат, а изнемошели се влачат...

Митко изскача на уговорения ъгъл, спира, оглежда се.

Сега далеч някъде се обажда градският часовник: „Дан, дан..."

Момчето хълцука, мъчи се да стане дъх.

Седем отмерени, тежки удара отлитат от припадналия здрач. И детето през хълцукането ги брон:

— ...пет... шест... седем!

Митко обляга гръб на телеграфния стълб и остава там, без дума, без мисъл...

Стобори. Тъмни улички.

Неусетно от позива, който е в ръката му, детето прави лястовица. Малка, бяла, книжна лястовица...

Митко става от големия камък. Хвърля я.

Литва лястовицата. Лети, лети...

Той се затичва подире ѝ, но се блъсва в изпечилата му се тараба.

„Глупости! Виж, къде отиде тя!"

Лети, лети...

Едно детско око я следи през пролуката.

Плавно лястовицата кацва оттатък, на калдаръма.

Митко търси вратника на къщата, намира го, но той е заключен.

„Ами сега! Утре ще минат хора, ще я видят, ще я вземат и..."

— Позивите! Че как не се сетих по-рано! Их, че съм глупак!

Детето се присяга през тарабата и... пуска позив. Той политва, люлее се във въздуха и пада там, до лястовицата...

...Митко тича покрай стоборите, оглежда се, хвърля позиви и пак тича. Изважда позив от пазвата си, мушва го в тъмния отворен прозорец на къщурката на ъгъла и побягва...

— — — — —

Патрулна двойка полицаи крачат по улицата в тъмното. Разговарят.

— Един ми трябва да хвана и ще си довърша къщата.

— Дръж — другият спира, подава му цигари. Онзи понамества на рамо ремъка на карабината си и взима.

Палят.

Вторият е готов да хвърли горящата клечка кибрит, когато пламъкът ѝ осветлява бодлив тел и някакъв лист. Позив.

И по-нататък още един... и трети — по тела на оградата като гирлянда...

— — — — —

Улична чешма. Само тръба. Развален кран. Водата шурти. Кал.

Митко топи позив и бързо изтичва до стената отсреща. Залепва го. Глади го с длан. А под позива и наоколо — афиши за кина, някакво възвание, цифрата „50,000 ЛЕВА“, плакат. И върху тях искри — позив до позив.

Снимка.

Митко трепва. Снимката на Чавдар и името му... и цифрата.

Детето тича, мокри позив и го лепва върху снимката.

Весело му е. Няма я снимката, няма го бате Чавдар. Смее се тихо...

— Стой!...

По-инстинкт Митко хуква.

Пронизително изсвирва полицейска свирка.

Тича патрулна двойка.

— Стой!

Едно задъхващо се от бягане дете

Кръстопът. Накъде? Миг.

Момчето кривва в пряката.

Но там, някъде из дъното блясва огнено езиче. Изстрел.

Митко хуква в ужас, в обратна посока...

Тичат полицейски сенки край стоборите...

Свирки, гърмежи, лай на псета. Нощта настръхва. Пробужда се.

Изведнъж... някой изскача из зад една врата и Митко се блъсва в него, полита, но онзи го сграбчва.

Лице в лице.

Изненаданите детски очи и един заекващ глас:

— Бате Чавдаре!!

Мъжът дръпва детето във входа.

— ...аз... аз — заеква Митко.

— После — мвхва го Чавдар зад гърба си, оглежда улицата с пистолет в ръка и изведнъж, сетил се, се извърща към детето:

— Ти ли?

— Аз.

Свирки и далеч гласове. Очевидно полицията е на крак и блокира улиците.

— Стой тук и не мърдай! — Чавдар изскача на улицата и тича и ето притулва се зад някакъв порутен зид и стреля...

Изстрели. Суматоха.

Гоненица.

Чавдар се стреми да прикове вниманието на полицаите върху себе си, да ги повлече далеч оттук.

Един нелегален, погнат от глутница полицаи, криволичи през светлите петна на улицата, крие се в тъмните ъгли на нощта, стреля и изчезва зад далечния кръстопът.

А тук, в тъмнината, опряло гръб на портата, се е сгушило едно дете...

Очертан на земята правоъгълник, пресечен с линии. На линията — наредени в дълга редица ашици.

Едно дете приклеква, протяга десница, готов да изпрати коняка.

Грохот на мотоциклет го кара да отскочи в страни.

Едно колело на мотоциклет навлиза в правоъгълника и разпръсва ашиците...

... Врата се отваря и тутакси бърза да се затвори, но един ботуш се врязва в пролуката...

... Полицай и агент, здраво хванали стопанина, го отвеждат през дворчето.

На улицата сноват жандармеристи и полицаи...

Арести.

Пълни се полицейската камионетка с арестувани.

Камионетката потегля...

... и спира пред нечия врата...

Арести.

В кухнята се втурва Митко.

— Арестуват! Арестуваха чичо Лазо! — едва си поема дъх малкият. — Аз сам видях, бати Чавдаре.

(Следва)

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ НА СП. „КИНОИЗКУСТВО“ ГОДИНА XVII — 1962

УВОДНИ И РЕДАКЦИОННИ

1. За народно щастие, за мир, за комунизъм. Редакционна. Кн. 1, стр. 3—9
2. В новите форми ново съдържание. Редакционна. Кн. 2, стр. 3—6
3. Заявление на Съюза на кинодейците в България във връзка с решенията на XXII конгрес на КПСС и Ноемврийския пленум на ЦК на БКП. Кн. 3, стр. 3—5
4. Към общата цел с единни сили. Редакционна. Кн. 4, стр. 3—4
5. С по-високи изисквания. Редакционна. Кн. 5, стр. 3—4
6. За тържеството на идеите на XXII конгрес. Редакционна. Кн. 6, стр. 3—6
7. Широк път за самодейците в киноизкуството. Редакционна. Кн. 7, стр. 3—6
8. Научното кино — полезно изкуство. Редакционна. Кн. 8, стр. 3—4
9. Към задълбочаване и развитие на културната революция в нашата страна. Из проектодирективите на Осмия конгрес на БКП за развитието на НРБ през периода 1961—1980 година. Кн. 10, стр. 3—4
10. С дръзнovenието на мечтите. Редакционна. Кн. 11, стр. 3—4
11. Вдъхновяващи решения. Редакционна. Кн. 12, стр. 3—6

В СВЕТЛИНАТА НА XXII КОНГРЕС

1. За киноизкуство, достойно за нашата велика епоха. Автор Венелин Коцев. Кн. 1, стр. 10
2. Велик конгрес на комунизма. Автор Анжел Вагенщайн. Кн. 1, стр. 11
3. Вълнуващ химн на човешкото щастие. Автор Румен Григоров. Кн. 1, стр. 11
4. За сурови и страстни произведения на съвременността! Автор Николай Корабов. Кн. 1, стр. 13
5. За рязко активизиране на нашето изкуство! Автор Владимир Янчев. Кн. 1, стр. 13—15
6. Да отразим още днес кълновете на комунистическото утре. Автор Йордан Величков. Кн. 1, стр. 15—16

ПРЕД VIII КОНГРЕС НА БКП

1. Горов, Христо. Творчески търсения на кинодокументалистите. Кн. 8 стр. 9—10
2. Йовков, Георги. Киноизкуството — национална гордост! Кн. 9, стр. 3—5
3. Виденов, Славчо. За още по-широк път към народа! Кн. 10, стр. 5—9
4. Да укрепим творческите колективи. Авт. Захари Жандов. Кн. 11, стр. 5
5. Съвременният живот на народа — сърцевина на нашата работа. Авт. Йордан Радичков. Кн. 11, стр. 6
6. Конгресът и ние. Авт. Антон Маринович. Кн. 11, стр. 7
7. Александров, Александър. Партията и киното през годините на монархофашизма. Кн. 11, стр. 10

ЗА ПОДЕМ НА БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

1. Петров, Емил. Пречки по пътя. Кн. 6, стр. 7—12
2. Петров, Валери. Да повишим идейно-художественото равнище на нашите филми. Кн. 6, стр. 13—18
3. Жандов, Захари. Камъни и камъчета, които ни спъват. Кн. 6, стр. 19—22
4. Казака, Теню. С ведри мисли в разведрената нова атмосфера. Кн. 7, стр. 18—21
5. Панчев, Георги. За истински големи произведения на документалното кино. Кн. 7, стр. 22—25
6. Оливер, Хаим. По някои въпроси на нашия късометражен филм. Кн. 7, стр. 26—31
7. Сърчаджиев, Стефан. По някои въпроси на нашето кино. Кн. 8, стр. 5—8
8. Корабов, Николай. За новите мисли — нови форми. Кн. 9, стр. 6—7

КРИТИКА

1. Шоселов, Рашо. Към задълбочено художествено изследване на съвременността. Кн. 1, стр. 17—22
2. Андрейков, Тодор. Белите нощи на Кабирия. Кн. 2, стр. 24—29
3. Наимович, Максим. „Царска милост“ на екрана. Кн. 3, стр. 14—21
4. Андрейков, Тодор. „Двама под небето“, Кн. 4, стр. 16—22
5. Вежинов, Павел. „Хроника на чувствата“. Кн. 6, стр. 23—27
6. Наимович, Максим. „Специалист по всичко“. Кн. 7, стр. 32—36
7. Енчев, Бурян. „Пленено ято“. Кн. 9, стр. 10—14
8. Андрейков, Тодор. „Слънцето и сянката“. Кн. 11, стр. 17—26
9. Л. Стойнова. „Едно пътуване към свободата“. Кн. 12, стр. 22

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

1. Чисто небе — авт. Христо Кирков. Кн. 1, стр. 23—27. Живи герои — Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 1, стр. 28—29. Нашият Никита Сергеевич. Авт. Христо Мутафов. Кн. 1, стр. 30—33. Три документални филма репортажи. Авт. Панчо Панчев. Кн. 1, стр. 34—35
2. Ленинградско небе. Авт. Христо Мутафов. Кн. 2, стр. 30—31. Леон Гарос търси приятеля си. Авт. Ал. Орлов. Кн. 2, стр. 32—33

3. Алените платна. Авт. — Х. Морянин. Кн. 3, стр. 22. Лили. Авт. Христо Кирков. Кн. 3, стр. 23—25. Възпоменание. Авт. Георги Янев. Кн. 3, стр. 26—27. Пламтящият остров. Авт. Христо Мутафов. Кн. 3, стр. 28—30.
4. Когато не достига алиби. Вериги. Казаци. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 4, стр. 23—25.
5. Любовта на Альошка. Авт. Тодор Андрейков. Кн. 5, стр. 27—28. Посещението на президента. Кървава жетва. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 5, стр. 29—32. Васил Коларов. Авт. Вера Найденова. Кн. 5, стр. 33—35. Империя на слънцето. Авт. Христо Мутафов. Кн. 5, стр. 36—37.
6. Два югославски филма на априлския екран. Филм за Шуман без Шуман. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 6, стр. 28—30.
7. Зрителите са доволни. Хора, обичах ви. Бдете! Авт. Атанас Свиленов. Кн. 7, стр. 37—38. Професията на госпожа Уорън. Авт. Христо Мутафов. Кн. 7, стр. 37—40.
8. Човекът-амфибия. Авт. Христо Мутафов. Кн. 8, стр. 28—30. Чочарка, Стъклената планина, Дилижансът на мечтите, Регулировчикът, Долината на орлите. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 8, стр. 30—37.
9. Репортаж за дружбата. Авт. д-р Ал. Тихов. Кн. 9, стр. 15—17. Бягство от ада, Откраднатият трамвай, Сънят на Джуди. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 9, стр. 17—21.
10. Девет дни от една година. Авт. Недка Станимирова. Кн. 10, стр. 23—28. Царете на комедията, Едва след брака. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 10, стр. 28—31. Три филма на ДЕФА. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 10, стр. 31—33.
11. Четирма сред океана, 713 търси летище, Барон Мюнхаузен, Фатална грешка. Знаменитият 702, Двамата господа Н, Квартал Мечта. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 11, стр. 27—40.
12. Мир на новороденото, Старецът и морето, Момичето в черно. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 12, стр. 25.

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

1. Фархи, А. Проблеми пред българския диафилм. Кн. 2, стр. 8—12
2. Янчев, Владимир. Искрени ли сме към комедията. Кн. 3, стр. 6—8
3. Пунчев, Борислав. От гледна точка на оператора. Кн. 3, стр. 9—13
4. Стефанов, Иван. За границите между живописата и киното. Кн. 4, стр. 5—15
5. Да настане прелом в нашата работа. Авт. Стоян Стоименов. Кн. 4, стр. 26—30
6. Стефанов, Иван. За границите между литературата и киното. Кн. 7, стр. 7—17

РАЗГОВОР ЗА ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ

1. Търсения, сполуки и несполуки. Доклад на Генчо Генчев. Кн. 5, стр. 5—11
2. Думата на творци и ценители — изказвания. Кн. 5, стр. 12—26

ОБСЪЖДАНЕ НА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ

1. Доклад на Яко Молхов. Кн. 8, стр. 11—21
2. Изказвания. Кн. 8, стр. 21—27. Кн. 9, стр. 22—27

РАЗГОВОР ЗА НАШАЯ МИНИАТЮРЕН ФИЛМ

1. Встъпително слово на Анжел Вагенщайн. Кн. 10, стр. 10—13
2. Изказвания. Кн. 10, стр. 14—22

ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

1. Тихов, д-р Ал. Впечатления и мисли от фестивала в Лайпциг. Кн. 2, стр. 13—21
2. За някои късометражни югославски филми. Авт. Стоян Стоименов. Кн. 2, стр. 22—23
3. Бъчварова, Свобода. Студ, филми и тунст. Кн. 6, стр. 45—50. Кн. 7, стр. 53—57
4. Р. Григоров. 22 дни при московските и ленинградските кинематографи. Кн. 12, стр. 35
5. Х. Оливер. Във Варшава. Кн. 12, стр. 38

ПРЕГЛЕД

1. Захари Жандов на 50 години. Кн. 1, стр. 36—37
2. Седмица на съветския филм. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 1, стр. 38—40
3. Почина Едуард К. Тисе. Кн. 1, стр. 40
4. Ломоносовски награди за най-добрите научно-популярни филми. Кн. 1, стр. 41
- 4а. Почина Дако Даковски. Кн. 2, стр. 7
5. Добро начало. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 2, стр. 39—40
6. Десет години „Киноработник“. Кн. 3, стр. 39
7. В научния институт за кинематография и радио. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 5, стр. 38—39
8. Мартен, Марсел. Модерното кино — спектакъл или език. Кн. 5, стр. 40—44
9. Как искате да покажете човека във вашите филми. Кн. 6, стр. 31—36, Кн. 7, стр. 41—47. Кн. 8, стр. 39—43
10. Пред Втория варненски кинофестивал. Кн. 6, стр. 37
11. За предстоящия Пети фестивал на документалния и късометражния филм в Лайпциг. Кн. 6, стр. 38
12. „Златна ера“ на датското кино. Кн. 6, стр. 39—41
13. Почина Бончо Карастоянов. Кн. 6, стр. 42
14. Почина Георги Антонов. Кн. 6, стр. 43
15. Гостуване на чужди филмови архиви у нас. Кн. 7, стр. 48—49
16. Клауе, Волфган. Държавният киноархив в ГДР. Кн. 7, стр. 50—52
17. Разговори с Григорий Чухрай. Кн. 8, стр. 44—49
18. С бележник на варненския фестивал. Авт. Д. Хитров. Кн. 9, стр. 28—33
19. Късометражните филми на фестивала в Карлови вари. Авт. Огнян Данаилов. Кн. 9, стр. 34—38
20. Моето сърце е завинаги с България. Авт. А. Кричевски. Кн. 9, стр. 39—44
21. „Общият пазар“ и френският екран. Авт. О. Широков. Кн. 10, стр. 51—54
22. Садовская, И. Два филма — два възгледа. Кн. 11, стр. 41—48
23. Втора изложба на фотожурналистите. Авт. Христо Мутафов. Кн. 11, стр. 49—52
24. Почина Погодин. Кн. 11, стр. 53
25. Национална кинолюбителска среща в чест на VIII конгрес на БКП. Кн. 12, стр. 48

ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

1. Разговор за новото. Кн. 1, стр. 42—43
2. Документалните филми през 1962 г. Кн. 2, стр. 60—61
3. Нови научно-популярни филми. Снима се втората серия на филма „Тютюн“. В ателиетата на мултифилма. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 3, стр. 40—43
4. По нов път. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 3, стр. 31—32
5. В държавния киноархив. Кн. 3, стр. 33
6. Нови задачи пред кинодокументалистите. Кн. 6, стр. 56—58
7. Нови художествени филми. Кн. 7, стр. 59—60

ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

1. Толчан, Я. Три срещи с българските кинолюбители. Кн. 2, стр. 40—43
2. Озвучаване на любителските филми. Авт. Филип Христов. Кн. 8, стр. 57—62

МАЙСТОРИ НА КИНОТО, ЗНАМЕНИТИ ОБРАЗИ НА ЕКРАНА

1. Едуард Тисе. Авт. Хр. Мутафов. Кн. 2, стр. 44—51
2. Макс Линдер. Авт. Яна Вълчанова. Кн. 2, стр. 34—38
3. Марк Донской. Авт. Хр. Мутафов. Кн. 3, стр. 31—38
4. Марсел Карне. Авт. Кр. Радомирова. Кн. 4, стр. 34—43
5. Александър Алов и Владимир Наумов. Авт. Хр. Мутафов. Кн. 6, стр. 51—55
6. Спомени за Мозжухин. Авт. Александър Вертински. Кн. 8, стр. 50—53
7. Портрет на един киноактьор (Алберто Сорди). Авт. Карло ди Стефано. Кн. 8, стр. 54—56
8. Заватили на 60 години. Авт. Христо Мутафов. Кн. 9, стр. 45—52
9. Сценарии-кинопоеми (Ал. Довженко). Авт. Г. Ст. — Бигор. Кн. 10, стр. 34—41
10. Микеланджело Антониони. Авт. М. Туровска. Кн. 12, стр. 58

СРЕЩИ, РЕПОРТАЖИ И РАЗГОВОРИ

1. При киномайсторите в Полша. Авт. Чавдар Гешев. Кн. 10, стр. 42—50

КИНОТО ПО СВЕТА

1. Казираги, Уго. Китайското кино — този непознат. Кн. 1, стр. 44—49
2. Заговор на мълчанието. Авт. Анне Лойвен. Кн. 2, стр. 52—53
3. От шо боледува киното в Западна Германия. Авт. Д. Люлински. Кн. 2, стр. 54—56
4. Над какво работят съветските майстори. Авт. Мих. Белявски. Кн. 3, стр. 44—48
5. Филми и зрители. Авт. К. Парамонов. Кн. 3, стр. 49—52
6. Лоусън, Джон Хоуард. Холивуд днес. Кн. 3, стр. 53—63
7. Писмо от Ленинград. Авт. Лев Горин. Кн. 4, стр. 44—46
8. Днешният ден на унгарското киноизкуство. Автори Д. Хамош и Ервин Дъртян. Кн. 4, стр. 47—51
9. За някои проблеми на полското кино. Авт. Й. Теплиц. Кн. 4, стр. 52—54
10. Дикенс и киното. Авт. Христо Мутафов. Кн. 4, стр. 55—62
11. Истинският Холивуд. Авт. Бен Хехт. Кн. 4, стр. 63—67
12. Успехи и проблеми на чехословашкото кино. Кн. 5, стр. 45—48
13. Репортаж от Куба. Кн. 5, стр. 49—53
14. Норман Мак Ларен — един голям художник на киното. Кн. 5, стр. 54—57
15. Карлови вари за тринадесети път. Авт. П. Попйорданов. Кн. 6, стр. 59
16. Тенденции в днешното филмопроизводство в Италия. Авт. Карло ди Стефано. Кн. 6, стр. 60—62
17. Какъв екран е най-добър. Кн. 7, стр. 61—64
18. Кинематографът. Кн. 7, стр. 65—67
19. Нови филми в унгарската студия „Хуния“. Кн. 7, стр. 68—70
20. Беси, Алва. Човекът, който не съществува. Кн. 7, стр. 71—75
21. Наградите на кинофестивала в Карлови вари. Кн. 8, стр. 63
22. Кан 1962 година. Кн. 8, стр. 64
23. Накъде отива киното в ГФР. Кн. 8, стр. 67—75
24. Киностудия Будапеща. Кн. 9, стр. 53—54
25. Младостта на Италия. Кн. 9, стр. 55—56
26. Берланга воюва. Кн. 9, стр. 57
27. Бележки за американското кино. Авт. Недялка Каралиева. Кн. 9, стр. 58—64
- Кн. 10, стр. 65—71
28. Случаят Мерлин Монро. Кн. 10, стр. 55—61
29. Австрийското кино пред смъртна опасност. Авт. Карл Рьодер. Кн. 10, стр. 62—64
30. Писма от Москва. Авт. Стоян Стоименов. Кн. 11, стр. 55—58
31. „Златните лъкове на св. Марко“ в Москва. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 11, стр. 59—60
32. Какво става в Холивуд. Авт. Г. Кузнецов. Кн. 11, стр. 60—61
33. Музи и бизнес. Авт. Барбара Тейлър. Кн. 11, стр. 62—63

34. Тъжната Клеопатра. Кн. 11, стр. 64—66
35. Писма от Москва. Авт. Ст. Стоименов. Кн. 12, стр. 67
36. Холивуд — място на умствена разруха. Кн. 12, стр. 72

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

1. „Илюстрирано кино“. Кн. 1, стр. 51—52
 2. Един неосъществен проект за снимане на френски филм в България. Кн. 2, стр. 59
 3. Българската кинолитература преди 9 септември 1944 година. Кн. 3, стр. 66
 4. Антивоенни филми на българския екран преди 9 септември 1944 година. Кн. 4, стр. 68
 5. Българската драматична школа на К. Сагаев. Кн. 5, стр. 58
 6. Първите съветски игрални филми в България. Кн. 7, стр. 76
 7. Съюзът на кинооператорите в България. Кн. 7, стр. 76
 8. Американският филм в България преди 9 септември 1944 година. Кн. 8, стр. 77
 9. Варненският „Киноек“. Кн. 9, стр. 65
 10. Преводна кинолитература у нас в миналото. Кн. 10, стр. 73
 11. Началото на филмовата цензура в България. Кн. 11, стр. 69
 12. Началото на кинорекламата в България. Кн. 12, стр. 75
- Автор на всички статии в рубриката „Исторически календар“ е Александър Александров.

ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОИЗКУСТВОТО

1. Кн. 1, стр. 50. Кн. 2, стр. 57. Кн. 6, стр. 63. Кн. 7, стр. 85. Кн. 9, стр. 66. Кн. 10, стр. 72. Кн. 11, стр. 67. Кн. 12, стр. 76. Автор Д. Бошнаков.

ХРОНИКА

1. Кн. 1, стр. 53. Кн. 2, стр. 62. Кн. 3, стр. 66. Кн. 4, стр. 70. Кн. 5, стр. 60. Кн. 6, стр. 64. Кн. 7, стр. 78. Кн. 8, стр. 80. Кн. 9, стр. 68. Кн. 10, стр. 75. Кн. 11, стр. 70. Кн. 12, стр. 85.

ФИЛМОГРАФИЯ за 1961 година. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 1, стр. 60—64

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Звезда-керванджийка. Авторы: Надежда Драгова и Първан Стефанов. Кн. 1, стр. 1
2. Златният зъб. Авторы Коста Спасов и Антон Маринович. Кн. 2, стр. 1
3. Невероятна история. Автор Радой Ралин. Кн. 3, стр. 1
4. Балада за Средна гора. Авторы Лада Бояджиева и Петко Теофилов. Кн. 4, стр. 2
5. Хора и Бури. Автор Христо Ковачев. Кн. 4, стр. 5.
6. Моята Витоша. Автор Боян Болгар. Кн. 4, стр. 13
7. Нашият приятел — студът. Авт. д-р Светослав Славчев. Кн. 4, стр. 20
8. Китара и клаксон. Авторы Атанас Славов и Христо Топузов. Кн. 4, стр. 27
9. Футболната топка. Автор Жак Шемтов. Кн. 4, стр. 32
10. Среща на тихия бряг. Автор Бурян Енчев. Кн. 5, стр. 1
11. Роко и неговите братя. Автор Лукино Висконти. Кн. 6, 7 и 8, стр. 1.
12. Анкета. Авторы: Кирил Илинчев и Георги Марков. Кн. 9, стр. 75
13. Едно пътуване към свободата. Автор Свобода Бъчварова. Кн. 10, стр. 81.
14. Романтична приказка. Автор Васил Попов. Кн. 11, стр. 77
15. Прекъсната игра. Авторы Н. Голанов и Г. Янев. Кн. 12, стр. 85.

