

Киноизкуство

5

май



5

киноизкуство

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

1962
М А Й

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

1. С по-високи изисквания	Стр. 3
-------------------------------------	-----------

РАЗГОВОР ЗА ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ

2. Генчо Генчев — Търсения, сполуки и не- сполуки	5
3. Думата на творци и ценители	12

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

4. Километър — единица мярка за любов — Тодор Андрейков	27
5. Посещението на президента, Кървава жътва — Атанас Свиленов	29
6. Васил Коларов — Вера Найденова	33
7. Империя на слънцето — Христо Мутафов	36

ПРЕГЛЕД

8. В Научния институт за кинематография и радио	38
9. Марсел Мартен — Модерното кино — спек- такъл или език	40

КИНОТО ПО СВЕТА

10. Успехи и проблеми на чехословашкото кино	45
11. Репортаж от Куба	49
12. Норман Мак Ларен — един голям худож- ник на киното	54

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

13. Българската драматична школа на К. Сагаев — Ал. Александров	58
14. Х Р О Н И К А	60

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Бурян Енчев — „Среща на тихия бряг“	I
--	---

*На първа страница на корицата Жоржета Ча-
кърова във филма „Хроника на чувствата“. На чет-
върта страница сцена от същия филм.*

Главен редактор Я К О М О Л Х О В
Редакционна колегия

С ПО-ВИСОКИ ИЗИСКВАНИЯ

Един ден историкът на българското кино с интерес ще потърси да открие взаимовръзката между такива крупни, с историческо значение политически събития, като XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на БКП, между първия полъх на свежия вятър, превърнал се в развигор след XXII конгрес на КПСС и Ноемврийския пленум на БКП, и българското киноизкуство. Разбира се, тази връзка ще бъде косвена и опосредствувана и историкът ще я потърси в разчупването на схемите на сковаващия догматизъм, в стремежа за освобождаване от инерцията на шаблона и схематизма. Може би няма да сгрешим, ако предскажем, че за периода 1958—1961 г. една такава тенденция ще бъде разкрита особено чувствително именно в документалния ни филм. Именно в него се породи спонтанно начален тласък за борба срещу рутината и ищампата като реакция срещу някои теоретични догми, спъващи развитието. Този тласък сложи началото на един път, по който ще срещнем такива филми, като „Антонивановци“ (1958 г.), „Петимата от РМС“, „Шатрите горят“ (1959 г.), „Георги Димитров“, „Светлини и хора“, „Художникът Златю Бояджиев“ (1960 г.), „Човекът с ватенка“, „Светличите на София“, „Васил Коларов“, „Възпоменание“, „Страшният смях“ (1961 г.), които чертаят една от най-положителните насоки в развитието на нашето документално кино: стремежът за освобождаване от традиционализма, за разчупване на жанровите канони, за по-смело творческо използване на целия арсенал от филмови изразни средства, без да се напускат здравата документална основа и ясната идейна целенасоченост. Няма никакво съмнение, че тази тенденция за едно по-своеобразно, неповторимо, пречупено през творческата индивидуалност пресъздаване на документалния материал — именно пресъздаване, а не отразяване — ще даде в близко бъдеще възможност на нашия документален филм да се влее в челните редици на световното документално кино. Разбира се, пътят до тази висока цел не ще бъде гладък. Новаторството е винаги на прицел, особено от онези, които трудно се освобождават от инерцията на старото. Но трябва да бъде ясно, че именно в днешната фаза на постепенен прелом в своето развитие към нашия документален филм трябва да се подхожда внимателно и далеч от всякакво опростителство. Неуместно и вредно е както безогледното отричане на новото, защото е още непривично, така и припряното му издигане до еталон. Разбира се, зад новите търсения трябва преди всичко да се види и насърчи стремежът към един по-развълнуван изказ, към съчетаване на публицистиката с поезията, към постигане на един по-заангажиращ емоционален тон. Но художествените резултати в някои новаторски произведения — нека го кажем откровенно — все още не са тъй пълноценни, все още това новаторство е само далечно ехо от постиженията, по които се мери ръстът на световното документално кино. То все още се придружава от една неовладяна изразност, която често засенчва основната мисъл на произведението или ни се поднася с натрапчива претенциозност. Радва обаче обстоятелството, че независимо от споровете, които пораждат например филми като „Поема за орденоносците“ в студията цари атмосфера, която стимулира

и дава път на подобни търсения. Разбира се, не трябва да се стига до едностранчивост в тези творчески търсения. В никакъв случай не следва да се пренебрегват другите, повече или по-малко „традиционни“ жанрове. В тези жанрове документалният ни филм през 1961 година има определени успехи — „Страшният смях“, „Васил Коларов“, „Възпоменание“, „По върховете на Кавказ“. Но наред с това продукцията през 1961 година разкрива и сериозно неблагоприятие във филми като „Бялото злато“, „Кремиковска пролет“, „Млечният път“ и др. Тревожен сигнал за изоставането на такъв основен жанр като репортаж е и филмът „Те победиха в Милано“. И репортаж, и очерк, и исторически и биографичен филм, и поетическа импресия — всичко това има своето пълноценно място в едно документално кино, което желае да звучи на пълен жанров регистър. Такова документално кино естествено и логично ще намери сили в себе си, за да оправдае всякакви догми, които биха го сковавали в „специфични“ изразни средства.

В разговора за документалния филм през 1961 година с особена острота бе поставен и въпросът за критерия при оценката на фактите на нашето документално кино. Този въпрос закономерно изникна от характера на продукцията през 1961 г. Твърде спорни са някои творчески прояви в нея, твърде противоречиви са и оценките за тях. Имаше време, когато се стараехме да узаконим някакви наши доморасли критерии, които ни въоръжаваха с лъжливото самочувствие. Малцина съзираха тогава зад това самочувствие неизбродна творческа бедност. Днес са малцина онези, които живеят в успокоение и доволство. Характерни за нашето документално кино през последните години са именно постоянното творческо безпокойство, постоянната тревога и търсене. Тази възбудена творческа атмосфера не закъсня да даде и своите плодове. На Московския фестивал през 1961 година „Светлини и хора“ получи сребърен медал. Това високо международно признание донесе една дългоочаквана радост, но и едно голямо задължение: да браним завоеваните позиции, като равняваме силите си по образците на световното документално кино. Черпейки жизнения материал от нашата неповторима и героична съвременност, ние трябва да пре създаваме този материал на кинематографичния език, на който разговарят световнопризнатите майстори. Радостно е, че в разговора за критерия по същество почти никой не отрече необходимостта от именно такива високи изисквания. Но с голямо основание се постави и въпросът, че за равняване по световните образци е необходимо и нещо съвсем просто — да се познават тези образци. В това отношение и Съюзът на кинодейците, и Държавният киноархив биха могли да окажат много по-сериозна помощ на нашите документалисти. Струва ни се, че без особени затруднения нашият киноархив би могъл да изиска за затворени прожекции всички наградени на фестивалите документални филми, а е излишно да подчертаваме каква полза би имал всеки документалист от прякото си запознаване с тези филми.

Разбира се, ако приложим критерия на образците в световното прогресивно документално кино към документалната ни продукция през 1961 година, ще видим, че при цялата положителна оценка, която тя заслужава, има какво да се пожелае още. Но самият факт, че се поставя вече въпросът именно за такъв критерий, че този критерий се възприема от нашите документалисти, е показателство за едно правилно творческо самочувствие и за един здрав стремеж да се гледа на документалния ни филм от позициите на по-високи, съвременни изисквания. В този стремеж е гаранцията за бъдещото успешно развитие на нашето документално кино.

През месец март т. г. в Съюза на кинодивидите се проведе творчески преглед на произведенията на режисьора през 1961 г. документални филми. Основна на разсъждаването даде докладът на режисьора Генчо Генчев. По-долу поместяваме със съкращения доклад на др. Еньо Генчев и всички по-съществени изказвания

Търсения, сполуки и несполуки

Какво доведе 1961 г. на нашия документален филм? *Първо, една разширена, тематично богата програма*, в която са застъпени всички познати жанрове на документалното кино. Името на студията се появи на 29 филма, общо 16 периода — спортни, културни, младежки и пионерски, и 3 филма по поръчка. Наистина това е раз-
нообразен и богат букет!

Откликването на най-актуалните въпроси на съвременността, старането да заговорят за всичко важно, с което живее, трудят се и се бори народът, правят да решаване генералната задача — поставянето на социализма и ко-
мунизма.

В своята дейност творците на документалното кино използват всички оръжия от арсенала на своето изкуство и затова на екрана ние се срещаме както с познатите вече публицистични и репортажни очерци, кинопоретри и с историко-революционния филм, така и с жанрово нови произведения — кинопо-
мата и лиричния репортаж.

Тези нови явления трябва да получат още по-голям дял в бъдеще, защото те обогатяват и палитрата на художника, и нашия зритель.

На второ място изминалата година бележи по-нататъшно повишаване иде-
но-художествените качества на нашия документален филм.

Ярко доказателство за това е международното признание на филма „Свет-
лин и хора“, получил среден медал на международния кинофестивал в Москва. Това е първото сериозно отличие за студията, откато тя съществува като отде-
лно звено в нашата кинематография. Тази награда е категорично признание за постигнати успехи и задължение те да бъдат затвърдени и увеличени.

*

Аз споделям схващането, че *документалният филм е изкуство*, че едно истинско негово произведение се създава по законите на изкуството. Позна-
вайки се на личните думи, че „кинохрониката е образна публицистика“, някои в миналото оспорваха правото да гледаме и съдим дръгове за резултатите на документалното кино освен като журналистика в образи, където на първ план са идеите на автора и пътят до зрителя е само познавателен и мисловен процес. Друга изходна позиция, от която би трябвало да се гледа на докумен-

талното кино, е неговият главен, определящ белег — *документалната правда*. Нейното присъствие във всяко произведение е жизнена необходимост. Изхождайки от живата действителност или от историческото минало, кинодокументалистът избира ония факти и явления, които зад своята видимост ще разкрият същността на жизнената правда. Съвсем ясно е, че между тях няма знак равенство и ролята на кинотвореца не е регистраторска. Жизнените факти с цялата си сложност и взаимна връзка, проявите на човека, зад които прозира неговият духовен мир, преминават през творческата лаборатория на отделния художник, преди да се появят на екрана. Това е процес на отбор и съпоставяне, на сложни връзки и контрастно сблъскване, използването на всички средства на киното за най-яркото им представяне пред зрителя.

Всеки творец решава индивидуално тези въпроси, независимо дали прави репортаж, кинопортрет, поема или исторически филм. И всеки трябва да се старае да проникне в същността на явленията и фактите, защото само така може да се извиси до нивото на изкуството. Именно тука е въпросът на въпросите в нашия документален филм — неговите творци да умеят да разкриват вътрешното съдържание на фактите. Тук трябва да се насочат и силите, и творческият полет, и дръзновението. Фактът е необработен диамант! Той може да засияе с истинския си блясък само след една творческа обработка в „лабораторията“ на кинодокументалиста.

Думите на Горки: „Фактът — това още не е цялата правда, той е само суровина, от която трябва да се претопи, да се извлече истинската правда на изкуството“ — трябва да бъдат закон за всеки работник на нашето документално кино.

*

Говорейки за дейността на студията през 1961 г., естествено се налага нашият преглед да започне с едно от най-значителните й постижения — биографичния филм „*Васил Коларов*“ — сценарий Христо Маринов, Нюма Белогорски, Николай Боровишки; режисьор Нюма Белогорски; оператор Христо Монински; музика Любомир Пипков. Това е публицистично остро и художнически ярко произведение. На екрана израства обаятелният образ на незабравимия партиен и държавен ръководител, трибуна и човека Коларов.

Филмът е закономерен резултат от натрупания опит в работата над биографичния жанр и засега — едно от върхните му постижения. Той бележи и по-зрялото майсторство на режисьора Белогорски. Владенето езика на киното е позволило на режисьора да изгради правдив разказ за епохата и човека.

„Васил Коларов“ продължава една жанрова линия, дала добри резултати в творческата дейност на студията. Без „Георги Димитров“, „Димитър Благоев“, „Антонивановци“, „Петимата от РМС“, „Смирненски“ и други подобни филми не би било възможно неговото появяване в този му вид. Той обобщава опита на изминатото, обогатява създадената традиция, оставяйки в нейните рамки. Не искам да определям техните граници, но откритията във филма са преди всичко по линията на професионалното майсторство, а не от принципен характер. Може би в такава отговорна тема е трудно да се експериментира. Затова без да виним авторите, може точно да определим техните постижения — те са преди всичко по линията на усъвършенстване на киноезика.

Решавайки темата в подобен жанр, режисьорът Стефан Чалгаджиев е направил опит да премине границата на традицията, да намери нови пътища на внушение.

Сигурно е необходимо да изясня какво разбирам под *традиция* в документалния филм.

Съвсем естествено нашият документален филм се роди от боевата кинохроника след освобождението. Репортажът, кинохрониката — това силно оръжие беше основното, което кинодокументалистите трябваше да овладеят най-напред. И фактите показват, че то бе овладяно. На кинопублицистиката е нужно словото — ярко, силно, пълно с партийна целеустременост и граждански патос. То вървеше неотлъчно с репортажа и това бяха главните компоненти, с които документалистите работеха. Основната линия на творческия процес беше *картина-текст*. Тук аз не изключвам предварителния замисъл, осъществяването на определена авторова идея, но говоря за определящата тенденция при създаването на документални кинопроизведения. Тази тенденция нахлу и в документалния филм.

Дже с появяването на литературния сценарий не можа да се преодолее съществуващото схващане, че филмът е съчетание на картина и текст. При прегледа на филмите и сценариите от по-ранния период веднага се вижда, че те са построени именно по този принцип — набелязва се картината и се търси съответен текст към нея.

Има ли нещо лошо в този принцип? Не, но той представлява едно по-елементарно разбиране и подход към документалното кино. По този начин се пренебрегва силата на специфичните за киното изразни средства — детайла, метафората, символа, монтажа. Този подход за дълго време изключи от вниманието звука в неговото цялостно разбиране. Той се третираше като нещо вторично — след монтажа ще се направи музикално оформяване, което означаваше музика от начало до край и тук-там няколко дежурни ефекта.

Документалният филм не се възприемаше като нещо цяло, към решаването на което се пристъпва още отначало, а се очакваше да дойде като резултат от събояването на различните му компоненти.

Неумението да се разкрие жизнената правда със средствата на документалния филм тласкаше творците към механично заимствуване на прийоми от игралния филм. Инсценировката се представяше като обогатяване на киноизразността, като някакъв по-висш етап от творческия процес.

Аз не мога да посоча точно времето, което бележи новият етап на развитието, но смятам, че в настоящия момент нашето документално кино действително бележи нещо ново, различно от това, което е било вчера. Смятам, че схващането картина-текст вече не е определящото в творчеството на документалистите. Жизненият и професионалният опит ги направи по-мъдри, по-зрели. Появяват се произведения, бележещи ново отношение към тяхната работа. Това може да не бъде масово явление, рязък прелом, но ясно е, че има художествени факти, говорещи за нови тенденции.

Бихме ли могли да си представим „Светлини и хора“ преди десетина години? Аз мисля, че не! Той е резултат на ново отношение към творчеството, преодоляване на това, което аз наричам традиция.

Той е ярък пример на *мислене в образи*. Тук няма значение дали авторите имат предварително написан дикторски текст. По-важното е, че изходна точка е активната, настъпателната мисъл, която използва цялото богатство на киноизразността, за да донесе до зрителя своята идея. Смятам, че *примата на творческата мисъл* бележи по-висш етап в документалното кино.

Във филма „Възпоменание“ — сценарий Кирил Захариев и Атанас Георгиев, режисьор Стефан Чалгаджиев, оператор Кирил Тошев, посветен на делото на братя Миладинови, Чалгаджиев се старае да събуди асоциативната мисъл на зрителя и по този начин да го потопи в атмосферата на миналото, когато са живели и работели двамата братя. Търсейки своеобразна конфликтност между светлото и тъмното и на места умело използвайки звука, той успява да постигне внушение на своята идея.

Може би оскъдността на фактическия материал е тласнала авторите по този път на решение, може би това е предварителен замисъл, но явно режисьорът и операторът се опират на силата на киното. Тук пейзажът и архитектурният детайл, резбата и кованите порти, светлината на горящите свещи и тъмнината се организират в такъв смислов ред чрез композицията, ракурса, звука и светлосняжката, че създават почва за емоционално-творчески процес у зрителя.

„Възпоменание“ е интересен опит в студията и макар всичко в него да не е на еднаква висота, той говори за подчертано творчески подход към темата. За съжаление това не винаги се получава. Разбира се, всеки автор при започване работа над ново произведение има желание да направи нещо ново, свежо и талантливо. Но желанията и възможностите в творчеството не винаги са синхронни величини.

Интересната, богата на мисли и възможности тема „Окованата свобода“ — сценарий Ангел Георгиев, режисьор Иван Досев, оператор Никола Златанов, е провалена. Авторите, на първо място режисьорът, не са успели да използват потенциала на темата за политзатворниците, минали през фашистките тюрми. Тук и сценарното решение не е целенасочено, лишено е от интересни решения. Режисурата се е плъзнала по онагледяване на фактите, творческата мисъл е вяла и безкрыла.

На тема от миналото е и филмът „Ямболската стачка“ — сценарий Георги Панчев, режисьор Тодор Пожарлиев, оператор Никола Златанов. Поставил

Даже с появяването на литературния сценарий не можа да се преодолее съществуващото схващане, че филмът е съчетание на картина и текст. При прегледа на филмите и сценариите от по-ранния период веднага се вижда, че те са построени именно по този принцип — набелязва се картината и се търси съответен текст към нея.

Има ли нещо лошо в този принцип? Не, но той представлява едно по-елементарно разбиране и подход към документалното кино. По този начин се пренебрегва силата на специфичните за киното изразни средства — детайла, метафората, символа, монтажа. Този подход за дълго време изключи от вниманието звука в неговото цялостно разбиране. Той се третираше като нещо вторично — след монтажа ще се направи музикално оформяване, което означаваше музика от начало до край и тук-там няколко дежурни ефекта.

Документалният филм не се възприемаше като нещо цяло, към решаването на което се пристъпва още отначало, а се очакваше да дойде като резултат от селобяването на различните му компоненти.

Неуменieto да се разкрие жизнената правда със средствата на документалния филм тласкаше творците към механично заимствуване на прийоми от игралния филм. Инсценировката се представяше като обогатяване на киноизразността, като някакъв по-висш етап от творческия процес.

Аз не мога да посоча точно времето, което бележи новият етап на развитие, но смятам, че в настоящия момент нашето документално кино действително бележи нещо ново, различно от това, което е било вчера. Смятам, че схващането картина-текст вече не е определящото в творчеството на документалистите. Жизненият и професионалният опит ги направи по-мъдри, по-зрели. Появяват се произведения, бележещи ново отношение към тяхната работа. Това може да не бъде масово явление, рязък прелом, но ясно е, че има художествени факти, говорещи за нови тенденции.

Бихме ли могли да си представим „Светлини и хора“ преди десетина години? Аз мисля, че не! Той е резултат на ново отношение към творчеството, преодоляване на това, което аз наричам традиция.

Той е ярък пример на *мислене в образи*. Тук няма значение дали авторите имат предварително написан дикторски текст. По-важното е, че изходна точка е активната, настъпателната мисъл, която използва цялото богатство на киноизразността, за да донесе до зрителя своята идея. Смятам, че *примата на творческата мисъл* бележи по-висш етап в документалното кино.

Във филма „Възпоменание“ — сценарий Кирил Захариев и Атанас Георгиев, режисьор Стефан Чалгаджиев, оператор Кирил Тошев, посветен на делото на братя Миладинови, Чалгаджиев се старее да събуди асоциативната мисъл на зрителя и по този начин да го потопи в атмосферата на миналото, когато са живели и работели двамата братя. Търсейки своеобразна конфликтност между светлото и тъмното и на места умело използвайки звука, той успява да постигне внушение на своята идея.

Може би оскъдността на фактическия материал е тласнала авторите по този път на решение, може би това е предварителен замисъл, но явно режисьорът и операторът се опират на силата на киното. Тук пейзажът и архитектурният детайл, резбата и кованите порти, светлината на горящите свещи и тъмнината се организират в такъв смислов ред чрез композицията, ракурса, звука и светлоснякната, че създават почва за емоционално-творчески процес у зрителя.

„Възпоменание“ е интересен опит в студията и макар всичко в него да не е на еднаква висота, той говори за подчертано творчески подход към темата. За съжаление това не винаги се получава. Разбира се, всеки автор при започване работа над ново произведение има желание да направи нещо ново, свежо и талантливо. Но желанията и възможностите в творчеството не винаги са синхронни величини.

Интересната, богата на мисли и възможности тема „Окованата свобода“ — сценарий Ангел Георгиев, режисьор Иван Досев, оператор Никола Златанов, е провалена. Авторите, на първо място режисьорът, не са успели да използват потенциалния заряд на темата за политзатворниците, минали през фашистките тюрни. Тук и сценарното решение не е целенасочено, лишено е от интересни решения. Режиурата се е плъзнала по онагледяване на фактите, творческата мисъл е вяла и безкрила.

На тема от миналото е и филмът „Ямболската стачка“ — сценарий Георги Панчев, режисьор Тодор Пожарлиев, оператор Никола Златанов. Поставил

си за цел да разкаже за голямата стачка през 1931 г., филмът е изграден почти изцяло като възстановка на събитието. Възприетата форма, че това са спомени на живи участници и използването на документи от онова време, не променя основното в произведението, не му вдъхва документална правдивост.

Възможно ли беше да се разкаже за „Ямболската стачка“ по документален начин. Сигурно е възможно. Даже в разказа можеше да се вплетат и някакви възстановки, разбира се, различни от тези, които виждаме сега на екрана.

Но как да гледаме на филма „Ямболската стачка“? Документален филм ли е той? По моему основното, определящото в него не е документалната стихия и ние бихме сбъркали, ако подходим към него с такъв критерий. Ние бихме сбъркали, ако проявим същия подход и към произведения като „Спрете влак 205“ и „Човекът с ватенката“ от миналогодишната продукция. Явно е, че в студията са се появили нови явления и те трябва да се разглеждат по новому, а не със старите мерки.

Но да се върнем към „Ямболската стачка“.

Според мен това е киноновела, изградена върху документален материал. Смятам, че авторите на „Ямболската стачка“, тръгвайки по един път, не са го извървели докрай. Те е трябвало да изчистят разказа от станалите вече ненужни документални факти и да търсят начини за обобщение и внушение по друг начин. Възстановката в киноновелата се отличава от тази в документалния филм независимо от това, че може да отразява жизнени факти. При нея се изхожда от жизнената правда, но се търси по-голямото, обобщението на художествената правда.

Авторите на „Ямболската стачка“ доказват с постигнатото на екрана, че това е по силите им. Масовите сцени, ръководени от Пожарлиев, схватките с полицията, снети така експресивно от Златанов, напълно убеждават, че ако те жанрово бяха изяснили своето произведение, то щеше да бъде сериозно завоевание за студията в една нова за нея област.

Но да продължим нашия разговор за киноновелата с филма „Спрете влак 205“ — сценарий Кръстю Кръстев, режисьор Христо Мутафов, оператор Христо Рачев. В неговата основа също е заложен действителен жизнен случай — предотвратяване ж. п. катастрофа по линията Мездра—София през 1961 г. На 14 юли благодарение самоотвержеността на Никола Атанасов, Ангел Танев и група работници бяха спасени стотици хора. Авторите са възстановили добросъвестно жизнените факти — влака и изпуснатите вагони вървят един срещу други, хората бягат след тях, но това не вълнува. Защо се е получило това? От една страна, филмът няма документална убедителност, той не би могъл да има такава, но от друга страна, няма и художественото, авторското обобщение и поднасяне на жизнения случай. Не фактологическата достоверност е важна в случая, а ново художническо виждане и претворяване. Тогава ще бъде ясно, че бягането на Никола след вагоните трябва да разкрие мисълта: колко трудно, дяволски трудно е да се качи човек на движещите се вагони! Тогава ще се явят крупните планове: на Никола, на движещите се колела, на бягащите крака, ще се появи може би паралелен монтаж, ръката, която прави опит да се залови за дръжката, може би той се спъва и пада... И пак бяга!... Аз импровизирам, без да давам рецепта, но за всекиго е ясно, че тук е необходимо киното в пълна сила и власт. Жизненият факт е само материал, от него авторът ще изгради свое виждане, своя идея, свое време, свой ритъм, своя драматургия.

На нашите съвременници, строители на социализма, е посветено едно от най-интересните произведения през миналата година — „Човекът с ватенка“ — сценарий, режисура и снимки на Георги Алулков. Изграден върху стиховете на Пеню Пенев, филмът е сполучлив опит в един нов жанр на нашето кино — кинопоемата. Той е пронизан от ново виждане и разкриване на действителността. Разбира се, в досегашната творческа практика сме се срещали с изявено поетично изобразяване на живота и в други произведения. Но тук това не е само авторов стил, наклонност, а изходна позиция.

Със свойствената си експресивност, чувство за светлосянка, композиция и майсторско портретуване операторът Алулков много подпомага режисьора Алулков. Последният в повечето случаи е намерил вътрешната логика в развитието на поетичната мисъл.

Не всичко се е удало на режисьора с еднаква сила. Понякога изображе-

нието не достига равнина на поезията и действува като илюстрация; има маниерност и излишна усмивка в очакващата жена на село; не е намерена достатъчна изява на мислите около 30-те стотинки в стола; героят не винаги е верен и понякога се чувства скованост в държането му.

Но „Човекът с ватенка“ е сполучен в своята основа — ясна авторова позиция и верен път за нейното реализиране.

Близък до него по жанр е филмът „Моторни песни“ — сценарий Румен Григоров и Стефан Чалгаджиев, режисьор Румен Григоров, оператори Борислав Пунчев, Христо Ковачев, Стефан Петров и Иван Желев. В много кратка, сбита форма създателите търсят потвърждение на Вапцаровата поезия в нашия днешен ден. Техният герой не е един човек, а всичко, което ни заобикаля, това, за което поетът се бори и даде живота си. В съзвучие с мъжествената поезия на Вапцаров пред нас е прекрасната картина на родината, нейното могъщество и красота. Нейният образ хармонично се съчетава с поетичните мисли, позволява по новому да се почувствува тяхната сила.

Тъй като говорим за кинопоемата, би трябвало да се спрем на „Поема за орденоносците“ — сценарий и режисура Георги Янев, оператор Дончо Струмски. Както говори самото заглавие, авторът иска да разкаже за своите герои, за техния дела по поетичен начин. Не битоописателство и следване по дир фактите, а едно по-голямо обобщение, което ще придаде друга съизмеримост на отминалите вече събития.

Разказът започва с увод, където в сбита форма се подема темата за човешкото щастие. Безспорно голяма и важна тема. Високата нота, взета в началото, задължава автора да продължава в същата гама. Но тук проличава една съществена слабост — хубавите мисли не намират подкрепа от образния строй на произведението. Получават се две течения, които са разделени. И словото, и картината се стараят да преминат разделящата ги преграда, да потекат в едно русло, но това не всякога им се удава!

Понякога мисълта в старанието си да намери поетичен образ изпада в груби грешки — например „животът е като писмо, скъсваш го и започваш отново“. Не, животът не е толкова лек и тази философия няма оправдание. Понякога картината, старайки се да се извиси, преминава границата и губи всякаква убедителност — Петко след завръщането си на село върви сам из полето и свири на акордеон... Художественото внушение никога не е огледално отражение на живота, но в него винаги има частица жизнена правда и оправдание!

Старайки се да възкреси пред зрителя минали събития, Янев прави интересен опит да постигне това чрез диалог зад кадъра, а след това и с портретите на Петко и Янко — двамата звеноводи. Според мен това му се е удало. Но вървейки по пътя на поетическото извисяване, той пренася диалога не къде да е, а в космоса! Може би в художествено произведение това е възможно — ние можем да приемем човешките гласове и в космоса, и в океанските простори, и сред атомната вихрушка, но това трябва да бъде защитено, да произлиза от някаква вътрешна закономерност на образи и конфликт. Иначе то остава хубаво хрумване, поетическа мисъл без покритие.

„Поема за орденоносците“ е един не докрай сполучлив експеримент. В него има хубави, силни неща, операторската работа на Дончо Струмски е професионално зряла и сигурна, звуковата тъкан е добра, но заедно с това съществуват слабости, нарушаващи общата цялост на произведението.

Известно е, че темите от живота и труда на нашето село са едни от най-трудните за цялото ни изкуство. Тук и киното не прави изключение. Документалният ни филм е посветил много свои произведения на селото, но трябва да признаем, че не в тази област са неговите най-добри постижения.

През 1961 г. бяха направени два филма на тази тема: „Бялото злато“ — сценарий Георги Дерменджиев, режисьор Христо Мутафов, оператор Христо Рачев и „Привет, мое село“ — сценарий Мария Дичева, режисьор Александър Рулин, оператор Стефан Петров.

Първият разказва, именно разказва, за успехите на кооператорите от село Голям дол, Старозагорско, в отглеждането на памука. Както и в други филми. тук има хора с имена и без имена. И текст като „земята приема в топлата си пазва малките семена“, има трактори и труд. Само няма нещо свежо в мисълта, в авторската интонация и решение.

Във втория филм операторът Стефан Петров напразно се опитва да съживи разказа с вариоптика, заснел е пълни с въздух и настроение пейзажи. Воде-

нето на разказа от първо лице вече предопределя едно странично гледане върху жизнения материал, ограничава авторите от тяхната активна намеса, тълкуване и поднасяне на темата. Отдавна в наши филми не бяхме виждали гроздоберачки в народни носии, защото в последните години се води оправдана борба срещу лакировката. Не знам дали това е сценарно внушение, но режисьорът Рупчин е проявил много лош вкус, организирайки такъв оперетъчен гроздобер. Не в това е новото в нашето село!

„Кремиковска пролет“ — сценарий Георги Георгиев, Христо Мутафов и оператор Христо Рачев, има за цел да ни запознае с началото на строителството, с неговия характер, трудности и първи успехи. С репортажна живост камерата ни приближава до обекта и хората — на първо място бригадата на Георги Минкин.

Филмът е добро начало за летописа, който документалното кино ще създаде за Кремиковци. Да вярваме, че с увеличаване мащабите на строителството ще се увеличават и мащабите на авторските мисли и решения, за да видим на екрана в цял ръст Човекът от големите строежи.

Режисьорът Тодор Пожарлиев през миналата година работи над филма „Влак 24“ — сценарий Теньо Казака и Христо Сантов, оператор Кирил Тошев. Както говори заглавието, той разказва за труда на железничарите. Познаването на материала от авторите и владенето на киноизразността даваха основание да се очаква много хубав филм. Но резултатът не задоволява напълно. Причината е, че в първата част основната тема — трудът на железничаря — не се чувства с необходимата сила. Тя встъпва едва във втората половина след направеното закъснение от влака.

В реализирането на филма и режисьор, и оператор са положили много усилия. Работейки с натуращи, Пожарлиев е успял да вдъхне голяма правда в тяхното поведение и да се приближи до силата на репортажа. Той много добре е предал атмосферата на пътуването, наситил го е със свежи жизнени детайли и върна звукова атмосфера, каквато не винаги се среща все още в доста документални филми.

Операторът Кирил Тошев активно подпомага режисьора със своята камера. Той е създал редица изразителни портрети и хубави нощни снимки.

Ако в своята първа половина филмът беше изяснен сценарно, налице са останалите условия за получаване на интересно, запомнящо се произведение.

Горепосочените слабости в недоизясняване темата се наблюдават и в такива филми като „Вратите на родината“ — сценарий Илия Костов, режисьор Милен Гетов, оператор Борис Шарланджиев; „Железният път“ — сценарий Кръстю Кръстев, режисьор Вили Румп, оператор Георги Дуров; „Из рилските езера“ — сценарий Делчо Сугарев, режисьор Вили Румп, оператор Иван Желев.

Аз споделям мнението, че най-главното оръжие в творчеството на документалиста е репортажът. Неговото умело владение е мерило за творческия ръст на всички. Ние можем и трябва да развиваме използването на всякакви нови средства за разкриването на нашите теми и идеи. Чрез постоянно търсене трябва да се обогатява палитрата на изразността. Но не бива да се оставя на музейния прах най-важното и силно оръжие.

Някаси у нас с прието да се свързва репортажът преди всичко със събитийните филми, а излиза, че документалният филм е друга област, където репортажът е нещо като беден роднина. При последния се борави с някаква сложна организация, възстановки, постановки и т. н. Нахлуването на репортажа в своята законна територия, документалния филм, може да бъде само от полза. Той винаги е бил неговата сила, неговата свежа, буйна кръв.

Най-значителен от събитийните репортажни филми е „Съветска слава“ — режисьори Йордан Величков и Вили Румп, оператори Христо Ковачев, Борис Шарланджиев, Илия Китанов и др. Той е посветен на сърдечното посрещане у нас на първия космонавт Юрий Гагарин. Филмът е излишно удължен, но той показва нашироко изблика на братската дружба, свързваща нашите народи.

Филмът „Те пяха в София“ на режисьора Юлий Стоянов и оператора Илия Китанов запозна зрителите с първия у нас международен конкурс на млади оперни певци. В него Китанов отново показва качества на опитен хроникьор, а Юлий Стоянов изяви още веднъж разбирането на подобен род жизнен материал.

По-значителен успех бяха репортажните филми на спортни теми. През

1961 г. в нашата столица се състоя „малката Олимпиада“ — Универсиадата. Режисьорът Румен Григоров и операторите Илия Китанов, Борислав Пунчев и Цветан Терзиев създадоха цветния репортажен филм „Универсиада 1961“. Това е изпълнено с красота и ритъм произведение за спортната борба на студенти от цял свят. В редица зарисовки е запечатано най-важното от събитието — крепещата дружба между младежите от различните краища на света независимо от цвета на кожата и възгледите му.

Говорейки за спортната тема, трябва особено да отбележим работата на младите документалисти Веселин Донов и Чавдар Петров „По върховете на Кавказ“. В това малко по размери произведение те не само изявиха голямата си любов към планината, но показаха добри качества на творци, способни да решат една трудна задача.

Интересно явление от миналогодишната продукция е „Страшният смях“ — сценарий Иван Ковачев, режисьор Александър Рупчин, оператор Хр. Монински. Авторите разказват за политическата ни карикатура преди 9 септември. Те се спират на творчеството на Ал. Божинов, Илия Бешков, Ал. Жандов и Стоян Венев. Проявявайки вкус, находчивост и професионално умение, те са оживили по най-различен начин рисунката. Тя живее, видоизменя се, влиза в контакт с други карикатурни герои. Навсякъде личи оригинална авторска мисъл и активна творческа намеса.

След работата над очерка за Златю Бояджиев режисьорът Иван Попов и операторът Барух Лазаров продължиха подетата от тях линия с кинопортрета на народния артист Константин Кисимов — филма „Майсторът на сцената“ по сценарий на Димитър Димитров.

Авторите не правят обикновен биографичен очерк, нито пък това е сбор от песни. Използувайки възможностите на киното, те акцентират най-важното според тях. Движение на камерата, ракурс, осветление, мизансцен — всичко е организирано за създаване на такъв образ, какъвто те, авторите, искат да внушат на зрителя. Те успяват да покажат артиста Кисимов с цялото богатство на неговия талант.

Искам да завърша своите бележки за документалния ни филм със „Светлините на София“ — сценарий Георги Стоянов-Бигор, Борислав Пунчев — режисьор-оператор Борислав Пунчев. Той продължава линията на „Светлини и хора“, развива я по-нататък — това е първият документален филм без дикторски текст. Такива неща са познати от работата на други кинематографи, но за нас е пръв опит. И той е напълно сполучил. Не с думи, а със средствата на киното авторите ни разказват за една нощ в нашата столица. Целият филм е пропит от любов към града, от едно поетично виждане. Някъде чувството за мярка може да изневери (сцената с влюбените и милиционерския началник), но това не може да попречи на основния верен тон. В него има и поетичност (скулптурите на Паметника на освободителите), и хумор (сцената с гъската), и гражданска интонация (паметната плоча на загиналата антифашистка). Спокойният ход на филма е напълно в синхрон с нощния ритъм на града.

„Светлините на София“ е ярък пример за силата на киното — сила, разбрана и овладяна от създателите му.

*

В какво виждам главната задача пред творците от документалния филм? Да укрепят завоюваните успехи чрез тяхното умножаване и да бъдат неприимирими към опростеното показване на жизнените факти.

Трябва да се води борба против сивотата в творчеството, срещу примитивното разбиране и шаблонна в работата. Заедно с това би трябвало да се живеят някои схващания, че всичко можем и знаем. Нашият пръв учител — животът, е безкрайно по-богат и по-мъдър от нас и винаги има какво да учим и достигае.

Зрителят има право да изисква всяка среща с произведенията на кино-документалистите да му открива нови неща за живота и хората, да му доставя радост. Нашият съвременник напълно заслужава това! Той се бори за осъществяване на най-светлите човешки идеали. Нека думите на Маркс, че „изкуството е най-възвишената радост, която човек дарява на себе си“, станат основен стимул и в работата на творците от документалното кино. Нека те направят така, че всяко тяхно произведение да доставя радост на хората.

ДУМАТА НА ТВОРЦИ И ЦЕНИТЕЛИ

НЮМА БЕЛОГОРСКИ

Днес ние можем да водим откровен разговор за успехите и недостатъците в нашата творческа дейност, да споделим като другари мисли, които ни вълнуват. Не е далече времето, неговата инерция още е в ход, тя още се чувства, когато и в киноизкуството властвуха схематизмът и догматизмът, когато изобилно ни храниха с готови за всичко формули и рецепти. Големи поражения обилно ни храниха с готови за всичко формули и рецепти. Големи поражения на документалното кино донесе преклонението пред култа на личността. Често по екраните се появяваха неизразителни, сиви документални филми, без опит да се разкъса сухотата на документа в тях, филми едноплатови, бедни и музика в тях — в широкия смисъл на думата — несамостоятелна. Зрителят посрещаше с недоверие много от тези филми, не ги гледаше. И колко бавно, и колко трудно се поправя всичко това.

Истинско прераждане на документалния филм у нас стана след XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на ЦК на БКП. Ние, кинодокументалистите, приехме и изцяло застанахме зад постановлението на ЦК на БКП от 1958 г. по въпросите за нашето киноизкуство. Оттогава датира филмите „Антонивановци“, „Петимата от РМС“, „Шатрите горят“, „Пътят беше ясен“. Появиха се и филми, някои от които са предмет на днешното обсъждане, „Светлини и хора“, „Човекът с ватенката“, „Георги Димитров“, „Васил Коларов“ и др., които дадоха основане на нашия ежедневен печат и теоретични списания да изразят общественото мнение за документалния филм като резултат вече на „творческата зрялост на кинотворците-документалисти“. Могат да се прибавят още заглавия на филми, за да се види вече как различни творчески колективи и отделни творци чувствуват музиката на своето време, как с разнообразен творчески почерк, с ума и със сърцето си създават българско документално кино. Та сега е неограничен просторът на творческото въображение!... Инерцията все още нанася своите поражения и трябва да се съгласим с докладчика, др. Генчев, който изброи някои филми от миналогодишното производство и за които може да се каже — филм има, а изкуство няма... Днес не е трудно от екрана да различиш занаятчиията. Той оставя зрителя равнодушен, без да е в състояние да го привлече в творческия процес. Сега има възможности успешно да се противопоставим на равнодушието, рутината, шампата... В студията ни са създадени всички условия за най-смели експерименти. Ние много спорим помежду си. Един въпрос за нас е безспорен. Той е за характера на нашето изкуство. То е тенденциозно и в това е нашата гордост. То служи на непосредствените партийни нужди. Пред нас продължава да стои задачата — непрекъснато да търсим нови изразни форми, способни да донесат до зрителя новото съдържание на нашия живот, да му въздействуват. „Диктатурата на факта“ е вече отречена от повечето творци на документалното кино. Все повече в нашите филми личи ясната композиция на кадъра и монтаж, основан на логиката на драматургичната основа на филма.

За съжаление трябва да кажем, че малко журналисти, а почти никак писателите проявяват вкус към документалното кино като автори. Колко полезно било тяхното участие в документалния филм не е нужно да доказваме. Но как да ги заинтересуваме?... Основни сценаристи на документалния филм трябва да станат изтъкнатите наши журналисти, писатели, поети. Също така ние бихме пожелали нашата филмова критика, която все още не е достатъчна и по качество, и по количество, да стане истински помощник и наш постоянен другар в по-нататъшното развитие на документалното кино. Най-много в това отношение ние очакваме от нашия теоретичен орган — списание „Киноизкуство“...

СТ. ШАРЛАНДЖИЕВ

Особената активност във всички области на нашия политически и културен живот след XXII конгрес и Ноемврийския пленум на ЦК на БКП създава благоприятни условия за всестранино и задълбочено разглеждане проблемите на Студията за хроникални и документални филми, която поради своя характер

на работата най-бързо реагира и активно участва в подкрепа на политическата линия на партията със средствата на документалната кинематография. Затова и нашите изисквания към организацията и провеждането на годишния преглед трябва да бъдат по-високи.

Прави неприятно впечатление отсъствието от това обсъждане на колегите от Студия за игрални филми, научно-популярната студия и телевизията. Но по-организирането на прегледа съюзът има и други по-съществени пропуски.

Смятам, че като начало за сериозен творчески разговор трябваше да послужат няколко основни доклада по режисьорската работа, по сценарните проблеми, по операторското майсторство и по музикалното оформление. Прегледа на годишната продукция, направен от др. Г. Генчев, дори той немалко смелостта да квалифицира като доклад, защото беше непълен. Ще се спра само на една страна от доклада. Др. Генчев само с едно изречение се спря на сценарната работа в студията, като каза, че тя все повече се подобрявала. За мен това звучи съвсем неубедително, защото липсваше каквото и да е анализ. Какво е състоянието на сценарната работа в Студия за хроникални и документални филми? През 1961 г. студията е произвела 44 документални филма. Това означава, че се е работило най-малко по сто сценарии през годината. Сценарната комисия при студията се състои от двама редактори, при това единият от тях, др. Янев, постави филм като автор-режисьор. Само тези факти са достатъчни, за да видим ясно колко неестествено и вредно е несъответствието между обема на производството и такова основно звено в периода на художествената подготовка на филма като редакторската работа върху сценария. Студията трябва да вземе най-бързи и радикални мерки за изменение на това състояние — това ще даде възможност да се използват пълноценно и с по-големи художествени резултати силите на основния творчески кадър от режисьори и оператори. Една укрепнала сценарна колегия ще може да решава и по-големи задачи във връзка с необходимостта да се направи серия от филми за художествени обобщения за големите постижения в изграждането на социализма в нашата родина. Наближава двадесетгодишнината от нашето освобождение. Сценарната колегия и творческите работници от студията още отсега трябва да работят в това направление, за да получим високо художествени филми — филми-поеми за нашия героичен народ, които да зарадват не само българския зрител, но да покажат предимствата на социалистическия път на развитие на други народи. Искам да направя една бележка за един технически пропуск при прегледа на филмите. Съюзът ни изпрати само списък на филмите, без да дават имената на основния творчески кадър. Зад този списък на филми стоят живи хора, някои от тях с утвърдени вече имена на творчески работници-документалисти. Те с нетърпение очакват да чут оценка за тяхната работа. За съжаление в доклада не беше направен анализ за състоянието и нивото на творческата работа в студията. Не бе отбелязано и такова явление като зараждане на постоянни творчески групи, като например работата между режисьора Ив. Попов и оператора Барух Лазаров. Радостно явление в продукцията на студията са филмите „Човекът с ватенката“ на Георги Алуков, „Поема за орденоносците“ на Г. Янев и др.

Музикалното оформление на филмите, което в последните две години направи значителен напредък, все още е под нивото на останалите компоненти на художественото единство във филма. Във връзка с разпространението на късометражните филми искам да предам едно впечатление и да направя едно предложение. При организиране чествуването годишнината от обесването на Васил Левски ние искаме да прожектираме филма, създаден от студията, посветен на неговото име. Оказа се, че Софийска кантора няма копие и ние трябваше да вземем архивното копие. Често при подобни тържества, годишнини, разглеждане исторически събития и пр. документалните късометражни филми могат да бъдат много полезни и интересни. Израсна ново младо поколение, което не познава, не е виждало наши велики съвременници като Димитров и Коларов и пр. Явно голям интерес представлява онегледяване изучаването историята на партията и на нашата страна с редица прекрасни документални филми. Би следвало ДП разпространение на филми да разшири печатната информация, като издаде подробни каталози-книги, с които безплатно да бъдат снабдени всички училища, клубове, читалища, отечественофронтовски организации и пр. Трябва да се разбере, че късометражният филм може да изиграе голяма роля по линия на неговото разпространение в извън търговски редовни прожекции. Така ще се оползотвори огромният фонд от хубави късометражни филми и ще се задоволят по-добре културните потребности на нашия зрител.

Не бях гледала български документални филми година и половина и затова с интерес посетих прожекциите, уредени от Съюза на кинодейците непосредствено преди обсъждането.

Студията за хроникални филми е направила през 1961 г. интересни по тематика късометражни филми, със значително по-добра режисура и операторска работа. С интерес се следят и се помнят филми като „Човекът с ватенката“, „Влак № 24“, „Спрете влак 205“, „Майстор на сцената“, „Светлините на София“ и някои други. Съжалявам, че не можах да видя „Васил Коларов“ и „Ямболската стачка“. Всички тия филми внасят нещо ново в българския документален филм, ново в тематиката, в сюжетната линия, в режисурата и в работата на оператора.

Документалните филми по своята същност отразяват, запечатват историята на нашето време.

Тук се каза, че филмът „Човекът с ватенката“ ще остане в историята на нашия документален филм. Аз съм съгласна, че постиженията в тоя филм са наистина качествени постижения, но понеже това е филм за труда на нашите хора, позволете ми да не се съглася в редица моменти от него с автора и с преценката, направена от някои кинодеятели. Трудът в нашата родина е на почит и уважение, хората на изкуството го възпяват и ще го възпяват в своите произведения. В „Човекът с ватенката“ има импозантни табла на човешкия труд. И сега пред очите ми е картината на открития баир, по който младежи изтеглят със страхотни усилия, превили гърбове и шин, натоварена кола. В тоя кадър има много светлина и движение, но той действа и много тягостно с асоциацията си за „Бурлаки“. Такъв е и кадърът, където младежи мъкнат огромен каменен блок на плещите си. Ако тия картини срещнем във филми за една изостанала страна от Близкия изток или Африка, те ще бъдат приемливи, защото отразяват истината. Аз съм обикаляла нашите големи строежи много пъти, но никъде не съм видяла такъв род труд. У нас се вземат мерки и непрекъснато се насищат с техника както строежите, така и селското стопанство. У нас строителите не работят до скъсване на мускулите и до изчерпване на психическата енергия и певецът на техния труд трябва да търси новото именно в това, а не в труда, с който са били известни строителите от преди хиляди години. Трудът не е бог, на който ние поднасяме човешки жертви.

Все в тоя аспект искам да спомена и филма „Влак № 24“. Първата част на филма е по-добра от втората, която е много пресиленна. Неестествено е да се мобилизира цяла армия железничари по пътя от София до Варна да тичат, да се напрягат, да се потят пред очите ни, да изнемогват от прекомерни усилия, да се вълнуват до изтощение, за да пристигне пътническият влак навреме, затова, че завалил пороен дъжд. Всичко това е редно да стане много по-спокойно и сигурно така става.

Героизмът на човека, строящ социализма, не може да се търси в труд до изнемога, във възпяване на напрегнатите човешки мускули.

Искам да се спра още на националния колорит в късометражния филм. Ако трябва студията да снима филми за националните носии от родопските или от други краища на родината, нека го направи. Но съвсем нередно е да се обличат нашите съвременници от селата в национални носии. Достатъчна илюстрация за това са гроздоберачките от „Привет, мое село“.

Във филма „Родопска песен“ има прекрасни картини от чудната природа на планината. Но за съжаление няма я, не звучи там родопската песен със своето изключително разнообразие и стройност. През всичкото време тежка робска мелодия, пряска повече на Западна България. Къде е закачливата любовна песен, шом присъствуваме на сватба? Ами живите и шеговити мелодии на хумористичната песен? Прекрасни са таблата и звучността при изпълнението на „Ела се вие, превица“. Колкото за родопската престилка, тя вероятно ще се носи още сто години, но не на фона на китеник, елек и златни парички. Магарето също ще дава колорит на нашите планински пътеки и може да влезе пак за колорит в някой филм, но в никой случай в центъра на кадъра.

Според мене режисьорите и операторите на Студията за хроникални филми се увличат твърде много в импозантните картини. Аз съм с впечатление, че шом операторът съзре в обектива красив планински пейзаж или широко плодородно поле, чуден залез или изгрев, той го снима веднага, без да е в сюжетната линия на филма. Ние знаем, че България е красива, и затова, че на една малка тери-

тория имаме снежните върхове на Пирин, бурните вълни на Черно море, ухаещата Розова долина, тучните пасища на родния Балкан. Но всеки филм, макар и късометражен, си има сценарий, има автор, има редактор и всеки филм трябва да си има свой колорит, да владее в него оня дух, който са му дали авторът и редакторът. А за да се получи това, нужен е детайлът. Може да звучи особено, но струва ми се, че нашите документални филми страдат от монотонността на красиви кадри от природата.

Прожектираните филми показват, че ръководството на студията и нейната редакция са положили усилия и имат успехи в работата със сценаристите. На лице са интересната тематика, оригиналните хрумвания и търсенето на новото.

Студията за хроникални филми е направила вече оная крачка, която слага началото на нов етап в усъвършенстването на българския документален филм.

ТО ДО Р ПО Ж А Р Л И Е В

Звукът и звуковата атмосфера все още не намират място в нашата творческа работа. Макар и съвсем накратко, в доклада на др. Г. Генчев вече се говори за звукова атмосфера в някои филми. Това е радостно явление. За съжаление тези филми не са повече от пръстите на едната ни ръка.

В каква насока, до каква степен и къде именно е необходим звукът и звуковата атмосфера в документалния филм? Дали ще останем с дежурните ръкопляскания на митинги и събрания, или ще отидем към едно по-широко звуково платно?

Спомням си филма „Преселници“. Тук се „преселват“ животни — големи стада едър добитък. Героят на филма, който е професионален актьор, е и постановчик на картината. Той непрекъснато говори, действа и общува с останалите герои, които са поставени на един значително по-далечен план. Въпреки това няколко реплики и думи на хората от далечния план не са изключени. Те действуват положително, свежо, оригинално и много по-вярно, отколкото баналният текст или скучният надпис. Да вземем друг пример: английският филм за почите. Авторите са успели да „уловят“ непринуден разговор от няколко изречения на работници в тяхната непосредствена работа. Това приемаме не само като реално и вярно, но и като оригинално и свежо по отношение на формата. Текст в случая почти няма. Картината се гледа с особена лекота и наслада.

Две думи за символиката и образната мисъл. Все по-често в наши филми се среща символиката като решение не само на отделни сцени, но и на цели епизоди. Имам предвид „Възпоменание“. В този филм символиката е подчинена на ярко реалистична идея. Тя отговаря вече като нещо реално и необходимо на идейната концепция на авторите. Да вземем за пример горящата свещ. Сама за себе си тя не представлява никакъв интерес. Поставена обаче между влажните стени на една стара затворническа клетка, монтирана оригинално с каменните зидове, придобива съвсем друго значение. Лъчът, който иска да пробие влажните и тъмни затвори, не е нищо друго освен силата, волята и духът на самия Миладинов, който също иска да излезе от мрачния зандан.

С не по-малка сила звучи в края на филма разтворената като слънце книга за песните на братя Миладинови. Ние разбираме, че това е слънце, което „грее“. Това са лъчите, които братята Миладинови се осмелиха да хвърлят в жадущата за светлина душа на българина. Мисля, че изобразителната форма на „Възпоменание“ е оригинална и тя трябва да се има предвид в бъдещата ни творческа работа.

Често говорим за дикторския текст. За съжаление и сега не можем да се похвалим с някакви постижения в тази област. Твърде погрешно у нас се разбира лаконичността на текста. Лаконичното може да намери място не само в отделното изречение. Например правилно намерените синоним, идном или фразеологично съчетание често съкращават мисълта на автора външно, но по същество голямата мисъл си остава. За жалост такива малки фрази с голямо съдържание и проблемни мисли почти не се срещат в дикторския текст. Напротив, онова досадно, непрекъснато говорене на диктора често продължава и сега.

Има творчество, находчивост и упоритост в търсенето на изразните средства. Нека продължим упорито да откриваме и усъвършенствуваме тези средства.

На мене ми хареса констагацията в доклада на Г. Генчев, че в нашата студия кипи творчески живот, има търсения. Това наистина е така. В ръководството на студията идват оператори, асистент-режисьори и асистент-оператори, които правят свои предложения, споделят свои хрумвания. И онова, което е полезно, което действително е новаторско, се осъществява, дава му се път. Така се появява на бял свят „Светлини и хора“, „Човекът с ватенката“ и др.

Трябва обаче да се добави веднага, че има киноработници, които си вървят по коловоза, които чисто и просто гледат на работата си занаятчийски. Как да ги подтикнем да горят в работата? Ето това е важна задача, в която могат да помогнат обществените организации, конкретната критика и помощ. Ние на всяка цена трябва да ги подтикнем да запретнат ръкави и да творят с огън.

В доклада се отбелязаха хубавите филми, за чиито идейно-художествени качества заслуга имат и сценаристите. Вярно е, че хубавите сценарии са гаранция за въздушни филми. Но за съжаление трябва да се изтъкне, че в миналото повечето от сценариите страдаха от гола тезисност. Макар че сценарната комисия има авторски актив от 20 и повече сценаристи, мнозина от тях са неопитни, лошо познават спецификата на киното, не умеят да облекат идеите си в художествена и кинематографична форма.

Това ни сочи, че подборът на сценаристите трябва да продължи и за напред. Да търсим такива сценаристи, които не жалят време и сили, за да проучват жизнените факти, да правят подбор. Трябва да се отбележи, че по съвременната тема за промишлеността и селското стопанство сценариите са много често сухи. (Изключение е „Светлини и хора“.) А тук най-вече са необходими интересни композиции, занимателност, дълбочина. И още едно нещо е нужно — другарите първи режисьори да се залавят за такива теми, да не ги отбягват.

Отделни изказвания тук прозвучаха фалшиво. Ако се вслушахме в тях, те могат да ни отклонят от правия път. Не е вярно, че едва напоследък имаме успехи. Това никак не отговаря на фактите. Ние тръгнахме по възходяща линия не от вчера, а с излизането на постановлението на ЦК на партията от 1958 година, т. е. наскоро след Априлския пленум. Спомнете си 1958 г. — тогава излязоха „Антонивановци“ и „Песента на Арда“. През 1959 година дадохме „Петимата от РМС“ и „Шатрите горят“. През 1960 година: „Георги Димитров“, „Художникът Златю Бояджиев“, „Под гвинейско небе“ и „Лотосите цъфтят“. 1961 година донесе нови успехи: „Васил Коларов“, „Светлините на София“, „Човекът с ватенката“ и др. Ето как закономерно се развива нашата студия.

Дадоха ни препоръки да дадем преднина на лириката. От самоцелна лирика полза няма. Поетично, развълнувано ние трябва да показваме нашия съвременник, неговите нови почини, комунистически труд. Но за това е нужно да го изучим и обикнем работата му. Да покажем новия човек не само в репортажа, чиито възможности са все пак ограничени, но в големи документални филми, във филми от различни жанрове — поеми, очерци, повести.

Възможностите на документалния филм за пълнокръвно отразяване на живота са неограничени. Нужно е само търсене, горене в работата. Нашият колектив има сили и ние не трябва да ги жалим, за да издигнем на още по-високо ниво документалния филм през близките години.

ЛАДА БОЯДЖИЕВА

Годишите, които са вече минало на студията, не бяха от най-леките. През тях ние, от една страна, спорехме със себе си, търсехме пътя на киноизкуството в нас самите, спорехме и помежду си, но водехме и она неплототворен спор, какво трябва и какво не трябва да се прави. Месеци наред разсъждавахме върху абсурдния факт: кой филм е по-полезен — една приказка за деца или един разказ за завод. Как трябва да започва и да завършва един филм, и още много малки и големи тъжни неща, всред които трудно се вървеше напред.

За това в тези години не се създадоха филми като „Светлини и хора“, „Човекът с ватенката“, „Възпоменание“, „Нощна София“ и др.

Защо това може да стане през последните две години? Нови хора ли дойдоха в студията? Не. Направиха ги същите тези, които се бяха съблещвали с проблемите, бяха търсели и искали възможност да търсят. Направиха ги, когато им се даде именно възможност да търсят.

За тази възможност трябва да поговорим тук, защото тя е единственият правилен път, по който ще се създадат големите, хубавите документални филми. И радостното, онова, което ражда усмивката, е, че тя съществува в Студията за документални филми. Именно тя позволи на Христо Ковачев да създаде незабравимия образ на миньора във филма „Светлини и хора“. В тази нова атмосфера Стефан Харитонов направи поема от една книга във „Възпоменание“, Георги Алурков с поезията на своята камера на места достига поезията на Пеню Пенев в „Човекът с ватенката“, Борислав Пунчев възпя нощта на столицата в „Нощна София“. В този период проявиха своите възможности и младите режисьори Александър Рупчин — „Страшният смях“ и Тодор Пожарлиев — „Влак 24“. Категорична в своята експресивност стана камерата на Кирил Тошев, който, струва ми се, е навлязъл в един от най-хубавите периоди на своето творчество.

Вярно е, че има още много филми в производството на студията, които носят белега на спокойния отпътан път, на задоволяване с провереното и сигурния шаблон. Това е неизбежно. То, от една страна, е резултат на миналото, а от друга, индивидуален творчески проблем. И в най-добрата почва не поникват всички семена. Но онова, което е определящото и дава вече реални резултати, е добрата, хубавата почва, която се създава в студията, за едно истинско кино изкуство. Една атмосфера, в която ще се разгънат възможностите на всеки, който има какво да каже и как да го каже.

ХРИСТО КИРКОВ

С всеки нов ден битката на идеите, която се води на нашата земя, става все по-остра. Историята очевидно е определила съвсем недалечното бъдеще като време, в която тя окончателно, безвъзвратно ще се реши. И трябва да се реши в името на запазване живота на нашата планета. При тия условия става ясно, че да се разчита единствено на дълбокото вътрешно обаяние на нашите идеи не е достатъчно. Налага се пълно мобилизиране и осъвременяване на средствата за пропагандиране на тия идеи. В това число и на социалистическото киноизкуство.

Българското киноизкуство не може да участва пълноценно във фронта на социалистическото кино, ако не съвършенствува своята мисловност и изразителност, ако не съобрази качеството си със съвременния световен стандарт. То не може да изнася, да защитава и да пропагандира нашата правда зад националните ни граници, ако не овладее езика, ако не стане сътворец на езика, на който се разговаря киноизкуството през 1962 година.

При това искаме да обърнем внимание върху съществената разлика между национален и световен стандарт, както и върху самото понятие „световен стандарт“. Това понятие аз разбирам като качествено мерило, създадено от образците, с които именно се представят отделните национални кинематографии на международните екрани през дадено историческо време.

Струва ми се обаче, че този исторически обективен критерий не буди особени симпатии сред мнозина и преди всичко сред много от ония, които отговарят за нашето кинопроизводство.

Много по-симпатични, аз бих казал по-удобни, са други критерии.

Един от тях е критерият за средния качествен стандарт, за средното равнище. Този критерий за качество се изгражда под диктата на количеството. За единица мярка служи онова качество, което количествено преобладава в световната кинопродукция, т. е. посредственото качество. И понеже разликата в едно или в друго посредствено качество не се чувства рязко, любителите на средния стандарт намират основание за заключения, че ние не сме по-зле от останалите.

Този критерий е вреден. Чрез него се създава атмосфера на успокоение и успеваемост. Неговото прилагане забавя развитието на киноизкуството, обрича го на вегетирание.

Качеството на нашата кинопродукция често се разглежда и оценява и от гледище на един друг критерий, формулата на който изглежда приблизително така: „Българските филми трябва да се съобразяват и да удовлетворяват нуждите и задачите на българския народ.“ Не възразявам срещу такъв критерий, стига той да не се схваща от същите съображения за удобство, ограничено, спекулативно. Разбира се, че нашите филми трябва да имат предвид преди всичко нашата действителност, нашите задачи, нашия народ. Но защо за тази наша мъжествена действителност, за тия наши благородни задачи, за този наш народ-терой, народ-борец за високи идеали да не разкажем в нашите филми с такава

прецизна мисъл и на такъв език, който ще разберат и хората например за нашите западни и южни граници, който може би ще ги развълнува, в нещо ще ги убеди и в нещо може би ще ги разубеди?

Струва ми се, че при оценката на нашето филмопроизводство за даден период официално се прилага критерият на сравнението между създаденото днес и създаденото вчера. Естественият резултат при прилагането на този критерий обикновено води до отбелязването на едно по-високо равнище от днешното. Този критерий не е грешен, едва ли може да се приеме като най-съвършения. При такъв критерий се взема под внимание днешното само в национален, а не в световен мащаб.

Ако от всички тия удобни критерии вземем само техните рационални зърна и към тях прибавим критерия, който ни налага нашето историческо време, — критерия на образците на световната съвременна кинематография, ще получим една гледна точка, от която продукцията на хроникално-документалната студия през 1961 г. не буди чувство на доволство и успокоение.

Преди всичко голяма част от миналогодишната продукция на студията изцяло принадлежи на вчерашния ден на киноизкуството по своето художествено качество. Тук искам да спомена филмите: „Вратите на родината“, „Кремиковска пролет“, „Пионери-художници“, „Бялото злато“, „По млечния път“, „Рилските езера“, „Те победиха в Милано“ и др.

В тия филми очевидно има гражданска позиция, която не подлежи на съмнение, има елементарно овладяване на кинематографа, има труд, може би дори голям и добросъвестен труд. Без всичко това нашето документално кино, разбира се, не може, но днес само с това също не може. За да бъдат на съвременен равнище, на тия филми липсва съвременна мисловност, организация и използване на материала и на изобразително-изразните средства на документалното кино. В тях няма интересна находка, порив към нещо ново, безпокойство.

Тоя род филми са голямата част в миналогодишната продукция на студията. Наред с това обаче в тая продукция съществуват и факти, които определено говорят за един процес на обновяване, на търсене, на стремеж към равнение с постиженията на съвременното световно документално кино. Искам да подчертая, че се касае именно до един процес, а не до една значителна завоювана позиция в изкуството на документалния филм, която може да ни даде основание за високи оценки.

Този процес се очертава във филми като „Страшният смях“, „Светлините на София“, „По върховете на Кавказ“ в редица епизоди на филма „Възпоменание“ и във финалния епизод на филма „Майстор на сцената“.

Източник на обаянието на „Страшният смях“ е проникновено видения от неговите автори смисъл на политическата карикатура у нас в периода преди 9-ти септември. При кинематографичното решение на темата авторите са използвали наистина творчески музиката, звуковите ефекти, мултипликацията, гледната точка и движението на камерата, за да оживят и раздвижат по един извънредно целесъобразен от гледище на идеята начин показните карикатури. „Светлините на София“ е импресия на влюбени в своя град граждани и художници. Силата на тая импресия е в това, че тя е едно истинско, непосредно чувство, а не понятие за чувство, на претенциозно показване на чувство. Силата на филма е в широката и оптимистичен диапазон на чувството, в лекотата, с която са използвани кинематографичните средства, в художествената мярка, а може би и в отсъствието на текст. „По върховете на Кавказ“ е филм, в който авторите са излезли от рамките на задачата да покажат изкачването на Елбрус от група български алпинисти. Те са опоеизирали мъжеството, волята и стремежа на хората да побеждават с крайно непретенциозни кинематографични средства. Оскъдният материал за братя Миладинови е разкрил пред авторите на филма „Възпоменание“ много интересни аспекти за художествено-документално пресъздаване, отстъпвайки пред тяхната търсеца творческа мисъл и настоятелност. Финалният епизод на „Майстор на сцената“ е пример за използване на символа в нашето документално кино.

Общ за всичките тия филми е стремежът на техните създатели да проникнат дълбоко във възможностите на документалния материал, да усъвършенствуват, да разнобразяват, да обогатяват естетическия си изказ в съществуващите изобразително-изразни рамки на документалния жанр.

В тия рамки се движат и търсенията на авторите на филма „Васил Коларов“. В своя филм те са съумели да предадат истината за един голям живот, посветен изцяло на комунистическия идеал, истината за човека и вожда Коларов.

И разбира се, това решава положителната оценка на филма. Но покрай добре решените сцени и епизоди в него съществуват и моменти на неоправдан произвол в композицията, и излишни дължини (например фразата за морето, копривченската фраза и др.), и банално поднесени решения. По тия причини, ако „Васил Коларов“ в тематично отношение е най-значителното произведение на студията през миналата година, в художествено отношение той не е между най-доброто, създадено от нея.

В друга посока са търсенията на авторите на филмите „Ямболската стачка“ и „Поема за орденосиците“. В тия филми новото качество е търсено не по посока на углъбяване и усъвършенстване на традиционните изобразително-изразни средства на документалното кино, а по-скоро във взаимстване и използване на средства от други кинематографски жанрове, по-точно — от игралното кино.

Мисля, че взаимопроникването, взаимообогатяването, разширяването на традиционните граници на двата жанра е един положителен и ускорен на неспоконен съвременни кинематографични търсения процес. Той може да се разглежда, от една страна, като стремеж на игралното кино към по-голяма достоверност и убедителност и от друга — като стремеж на документалното кино към по-голяма емоционалност.

Но двата опита представляват недоразумение и с едното, и с другото. Те са някакво школко „новаторство“, разоръжаване, преди да се познава новият вид оръжие.

Нецелесъобразно, наивно е авторът на „Поема на орденосиците“ да жертвува яснотата на разказа, композицията, убедителността на изображението и на внушението за сметка за един набор от крещящи, псевдопоетични фрази, немотивирани и непронизани от единно, изстрадано поетическо чувство и мисъл, за сметка на неоправдани решения от игралното кино.

Нецелесъобразно е, наивно е авторите на „Ямболската стачка“ да пласират своята творческа дързост в създаване на монументална бутафория от разпенени коне, от мними полицаи и стачници, от мнима ямболска буржоазия, от мними певци и мнима кръв по паветата, да инсценират класови сблъсъци и всичко това да ни представят с претенцията за документално кино, за търсене на нова съвременна изразност и емоционалност.

Споменавам тия два филма (а в миналогодишната продукция на студията има и още, които им приличат) не за да дискредитирам порива на нашето документално кино към съвременен изказ на идеите, а именно защото бих искал този порив да не бъде дискредитиран от неумели и необмислени търсения, да не бъде тласнат в невярна посока.

ГЕОРГИ ЯНЕВ

Българският документален филм след Априлския пленум на нашата партия бележи подчертано някои тенденции, които ни карат да се радваме и с увереност да гледаме в неговото бъдеще. Разчупени са шаблонът и схемата, обявена е война на многотемията, претрупаността и голата декларативност в говорителските текстове, налице е едно подчертано поетично третиране на редица от темите. Аз няма да се спирам на отделните филми, показани на настоящия преглед. Докладчикът правилно и точно направи творчески разбор на някои от тях. Няма да се спирам и на пълнометражния наш филм за Васил Коларов. За него се писа нашироко в нашия печат и аз напълно споделям възторжените отзиви. От самият факт, че нашата продукция е късометражна, не той бележи тенденциите в развитието и поставя проблемите, които трябва да обсъждаме тук. Най-ярко произведение на нашата студия в духа на казаното за мен е „Възпоменание“ на Стефан Харитонов. Богато наситената творческа изява на едно ново светоусещане, отхвърлило пороците на миналото, говори най-ярко за дръзновените търсения на редица кинодейци, чиито произведения гледахме. Тенденцията за неповторимото пресъздаване на действителността, на поднасяне документалния материал, ето кое е новото в нашия документален филм. Докосвайки този въпрос, аз искам да се спра на изказването на др. Кирков и по-конкретно на това, което той каза за филма „Поема за орденосиците“, реализиран от мен. С няколко бележки като тази, че аз съм привнесъл във филма туптенето на човешкото сърце, патентовано от Марсел Карне и Рангел Вълчанов, той изцяло отрече филма. Още когато пишех сценария, аз знаех, че някои ще прибегнат до такава аналогия. Но няма

това е най-същественото, което др. Кирков намери да каже. Да не говорим, че аз самият като автор не съм доволен от реализацията на този и други епизоди. Аз не мога да се съглася обаче за някакво автоматично привнасяне в случая. Гледайки чисто външно картината, Кирков е изпуснал мисловния заряд, който носи тук говорителският текст и който изисква именно такова решение. „Поема за орденосците“ за мен е само един опит, подчертавам — опит, да поднеса по неповторим начин, използвайки богатия арсенал на киното, една тема, която досега е била решавана тривиално, с пълното съзнание, че тя е неблагоприятна — селската тема. Аз просто исках да отправя едно предизвикателство към нашите изтъкнати режисьори в документалния филм, които странят от тази тема, намират я за невзрачна, маловажна и недостойна за техните творчески търсения. А ако за нещо могат да бъдат критикувани „Поема за орденосците“ и нейните създатели, това е, че не навсякъде, не всичко ние успяхме да поднесем именно по този неповторим начин. Но, другари, аз заявявам открито: предпочитам да си строша главата в търсенията на нещо ново, с явен риск за неуспех, отколкото да вървя по старите отпъкани пътища на посредствеността и презастраховките. Няма случаи досега някой да е създал въздуващо произведение за царевицата и аз не се срамувам от опита, който направих, да заговоря за нея и за хората, които я получават, по нов, неповторим начин. Не всичко постигнахме, но „Поема за орденосците“ е именно хвърлена ръкавица към първите наши режисьори, които са длъжни да постигнат повече.

Аз напълно споделям и приветствувам теоретическата постановка на въпроса за критерия, която постави др. Кирков. Нашите документални филми следва да се равняват, да бъдат в челните редици на световното документално кино. Това е вярно. Но какво е действителното положение? Българските кинодокументалисти, пък и самият Кирков — убеден съм — не познаваме постиженията на документалния филм в световен мащаб. Провеждат се международни фестивали на документалния филм по петте континента, дават се отличия на редица произведения. Ние чуваме за тях, четем, но не ги виждаме. И затова никак не е чудно, че ни се струват цели открития, когато видим такива стари филми като английските „Нощна поща“, „Риболовният кораб“ и други, които са правени преди повече от четвърт век. Този въпрос е многократно поставян, но нищо не се върши и остава глас в пустиня. Как тогава можем да се равняваме по нещо, което не познаваме! Така стои въпросът практически.

Често ние искаме да кажем нова дума в изкуството, но я произнасяме като първолаци, а не като зрели художници. А може би една единствена нова дума е недостатъчна, нужно е цяло ново изречение. Бъдещето ще покаже...

Гаранция за това сега са XXII конгрес на КПСС и Ноемврийският пленум на нашата партия.

МИЛЕН ГЕТОВ

В стремежа си да узаконят (след като отдавна вече е узаконено) правото на документалното кино да се нарича изкуство някои другари бягат от понятието публицистика в документалното кино. Те забравят, че публицистиката е в основата на документалната кинематография, че тя е неговата стихия! Определението на В. И. Ленин „образна публицистика“ в никакъв случай не отменя правото на документалното кино да съществувва в семейството на изкуствата. Нима ние не говорим за „изкуството на публициста“, както и говорим за „изкуството на певца, актьора, художника“ и др.? Тенденцията да се откъсва документалното кино от публицистиката крие в себе си много опасности за неговата специфика. В стремежа да се избегне грубата тенденциозност понякога се преминава в другата крайност — туширане силата на нашата публицистична мисъл.

Когато говорим за изкуство, ние естествено противопоставяме на него занаятчийството. И това е напълно правилно! В борбата срещу занаятчийството се ражда изкуството. В нашия етап на развитие не бива да забравяме, че пътят към изкуството преминава през високото професионално майсторство, че без неговото овладяване не можем да творим изкуство!

При обсъждането на документалните филми за 1961 г. ние срещнахме редица радостни явления: несъмненото повишаване идейно-художественото ниво на продукцията, разширяване тематичния обхват и най-вече показатели, че количественото натрупване вече преминава в качество! Появиха се „нови явления“ в нашата продукция. Филми като „Възпоменание“, „Страшният смях“, „Човекът с ва-

тенката“ са сериозни опити за разрушаване рутината, за обогатяване изразните средства на документалното кино. Това са филми, които показват, че съществуват още много богати възможности, че творческото дръзновение, търсещият дух на твореца са огромен двигател в борбата за овладяване изкуството на документалния филм.

Наред с елементите на новото, със значителното придвижване напред по пътя към професионалното майсторство ние трябва да отбележим и застой в използване основното оръжие на документалиста — репортажа. В тази област нашата продукция през изминалата година е обикновена, редова („Кремиковска пролет“, „Привет, мое село“, „Вратите на родината“, „Победата в Милано“). Като че ли съществува страх от репортажа в документалния филм, подценяване на неговите възможности, правят се опити за натурализиране на някои неспецифични за документалния филм начини на показване документалната истина или действителност („Спрете влак № 205“, „Поема за орденоносците“, „Ямболската стачка“).

Не бива да забравяме, че главните наши успехи дойдоха по пътя на майсторското използване на репортажа, на неговата непосредственост, на обаянието на действителността („Той не умира“, „Светлини и хора“).

Изключително важен фактор в оценката на творчеството, който трябва да покаже степената на развитие, мястото на твореца, да бъде стимул в развитието му напред, е критерият при оценката. Ние не можем да не обърнем поглед назад, да видим къде сме били, да се огледаме — да видим къде сме сега, да погледнем напред — да видим къде е пътят на нашето развитие.

Но не е достатъчно да разглеждаме нашата продукция в наше „обкръжение“. Трябва да погледнем по-далеч — към световното кино. Да видим неговите завоевания, успехи и неуспехи, тенденциите в неговото развитие и с оглед нашите национални особености — особеностите на социалистическия реализъм, да се изправим до него, да се премерим. И тогава ще получим реална представа за нашия ръст, за нашето развитие. На това ни учи опитът на светското документално кино, което в последните години след XX и особено след XXII конгрес на КПСС, преодолявайки остатъците от култа към личността и всички слабости, които той носеше със себе си в областта на изкуството, направи огромни крачки напред.

Опирайки се на изводите, които се направиха на Априлския пленум на ЦК на БКП, които дадоха морални сили на творците да разчистят в себе си и в своето творчество остатъците от старото, сковаващо, задържащо развитието напред, ние вече виждаме кълновете на новото в нашата продукция.

Погледната в тези мащаби, нашата продукция през 1961 г. вече дава признаци на придвижване напред, опит за премерване ръст със световното кино, който ни обнадеждава. Но трябва да признаем, че сме все още в началото, в подстъпите към висотата, която ще атакуваме.

Новите явления в нашата студия показват, че съществуват сили и възможности на основата на доброто от традицията с повече задълбочаване да преодолеем сковаващите рамки на старото, да направим един дръзновен шурм нагоре, по пътя към голямото изкуство, което да служи на народа, по пътя за създаването на новото общество, за формирането на новия човек на комунистическия век!

Затова е необходимо да се разшири кръгозорът на документалистите, да се увеличи обмяната на филми, на размяната на киноработници за квалификация, да се увеличи броят на съвместните продукции, да се участва във възможно повече международни кинофестивали. Необходимо е да се внедрят нови организационно-творчески форми на работа, които да дадат по-големи възможности за тематично-творческа изява на творците, да разширят тематичния фонд на студията.

РУМЕН ГРИГОРОВ

Искам да се спра на решаващата роля на постановлението за кинематографията от 1958 г., което бе прието възторжено от всички творчески работници в студията. Постановлението окрили дръзновените търсения на колектива и помогна за разчупване на схемата и отърсване от шаблона, примитивизма и лакировката, посочи нови пътища за обогатяване жанровото разнообразие на документалния филм. Постановлението бе оня творчески импулс, който позволи на кинодокумен-

талистите да създадат редица талантлив и запомнящи се творби, като „Антонивановци“, „Петимата от РМС“, „Шатрите горят“. „Георги Димитров — страници от един велик живот“.

И ако все пак ние не заговорихме на пълен глас и не разкрихме многообразието на социалистическата ни действителност, в центъра на която стои новият човек, трябва да си дадем ясна сметка за пораженията, нанесени и на нашия културен сектор от култа към личността на Сталин и Червенков. Периодът на култа бих определил като период на постепенно съгъстяваща се душевна депресия върху съзнанието на твореца-комунист. Тази именно душевна депресия в последните години ме накара съзнателно да намаля своята продуктивност, мотивирайки се, че е по-добре да създаваш по-малко филми и по тоя начин да правиш по-малко грешки. Това вредно самоуспокоение все още ме гнети и оказва отрицателно влияние на творческото ми самочувствие. За преодоляването на тези мои неизживени заблуждения аз черпя вяра и сила от ясният ленински курс на нашата партия.

Докладът, изнесен на нашето обсъждане от Генчо Генчев, според мене обективно рисува състоянието и творческите завоевания на студията, дава реална оценка на постиженията на отделните творци.

През изтеклата 1961 г. нашият колектив създаде поредица от хубави и различни филми. Картината е радостна и обнадеждаваща, но ние все още не знаем точно къде сме в общия ход на документалния филм. Недостатъчният контакт с другите социалистически и капиталистически документалисти, малкото чужди документални филми, които имаме възможността да гледаме, ни пречат да видим собствения си ръст. Това е много важно, като се има предвид, че най-смелите новаторски произведения се раждат в областта на документалния филм. Обидно е, че ние не можем редовно да следим дори творчеството на съветските ни колеги, голяма част от вината за което принадлежи на ДП „Разпространение на филми“. И досега ние още не сме видели такъв филм като „Хора на синия огън“ на Р. Григориев-Кацман, предложен за Ленинска награда и обиколил световните екрани. Необходимо е също по-честото изпращане на кинодокументалистите по различните фестивали на късометражния филм, където си дават среща най-значителните творби от всички жанрове на късометражния филм. Тук му е мястото да кажем, че с изключение на сп. „Киноизкуство“ и донякъде „Филмови новини“ кинокритиката въобще не се занимава с проблемите на документалния филм. Литературата по въпросите на документалния филм е очудващо нищожна у нас и ние сме принудени като робинзовци да творим на основата на своя собствен опит. Все още съществуват немалко хора, в това число и журналисти, които наричат документалните филми „прегледи“.

Струва ми се, че решаващ гласък за създаването на дръзновени нови произведения ще окаже образуването на творчески объединения или групи и в нашата студия, където първа в системата на кинематографията заговори за тях. Учредяването им ще бъде значително по-лесно, отколкото в игралната студия. Да се отлага и протака тяхното създаване означава да не се разбира духът на времето, в което живеем. По своето същество те ще бъдат своеобразни школи за процъфтяване на нови таланти, за решително подобряване художественото ниво на общата продукция и чрез творческата взаимопомощ ще станат лаборатории за умножаване човешките добродетели на творците на социалистическото кино. И на фронта на киноизкуството и на културата въобще трябва да се родят бригадите за комунистически труд. „Инженерите на човешките души“ нямат право да изостават в общия настъпателен поход към комунизма!

1961 година беше плодотворна за кинодокументалистите. 40-те документални филма от различни жанрове са сериозен принос в културното обогатяване на българския зрители. Разбира се, не всичко създадено от нас е значимо и на високо художествено ниво. Не са малко слабите, примитивно направени филми. Някои от филмите на Мутафов и Вили Румп не се отличават с нещо особено освен с добросъвестната си работа. Поради редица „обективни“ причини в рубриката на неособените сполуки може да се нареди и моят филм „Родопа пее“ както и „По фашистките тюрми“ на Иван Досев главно по сценарни причини. Интересен специален опит направи Георги Янев със своята „Поема за орденосиците“, но екранното превъплощаване бе явен творчески провал за автора. Янев все пак трябва да бъде поздравен за творческата дързост да създаде оригинално произведение на съвременна, и то селска, тема.

Съвременната тема — ето ахилесовата пета и за художника-документалист. На нас често ни се струва, че едва ли не всичко, което създаваме, е на съв-

ременна тема, защото ние водим кинолетописа на нашето вълнуващо време. На пръв поглед изглежда, че е много по-трудно да направиш филм на една отдалечена историческа тема, напр. за Калоян, но това не е така. Примерите не само от последната година потвърждават, че главните наши успехи са на историко-революционна тематика: „Антонивановци“, „Петимата от РМС“, „Георги Димитров“ и създаденият през 1961 г. „Васил Коларов“. Към успехите следва да се отнесат и филмът за нашата политическа карикатура „Страшният смях“ на Ал. Рупчин, и филмът за братя Миладинови „Възпоменание“ на Стефан Харитонов. Особено показателен е последният филм, направен по слабия сценарий на К. Захариев и Ат. Георгиев, който се откроява на общия фон на продукцията с големите мисли в текста на Харитонов и прецизната майсторска работа на оператора Кирил Тошев. Тошев даде великолепно изобразително решение и на втория си филм „Влак 24“, но режисьорът Тодор Пожарлиев и звукооператорът Иван Анев не можаха да създадат равностойно решение в звуковото му оформяване. На посредствено ниво е и другият филм, посветен на транспорта — „Спрете влак 205!“ на Христо Мутафов. Към филмите на историческо-революционна тема следва да се прибави и „Ямболската стачка“, в който има дискусийни положения, но за режисьорската работа на Пожарлиев и операторската на Никола Златанов могат да се кажат само насърчителни неща.

Принос в жанровото разнообразие на студията дадоха и двете кинопоеми по стиховете на Вапцаров и Пеню Пенев „Моторни песни“ и „Човекът с ватенката“, отличаващи се с различната си трактовка. В „Моторни песни“ чрез обобщените образи на нашето социалистическо настояще прозира пророческият глас на вдъхновения поет. В опита си да създаде киноповела с приёмите на игралното кино Георги Алушков е постигнал много в редица епизоди, но в други изобразителното решение стои под равнището на бойкия стих на Пеню Пенев. Особено несполучливо е дикторското изпълнение.

Вълнуващ кинорепортаж бе съвместното произведение на младите оператори Веселин Донев и Чавдар Петров „По върховете на Кавказ“, в което наред с хубавите снимки и подходяща музика не е намерено нужното звуково и шумово оформяване.

Едно от първите и оригинални произведения на 1961 г. е поетичната импресия за нашата столица „Светлините на София“, с което дебютира като режисьор талантливият оператор Борислав Пунчев. Може да се каже, че въпреки не малкото досегашни опити това е първият запомнящ се филм за сърцето на социалистическата ни родина. Достойнство на филма е, че е направен без никакъв текст.

В поредицата от историко-биографични филми заслужено място ще заеме и новият пълнометражен филм „Васил Коларов“ на Нюма Белогорски. Успехът на филма според мене преди всичко се дължи на простотата, с която авторите извайват образа на бележития революционер и държавен деятел, както и на хубавата музика на композитора Любомир Пипков и вещата камера на Христо Минински.

1961 година бе плодотворна за българските кинодокументалисти; тя обогати творческите търсения и остави художествено пълноценни творби. Новаторството е поставено вече на прищел от търсещите творчески работници на студията. Създадените вълнуващи произведения не са още върхови постижения, но те са радостни предвестници на утрешните крупни завоевания на българския документален филм. Нашето забележително време ще има и своите забележителни документални филми.

ТОДОР АНДРЕЙКОВ

Не възнамерявам да взема отношение по цялостната продукция на студията за изтеклата година, да анализирам постижения и слабости и да правя опит за общи преценки и изводи. Подтикнат съм да изкажа някои мисли от два филма, които гледах, и от това, което чух досега за тях.

Безспорно през 1961 г. в производството на студията има редица радващи постижения. В една или в друга степен резултат на положителни търсения и задълбочено отношение към темата са такива филми като „Светлините на София“, „Страшният смях“, „По върховете на Кавказ“, „Възпоменание“, „Майстор на сцената“, „Васил Коларов“, „Човекът с ватенка“ и някои други. И все пак, струва ми се, че общото ниво на продукцията не отговаря по своето качество на онази атмосфера на успокоение и самодоволство, което се долавя в самочувствието на част

от творческия колектив на студията. В досегашния поток на изказванията се долавя тенденцията да се изтъкне, че въпреки слабостите положението е много благоприятно. Мисля, че ще има по-голяма полза, ако се гледа от позициите на една по-висока възискателност и се каже тъкмо обратното: че въпреки постиженията положението не е чак толкова благоприятно. Особено що се отнася до различните търсения в областта на художествената форма.

Филмите, които ме хвърлиха в най-сериозно недоумение, са „Ямболската стачка“ и „Влак № 24“. Това недоумение изключително много се засилва от обстоятелството, че според някои другари и двата филма са творчески експерименти, резултат на новаторски търсения. Подобно твърдение говори за недостатъчно познаване историческото развитие на киноизкуството и съвременните тенденции на това развитие.

Днес в цял свят съществува стремеж игралните филми да изглеждат като документални. Толкова по-непонятен е стремежът на някои наши кинематографисти документалните филми да изглеждат като игрални, и то като игрални филми от най-лош тип.

„Ямболската стачка“ е филм, изграден изцяло върху инсценировка на отдавна минали събития. В случая не ме интересува толкова неговия драматургически принцип. Вероятно инсценировката не е най-добрият път на документалното кино, но понекогха тя е приложима. Тук много по-важна е режисьорската организация и трактовка на предложения материал. А тя говори за обръщане към принципите на онова прекалено отживяло и старомодно игрално кино, което се задоволява с фиксация на елементарни и по същество статични въпреки привидната им динамика емоционални и психологически състояния. Участниците в масовите сцени не са нищо повече от статисти в най-лошия театрален смисъл на думата. В определени моменти от действието те вкупом и съвършено механично изпълняват определени задачи, поставени им от режисьора. При така наложеният от драматургията подход към материала режисьорът би трябвало да приложи поне принципите на съвременното игрално кино, което би осигурило на филма му, колкото и парадоксално да звучи, малко по-силно впечатление за документалност.

Струва ми се, че игралният филм на Кането Шиндо „Голият остров“ може да бъде великолепен образец на инсценировка. Този филм създава пълно впечатление за издебната действителност. Ние знаем, че това не е така и че впечатлението е резултат на много строга и много тънка организация и интерпретация, но въпреки това не ни напуска чувството, че всичко, което виждаме на екрана, би ставало и в случай, че камерата не се намираще на този остров.

Съвременният киноезик се характеризира все повече с подчертана яснота и простота на израза. Обаче режисьорът на филма „Влак № 24“ в желанието си да „експериментира“ ни връща около 40 години назад. Той е изграден почти изцяло на принципа на импресионистичния монтаж — една кинематографична концепция, характерна за нямото кино. Този тип монтаж е блестящо приложен още в първите филми на Абел Ганс, но прилагането му днес не е обогатяване на филмовия израз. Злоупотребата с него във „Влак № 24“ е разрушила цялостния образ на събитието, разрушила е самия разказ, разгърнат в сценария. Ние нямаме възможност да проследим на екрана даже едно цялостно действие, а само отделни елементи, които в никой случай не успяват да възстановят картината на цялото, да очертаят поне контура му. А поезията, която режисьорът вероятно се е стремил да постигне, е фалшива поезия, защото тя не се ражда от разкриването на хората и техния труд, а от фокусничество с материала.

Идвам до въпроса за критерия. За да се върви напред, е нужен висок критерий. Той трябва да се съобразява и с досегашното ниво на нашата продукция, но също така и с общото състояние на световното киноизкуство. Безспорно трябва да се равняваме по образците или поне да се стремим да се равняваме по тях. Но ако това е трудно осъществима задача за една млада кинематография, боравенето със съвременен киноезик е задължително. Най-малко смешно е да обявяваме за творчески експерименти обръщането към изразни средства, които не само отдавна се прилагат в киното, но вече дори започват постепенно да изчезват от практиката на световното киноизкуство.

Мисля, че нашите кинодейци, поне по-голямата част от тях, живеят и творят доста откъснати от развитието на световното кино, имат много слаб допир с неговите забележителни произведения, особено с новите — с произведения, които в сегашния етап от развитието на световното киноизкуство характеризират ня-

кой негови съществени тенденции. За излизането от това не съвсем нормално положение трябва да се положат сериозни усилия и от Съюза на кинодейците и особено от Управление на кинематографията.

ГЕОРГИ ПАНЧЕВ

Като се изключат някои отделни гласове, обсъждането показва, че оценката за работата на творческия колектив в Студията за документални филми е положителна.

Но положителната оценка, колкото и да радва, няма да внесе успокоение и доволство в творческия колектив на студията, каквото произволно установяват някои гласове, защото не е в природата на кинодокументалиста успокоението и застоят, а тъкмо наопъки — постоянната тревога и търсене на новата и свежа мисъл, на по-съвършената художествена форма — това е характерната черта на документалното кино.

Аз не мога да повярвам, че теоретическият разговор за критерия трябва да ни доведе до отричане на това, което е постигнато през 1961 г. от нашето документално киноизкуство. С такива филми, като „Васил Коларов“, „Човекът е ватенка“, „Моторни песни“, „Майстор на сцената“, „Страшният смях“, „По върховете на Кавказ“, „Светлините на София“, „Възпоменание“, творческият колектив на студията е показал своята физиономия, начертал е своя неравен път към върховете на голямото изкуство.

И когато говорим за критерия, аз мисля, че преди всичко ние трябва да се оглеждаме в нашата кипища от дръзновение действителност и постоянно да си даваме сметка създаваме ли ние произведения, достойни както за героичното минало, така и за гигантските мащаби на днешния ярък ден.

Можем да кажем смело, че ние вървим с партията и народа, че отразяваме в нашите произведения голямата борба между старото и новото; новият човек започва все по-действено да говори от нашия екран, но все още, както цялата наша млада кинематография, и документалната кинематография изостава зад прекрасните дела на трудовите хора.

Нашият творчески колектив, както видяхме, през 1961 г. създаде поредица произведения, с които без угризения може да се представя пред своите събратя зад пределите на нашата народна република, но бройката от произведения, достойни за народния подем, за великите успехи в ускореното изграждане на социализма и комунизма трябва ежегодно да се умножава и устремът към недостигнатия връх да се разгаря.

За това е необходимо още повече кинодокументалистът да живее всред ентусиазирания строител на човешко щастие, по-добре да познава живота му, неговия бит, новите благородни черти в изграждащия се характер.

Това е еднакво жизнено нужно както за сценариста, така и за редактора и режисьора, оператора, пък и за кинокритика.

Без основно познание на коренните изменения, които се произвеждат в действителността на народа във възходящия социалистически строй, без познание на измененията, които с неимоверна сила са обхванали цялата земна планета, тъй както и без зачитане на оценката, която партията и народът дават на нашите творби, ние не можем да направим следващата по-широка и по-смела крачка.

Търсейки своя критерий в чудесните постижения на нашата страна, които преди всичко ни задължават, ние естествено трябва да се учим и от най-забележителните творения на световната документална кинематография и преди всичко от съветските колеги. В това отношение както Съюзът на кинодейците, така и творческата секция в нашата студия и ръководството на студията не правят необходимото в достатъчна степен.

За повишаване на професионалното майсторство на кинодокументалистите имат значение прожекциите на игрални филми (4 пъти седмично) в дома на киното, но защо към всеки игрален филм съюзът не представя по един задграничен документален филм това е все още непонятно! Крайно време е Съюзът на кинодейците да осъзнае тази своя грешка и в дома на киното да намери своето почетно място и документалният филм.

Много често (и това обсъждане не прави изключение!) на строга присъда се изправя използването в документалното кино на прийоми от арсенала на

игралното кино. По тези въпроси още се дискутира и естествено може дълго да се дискутира. Но осъществеността и кинокритиката еднородно утвърдиха като значителни произведения такива документални филми, като „Антонивановци“, „Петимата от РМС“, „Георги Димитров“, „Човекът с ватенката“ „Светлини и хора“, „Злато Бояджиев“. Във всички тези филми организацията и възстановката са използвани достатъчно убедително. Едва ли някой заради това би се заел сериозно да отрича идейно-художествените достойнства на посочените кинопроизведения. За нас е явно, че по въпроса за използването на приёмите на игралното кино не може да има канони. В същност въпросът е доколко, как, кога и къде е допустима такава практика, въпросът е до професионалното майсторство на кинорежисьора, до неговото художническо чувство и усет за мярка, без което изобщо е немислимо някакво изкуство.

И накрая няколко думи за творческата атмосфера. Аз считам, че трябва да се дава по-голяма свобода за търсения и полети на твореца, че с по-голямо доверие трябва да се гледа на създателите на родната кинематография.

Във връзка с това не мога да приема някои оценки за провинциален характер на нашата кинематография и респективно на документалната кинематография. Считам такива оценки, меко изразено, за необективни и недружелюбни.

Но същевременно искам да подчертая, че творческата атмосфера не е на необходимата висота, няма го все още желаният творчески кипнеж, откровената, дружеска обмяна на мнения по идейната целенасоченост и професионалното майсторство. Тук чертата на професионалната завист, на взаимното безпринципно разхваляване и неоснователното отричане трябва да отстъпи място на истинската творческа дружба и сътрудничество, на основата на принципите на социалистически реализъм в изкуството, на основата на неспокойното търсене на нови форми и оригинални приёми и решения в сценарното дело, в режисьорската и операторската изява.

КИЛОМЕТЪР—ЕДИНИЦА МЯРКА ЗА ЛЮБОВ

(За филма „Любовта на Альоша“).

Мнозина се подсмиват иронично: такава любов не съществува. Това са нищите духом, които гледат еднакво елементарно и на живота, и на изкуството. По-малко са тези, които ще завидят с благородна завист на силата на тази любов. Само единици ще бъдат онези, чиито чувства по мащаби се приближават до Альошкините.

„Любовта на Альоша“ е една светла и радостна творба на изкуството. Любовта озарява всичко в този филм — и хора, и случки. Тя създава и самата атмосфера на действието. Всяко събитие е пречупено през светлата, непрестанно бликаща струя на любовта.

В миналото всяка голяма любов е била история за страшната несъвместимост на светлото чувство с тъмните обществени условия. Развързката на всяка голяма любов била трагична, защото по самата си същност тя е противоречела на класовите и моралните норми на старото общество.

В съветския филм „Любовта на Альоша“ голямата любов не отрича живота, а го утвърждава и самата тя е утвърдена от живота. Това огромно чувство облагородява хората с простия факт на съществуването си — не само този, в чиято душа то пламти, но много по-определено останалите, неговото обкръжение. Младешките от бригадата отначало се шегуват с Альоша и с неговите чувства към непознатото момиче, но в края на краищата те се прекланят пред силата им и когато това се наложи, като истински съветски хора застават в тяхна защита. Много по-съществена е обаче промяната, която любовта на Альоша извършва в отношението на някои от тях към любовта изобщо. Ето един кратък диалог в тъмнината, когато сънят още бяга, очите са широко отворени, а в главата идват разни мисли:

„— Ти имал ли си любов?

— Уха, колко пъти!

— Не, аз питам сериозно. Такава като на Альошка?

— (тъжно) Такава не съм имал.

— (тъжно) И аз не съм имал.“

Признавам, че за пръв път гледам филм, посветен изцяло на любовта, в който разкриването на чувството става по такъв необикновен начин. Словесните излияния, характерни за драматичната форма, са изчезнали. Те са заменени с чисто кинематографично изразяване на чувството. Альоша въобще не говори за своята любов. Той просто всеки ден отива да види любимата си. Тези ежедневни „разходки“, това ритмично повтарящо се на екрана действие почти изчерпва сюжета на филма и освобождавайки го по този начин от традиционните драматургични правила, му придава една доста модерна форма.

Авторите на филма са намерили оригинален и подчертано кинематографичен начин за изразяване мащабите на чувствата на главния герой — преодоляването на пространството в чисто физически смисъл. Те въобще са се отказали да характеризират и разкрият тези чувства с помощта на психологически средства. Тук може да се говори само в отношение чувство-пространство, чувство-разстояние. Ако потърсим точното отношение на тези два елемента, ще видим на какво необикновено внушение сме подложени. Същност не действието преодоляване на разстоянието става израз на чувството, а самото разстояние е почти веществен еквивалент на чувството. Чувството се измерва, то се материализира чрез разстоянието. Разстоянието е самото чувство.

По съвършено различен начин, с подчертано психологически средства е обрисувано зараждането и развитието на любовта на Зинка: от навик към интерес, от интерес към изумление, от изумление към пробуждане на чувството, от пробуждане към разгаряне,



„Любовта на Альоша“

от разгаряне към апогей, равен по мащаби на Альошкината любов. Но макар и разкрита по психологически път, Зинкината любов следва строгата графична линия на целия филм, на неговия стил. Тя е очертана от определени моменти, всеки от които отговаря на даден етап от развитието на чувството. Отделните моменти се свеждат до точна реакция от страна на Зинка на постъпките на Альоша, която дава точно измерен тласък в развитието на нейното чувство.

Зрителят е свидетел на едно необикновено явление в самия процес на извършването му — Альоша буквално принуждава Зинка да го обикне, без видимо да полага каквито и да било усилия за това. Огромният мащаб на едно чувство почти насилствено поражда друго чувство, съответстващо му по качество.

Това чувство става определящо нравствен критерий. Неетичните постъпки се осъждат не от позицията на един често пъти еснафски морал, а от много по-висока позиция — от гледната точка, от висотата на Альошкината любов. Альоша не мисли да издава случайната връзка, на която неволно става свидетел и дори е готов да я оправдае с любовта. И тъкмо високи-

ят нравствен принцип — индиректно — клейми тази връзка, изградена на чисто сексуална основа.

Би могло да се очаква, че еднообразното повтаряне на едно и също действие ще отежава, ще навява скука. В действителност нищо подобно не се случва, защото отиването на Альоша до кантона всеки ден носи нещо ново — едно малко изменение в обстоятелствата го прави по-различно от предишното. Освен това цялостният образ на Альошкината любов се създава едва в края на филма — от сумата на всички отивания, от натрупването на всички обстоятелства. Всяко отиване от лагера до кантона е и ново количество, и ново качество едновременно. Нещо повече — количеството е качество, доколкото разстоянието е самото чувство, негова материализация.

„Любовта на Альоша“ е много надежден дебют на двама млади режисьори — Туманов и Шчукин. Те разказват простата и прекрасна история на Альошкината любов с дълбоко проникновение в нейната етична и естетична стойност и с прост и ясен кинематографичен език. Погледът на съвременни кинематографисти е довел до обмислената употреба на съвремен-

ни изразни средства. Обезателно трябва да се каже, че широкият екран се е оказал извънредно уместен в един филм, където пространството и неговото преодоляване играят главна роля. Но съзнателното търсене на прост и ясен език не е доведено докрай. Тук-там някои сложни движения на камерата или претенциозни и маниерни гледни точки нарушават общия чист тон и стил на разказа.

По-значителни са някои други слабости, които се дължат преди всичко на драматургията. Характер като Альоша няма нужда от такава експозиция, която не обяснява нищо повече освен чувствителната му натура, а нарочно го прави малко смешен в очите на зрителя със съзнателно демонстрираната му непохватност — та по-

сле по контраст образът да се извиси още повече. Защо? Нима сценаристът сам не е повярвал докрай в това, в което иска да убеди зрителя? Дразният и някои поучителни сцени — например тази в селския магазин, която агитира мъжете да оказват постоянно внимание на жените си по един доста примитивен в художествено отношение начин.

Но тези петна не могат да помрачат чистото и светло лице на творбата. И накрая нека кажем, че филмът дължи успеха си в значителна степен на талантливото изпълнение на младия Леонид Биков — един напълно модерен актьор, който играе почти без външни средства.

Тодор Андрейков

В съвременната полска кинематография съществува направление, които местните критици наричат „филми из живота на децата, но не за деца“. Впрочем такива филми през последните години, и то немалък брой, съществуват в продукцията на почти всяка национална кинематография и струва ми се, с основание може да се говори за една тенденция, която е присъща на днешното световно кино въобще. И българските зрители успяха да видят някои от тях — твърде различни по авторска концепция и изпълнение, но все пак в много отношения сходни помежду си. Би могло да се споменат такива творби, като например „Чужди деца“ и „Серьожа“ на съветската кинематография, „Мъж с къси панталони“ на италианската, „Четиристотинте удара“ на френската...

До филмите на Януш Насфетер, който в полското кино е най-изтъкнатият и най-последователният представител на това направление, до неговите „Малки драми“ и „Цветни чорапи“, а също и до създадените в последно време „Борба за Козия дворец“ на реж. В. Берестовски, „Свидетелство за раждане“ на реж. Ст. Ружевич и „Присъда“ на реж. Е. Пасендорфер се нарежда и наскоро прожектираният по нашите ек-

ПОСЕЩЕНИЕТО НА ПРЕЗИДЕНТА

рани филм на младия режисьор Ян Батори „Посещението на президента“, получил на тазгодишния фестивал в Сан Себа-

стиан наградата „Сребърна раковина“.

Още от първите кадри, с ромоленото на дъжда, със сивото, надвиснало над големия град студено небе, със смълчаните и някак притихнали големи жилищни блокове, в които единственият признак на живот е сякаш само разсеяната светлина на електрическите лампи, с тъжната, проникваща до дълбочините на душата и някак странно преплитаща се с тихия шепот на дъждовните капки музика, още от „експозицията“ на филма, когато камерата бавно се приближава до един от тъмните прозорци на най-близката сграда и зад стъклото, по което сякаш се стичат сълзи, открива умно детско лице, чиито замислени не за възрастта му очи я заставят да спре и да се помъчи да разбере какво се крне в този печален поглед — още от тези кадри ние сме завладени от едно трайно и силно настроение, което не ни напуска до последния миг, до „затварянето на кръга“, когато камерата тръгва обратно, а едно момче — вече не непознато, а в чиято драма сме проникнали — разкъсва сърцето ни с отчаяния вопъл: „Госпо-



Янушек Помаски — Яцек

дин президенте, вземете ме със себе си!...”

Но нека не помислят неосведомените, че става дума за филм, в който изобилствуват потоци сълзи и се гъделичка зрителят с някакъв старомоден, евтин сантиментализъм, както често се случва в подобни случаи. Не, решително не! Може би именно в отсъствието на такава сладникавост, целяща да предизвика хленч, еснафско размекване и „емоционалност“ е преди всичко основата за успеха на творбата. Но веднага трябва да се добави, че не се е отишло и до другата крайност, до хладния обективизъм, до равнодушното и безстрастно регистраторство, което е също не по-малко чуждо на днешния човек, на човека от нашата социалистическа система, за когото според моралния кодекс на Програмата на КПСС „човек за човека е приятел, другар и брат.“ За позицията на създателите на филма е характерно отбягването на плакатната тенденциозност и показното нравоучителство, нежеланието им да си служат с голи педагогически внушения. Те навсякъде се стараят да скрият присъствието си, предпочитат не да дават готови решения, а само да насочат зри-

теля, да му загатнат идеята си с някой умело намерен детайл, сам той да достигне до нея, да почувствува нейния емоционален заряд. Но едно те не могат да скрият, пък и не са искали да го скриват — това е любовта им към малкия Яцек, към главния герой на тяхното произведение. И тази любов определя преди всичко дълбокото хуманистично звучене на филма. Тя се предава и на зрителя и го приближава до света на малкото момче, помага му да почувствува неговата драма.

На сценариста Йежи Завейески се дължи предимно заслугата, че преживяванията на Яцек са проследени с толкова разбиране, че неговият свят е показан с такава убедителна психологическа достоверност. Този свят е разполовен на две — единият е самата действителност, в която Яцек има всичко, но само не и любов, а другият свят е сънят, приказните видения на детската фантазия, събднатите копнения. В този друг свят тържествува доброто, обичта. От този друг свят, от далечната земя Вендердикция, пристига в най-мъчителните минути при Яцек господин президентът, за да му даде обич и успокоение.

Режисьорът Ян Батори изгражда целия филм на основата на едно непрекъснато съпоставяне между тези два свята, като чрез този паралел успява да разкрие отблъскващата същност, студенината и жестокостта на единия и поетичността на другия. Той успява да извиши идеята за президента, да ѝ предаде обобщеност и по този начин образът се явява не само като въплъщение на конкретното желание на Яцек да получи родителска любов и нежност, но и като израз на онова съкровено чувство, което е присъщо на всички ни, израз на жаждата ни да срещнем човек, който да ни разбира и обича. Филмът ни подтиква да се замислим както за нашите мечтани „президенти“, така и за това, доколко ние самите сме добри „президенти“ за другите.

Непрекъснатото противопоставяне в нравствено-етичен план на двата свята — реалния и въображаемия — се извършва много внимателно, без външна натрапчивост, с търсене на много допирни точки. Въображаемият свят е само една проекция на реалния и затова не ни учудва и обстоятелството, че самият президент е двойник на бащата на Яцек, че външият му лик е същият, но нравствената му

същност е диаметрално противоположна. Известно отклонение от тази линия на „преливане“, от това внимателно представяне на въображаемия детски свят без хиперболична заостреност има в епизодите с концерта на животните от приказната страна Вендердикция; тези кадри издават друг стил, а освен туй натежават и с неоправданата си продължителност в иначе общо взето стройната композиционна постройка на филма.

Висока оценка заслужава работата на режисьора с актьорите и особено с малкия Янушек Помаски в ролята на Яцек, където намесата, напътстванията на Батори са били най-чести. За успеха на останалите образи той е бил значително улеснен от опитността на такива известни актьори, като Леон Ниемчик (бащата), Беата Тишкевич (втората майка на Яцек), Ирена Малкевич (Кича), Ян Михулски (лекаря).

Накрая не може да не се отбележи и високото професионално равнище на операторската работа на Антони Вуйтович, чиито интериорни снимки показват майсторско владеене на камерата, а портретите му се отличават с ярка психологическа изразителност.

Атанас Свиленов

От страните на Латинска Америка у нас не идват повече от два-три филма годишно. При това те най-често ни поднасят една подслана екзотика, чийто неизменни съставки са препускащи конници, дрънкащи китари, певци, успешно преминаващи традиционните перипетии на бляскавата кариера, напуснат любовник, който обаче остава докрай верен и във финалните кадри за възнаграждение на терзанията си получава обратно в прегръдките си своята любима. И непрекъснато се осветява от ракети, всички непрекъснато се усмихват и човек има чувството, че пред него е нещо като ония мужици, които не безизвестният княз Потьомкин поставял по пътищата да махат с дантелени кърпички, когато преминавала каретата на императрицата... И като се прибави към това и

ИСТИНАТА ЗА ЕДНА ДАЛЕЧНА СТРАНА

посредственото професионално равнище на филмите, картината става пълна.

Но редом с тези заливащи екраните на Латинска Америка филми се произвеждат други, не така много на брой, но стремящи се да отразят

вярното лице на живота. Тяхното най-голямо достойнство е, че не са създадени за развлечение и празна забава, а за

да покажат истината, за да посочат пътищата за един нов, по-друг, по-човечен, по-справедлив свят. От тези филми е и „Кървава жътва“ на аржентинския режисьор Лукас Демаре. Когато преди няколко години един критик за пръв път видял филма по време на международен фестивал, той възкликнал, че това е творба, която му напомня за романите на Алфредо Варела и Жоржи Амаду, за революционната поезия на Пабло Неруда“.



„Кървава жертва“

за целия онзи суров и чудесен народно-революционен поток в изкуството на Латинска Америка“. Всеки случай този филм не е инцидентна проява в творческата биография на Демаре, който има зад гърба си такива произведения, като „Войната на Таучосите“ и „Дивите пампаси“. Неговото име с право се нарежда до имената на най-прогресивните дейци на съвременното аржентинско кино — Угу дел Карил, Фернандо Ажала, Рубен Камалоти и други.

Стойността на филма е в почти документалната достоверност, с която се разказва за съдбата на страдащите индианци, за робската им зависимост от господарите-земевладелци, които са във всяко отношение облагодетелствувани от съществуващата леонатна система. Един жесток свят на безчовечна експлоатация, на потъпкано достойнство, на беззаконие и произвол се разкрива от екрана с цялата си отвратителна същност. Смъкнат е воалът на лъжливата екзотика и пред нас е не Аржентина от цветните илюстрирани картички, не Аржентина на класическите танга и пищните карнавали, а страната на бедните и страдащите, на тези, които водят жалко съществуване и се борят за насъщния хляб.

Макар и да е изграден върху основата на един неогличаващ се с особени качества сценарий, който не позволява образите да се разгърнат, да получат своя индивидуална неповторимост, филмът все пак постига целите си, той представлява вълнуващ разказ за съдбата на угнетените работници от тръстиковите плантации на Аржентина. И решителната заслуга в това отношение е на режисурата, която е успяла да преодолее схематичната сценарна постройка, успяла е до известна степен да даде малко по-различно звучене на трафаретния „любовен триъгълник“ и да подчини всичко на една единствена цел: да се разкрие животът на множеството, на целия колектив. Всички образи са видени от режисьора именно в такъв план, те му служат за оживяване на общата маса, те носят в своята лична съдба съдбата на множеството. И Теодоро, и Дамиана, и Насарио, и лекарят-метис, всички те не се противопоставят на колектива, не се откъсват от него, а само още по-вълнуващо, по-подчертано разкриват общата трагедия. Демаре не се задоволява само да покаже истината, той не иска и не може да бъде нейн обективен регистратор, той взема стра-

на", той застава на страната на будната съвест и осъжда, заклеява, негодуюа. А тази негова позиция определя и емоционалната атмосфера на филма, определя неприкритата страстност на филмовия разказ и е може би най-големият достойнство на творбата.

Заслужава специално да се подчертае майсторството на Л. Демаре в масовите епизоди, с които е изпъстрен филмът. Режисьорът успява да въодушеви всички изпълнители и да получи от тях това, което желае — било то електрическата тръпка на бунта, която разтърсва телата на всички (кадрите след убийството на надзирателя Бруно, когато секачите в гората вдигат гневно бравди и се отправят към господарите), било то меланхолията по родния дом, тъжното предчувствие, че може би завинаги го напускат (пътуването във влака и сърцераздирателната мелодия, която изпълва очите със сълзи). С успех е означена работата на Л. Демаре и с изпълнителите на главните роли с изключение на Грациела Борджес, която в образа на Дамиана е твърде равна, показва учуваша неизразителност пред камерата, учудващо неумение да намери различен външен израз на богатите душевни изживявания на своята героиня.

Операторската работа на Антонио Ме-

рейо е изцяло подчинена на режисьорските изисквания, напълно хармонизира с творческите концепции на Демаре. Без да е останала напълно индиферентна към природните красоти, камерата преди всичко е насочена към разкриването на истинското лице на един тежък и изтощителен живот. Тя нито за миг не се любува на това, което заснима, тя търси онзи ракурс, който да разкрие и позицията на тия, които са застанали зад нея. Би могло да се пожелае само по-голяма раздвиженост. Само на едно място (смъртта на Теодоро) тя напуска статива и този опит не е безуспешен, макар и да не е лишен от известна наивност...

Филмът „Кървава жертва“ не си поставя изключителни цели, той е направен скромно и непретенциозно. В много пунктове той е уязвим и показва професионално равнище, което ни връща най-малко с десетина години назад. Но този път ние сме склонни да не забелязваме всичко това, защото умеем да уважаваме хората, които имат смелостта да показват истината, които се противопоставят на фалша и плитката развлекателност. Това е филм, който действително превръща белия екран в прозорец към истината на една далечна страна...

Атанас Свиленов

ВАСИЛ КОЛАРОВ

Филм, който започва със смъртна присъда, произнесена от палачите, и завършва с безсмъртие, родено от преклонението на един народ. В тази атмосфера на поетично обобщение и емоционално напрежение, а не в обикновената за документалния филм публицистична форма е изграден филмът „Васил Коларов“.

С професионална зрелост творческият колектив с режисьор Нюма Белогорски (сценаристи Н. Боровишки, Хр. Маринов и Н. Белогорски, оператор Хр. Монински, звукооператор Г. Кръстев и композитор Л. Пипков) е създал динамичен киноразказ, който не илюстрира един живот, а развълнуващо пресъздава човешка съдба чрез възможното за документален филм от подобен род „живо действие“.

Определящо начало в работата на колектива е стремежът към хармонична изява на образа, към сливане на личността с големите идеи на времето. Политическата оценка на човека се обединява с интереса към неговата индивидуалност и така се търси внушението както за голямото обществено значение, така също и за една богата душевност. Защото биографията на В. Коларов е удивително сливане на частен живот и обществена дейност, един от големите примери, когато биографията на човека става биография на обществени явления. Неговото дело надхвърля границите на революционната борба на българската работническа класа и изстрава в мащабите на международното работническо движение. Като разкрива обра-

за всред широтата на световни събития, филмът показва не само отзивчивостта на човека Коларов към пролетарската борба, но и неговата голяма активност и беззаветна преданост към делото на революцията.

Н. Белогорски е проявил свобода в своето режисьорско виждане и осмисляне на историческите събития. В основата на неговата работа стои историческата достоверност на разработената с чувство за отговорност и с подбор интересна документация: фотографии от личния албум на Коларов и Г. Димитров, киноснимки на Първата световна война, правени от неизвестен кинодеец, материали на ДЕФА и Държавния кинофонд на Съветския съюз, материали на нашата кинохроника и снимки от натура. Но режисьорът се освобождава от буквалаността на документите, вижда ги през живо творческо въображение и не само ги обогатява, но ги устремява към индивидуално разкриване на образа. Не образът е подчинен на събитията, а напротив — открито е неговото място в тях и българският социалист от конгреса на БРСДП (т. с.) се издига до висотата на интернационално признание — генерален секретар на Коминтерна, застава на ораторската трибуна редом с Анри Барбюс, Марсел Кашен, Морис Торез, Пасионария.

Чувства се подкрепеният стремеж на режисьора да разкрие конфликтната, революционната същност на явленията. Двата ярко очертани лагера в борбата се чувствуват във всяка сцена, отразяваща обществената дейност на Коларов. Политическата яснота, с която е разработен например епизодът на войните, идва от определено партийните позиции, на които застават създателите в оценката си. Те виждат действителността, отразена през очите на осъзнатия войник-комунист Коларов. Текстът, който по-скоро обобщава а не коментира кадрите, е произнесен от името на Коларов.

Дълбоко противоречие бушува в тези сцени. То се изразява чрез контрастно съпоставяне на иронично звучащи, почти гротескно разработен мотив от „Шуми Марица“, с мрачните картини на войната, които камерата е уловила. И като обобщение — един символичен кадър, бавно влаещ се в калта обоз, в комбинация със страници от работническата преса — будната комунистическа мисъл.

В напрежания ритъм на събитията режисьорът умело си служи с бога-

тата система от монтажни похвати, които помагат да се изрази размахът на явленията многостранно и активно. Титаничният двубой между Димитров и фашизма на Лайпцигския процес например се изразява чрез забележителна монтажна фраза, чийто връх е кадърът с двата образа — величавия, непокатимо монументален Димитров и отстъпващият, жалък в отчаяните си ръкомахания Хитлер.

Монтажно-ритмичната цялост на филма не би била постигната без музикално решение, дело на композитора Любомир Пипков. Режисьор и композитор са намерили внушително музикално изразяване на съдържанието, органически съединено с композиционната му структура и емоционалния заряд. Отмерено ритмично се повтаря мотивът от „Интернационала“, който носи темата на работническата солидарност. Оркестрово и хорово изпълнение на революционни маршове съпътствува стачките и партизанския поход, с миньорна тоналност звучат личните епизоди.

Звуквата атмосфера е също върно намерена. Пестелив в използването на ефекти (един пронизващ вой на сирена в стачката на тютюноработниците, призоваващ камбанен звън и отекващ тропот на ботуши на няколко места) звукооператорът Г. Кръстев проявява майсторство и творческа находчивост при допълнителното озвучаване на старите киноматериали и особено в точно премерените, плавни, неусетни или резки преходи на музиката.

Но не в тази чисто професионална страна на монтажните похвати и ефекти, които общо взето се движат в рамките на познати от досегашната работа на Белогорски неща, е новото, което определя успеха на филма, а в постигнатите чрез обединение на изображение, музика и звук пронизващи мисли, публицистичната страстност при разкриване на образа. Тъкмо тази устременост на епизодите към ярко разкриване образа на Коларов определя ходовете на монтажната фраза и нейното органическо обединение с дикторския текст.

Стремежът към психологическа детайлираност е едно от качествата на този филм, онова, което довежда много от неговите епизоди до художествена завършеност. Показателен в това отношение е например епизодът с началото на Испанската гражданска война, в който се разкрива сложната

душевност на общественика и човека Васил Коларов. Като разкрива голямото чувство на Коларов за интернационален дълг, режисьорът е успял да предаде и тревогата на бащата, който изпраща в Испания двамата си сина. Ясно е подсказано, че революционните идеи са завладели ума на интернационалния борец, подчинили са всичките му мисли, без да заглушават най-обикновените човешки чувства. Те идват като топла лирична струя още в началото на филма. Сърдечното, носталгично чувство, мъката по родината е намерила израз в спомена за Копривница, видяна през очите на влюбения в нея пейзажист. Може би конвенционално идиличното спокойствие, в което режисьорът ни показва този героичен град, не изразява пълно патриотичното чувство, но то противостои на нерадостния живот на изгнаника в шумния, студен Берлин.

Интимната линия на мисли и чувства прелива и в други епизоди — срещата с Цветана, посещението на бащиния дом, почивките сред домашния уют и особено срещите с децата.

Някъде на неуволимата граница между личните и обществените чувства като органически свързващо ги звено идва голямата дружба на големите хора — В. Коларов и Г. Димитров. Тя извира от дълбините на сърцата, но се откроява на фона на обществената дейност, запечатана в едно „скъпи Василе“, изпратено с писмо от Моабит, а самоотвержената защита на другаря и оклеветения комунист, в една сърдечна целувка на 70-годишния рожден ден и в неизразимата тревога за болния Димитров. Любовта се изразява в едно сърдечно и мъдро писмо, в твърдата вяра, че Димитров ще живее, защото никой не знае по-добре колко издържлив е бил той в изпитанията и колко необходим е сега в изграждането на новия ден.

„Има граници на човешките сили и природни закони, на които ние сме подчинени“ — пише Коларов в своя дневник. В последните снимки ние го виждаме уморен, макар и ръководещ строителството на младата република.

И тези кадри режисьорът движи с един друг ритъм, по-спокоен, по-тежък. Така той ни подготвя за непосредственото възприемане на загубата с едно неусетно преминаване на настроението, макар външно да търси контраст с безгрижното детско новородишно веселие. В това незасенчено детско щастие сякаш се разтваря смисълът на целия живот на Коларов, живот, отдаден в служба на комунистическия идеал за човешко щастие. Създателите на филма внушават мъката пак в оптимистични тонове, като акцентуват мисли от дневника на Коларов, изразяващи гордото съзнание от изпълнен дълг. „Колкото и да са моите сили, те всичките до последния ми ден ще служат на онова дело, на което аз се посветих да служа в младите си години...“ Два едри плана на едно лице, озарено от безсмъртие и тържествено-тревожния глас на диктора: „Всичките си сили до последния си дъх той посвети на тържеството на народното дело, на победата на комунистическия идеал.“ Така лаконично и просто завършва развълнуваният разказ в хармонично съчетание простата човечност и величие на създадения образ.

Този финал не е само хронологически завършек на биографията. Той е основен момент от поетичната сфера, в която режисьорът обобщава своя разказ. За да оформи рамките на тази сфера, той проявява композиционна свобода, изважда смъртната присъда (произнесена след Септемврийското въстание от 1923 г.) от непосредственния й ред и я прави начало на филма. Тази рамка обаче, идейно осмислена и поетически уплътнена, формално не е обособена докрай. Една потърсена връзка между началото и края не само би обогатила художествената цялост на филма, но би поставила още веднъж големите граници на социалистическия конфликт, в който се разгръща стихията на събитията и се изграждат контурите на образа: осъден на смърт от палачите — обезсмъртен от народа!

Вера Найденова

ИМПЕРИЯ НА СЛЪНЦЕТО

През последните няколко години италианските кинодокументалисти създадоха поредица от филми, посветени на онези малко известни части от света, които винаги са привличали интереса на кинозрителите. Техните филми за Индонезия, Китай, Бирма, Перу, Индия и др. помогнаха много за запознаването на зрителите с тези страни и показаха, че публиката проявява към такива филми не по-малък интерес, отколкото към игралните филми, стига те да са направени интересно, правдиво и с художествен вкус. Интересът към прожектирания у нас италиански филм „Империя на слънцето“ също потвърди това.

Режисьорите на филма Марио Кравери и Енрико Грас са си поставили интересна задача — да ни разкрият живота на известна част от перуанския народ откъм онези страна, която най-ярко характеризира народите и ги разграничава един от друг — техният бит, фолклор, обичаи. И веднага трябва да прибавим, че в това отношение те наистина са успели. Нещо повече. Ние можем да забележим, че дори и в ония епизоди, в които се показват как изостаналите и примитивни жители на откъснатите райони се приближават към търговските центрове, към цивилизацията (след пътуването по реката и след епизода с железницата), авторите се пазят да ни разкрият животът в тези центрове, защото е съвсем очевидно, че то ще звучи различно, ще наруши замисъла и стила на филма. Ярък пример в това отношение е епизодът в град Лима. Малките кадри, които виждаме през време на движението из града и многоетажните слънчеви сгради, ни подсказват, че това е модерен и красив град. Но авторите знаят, че запознаването по-подробно с този град лежи извън основната тема на техния филм, би я разводнило. И затова те съсредоточават своя разказ само около впечатлението, което този град прави на младата индианка. Попаднала с детето си в шумния град, тя с жадно

любопитство разглежда изящните витрини (тук авторите не пропускат да направят един убедителен паралел между нейното облекло и облеклото по витрините — да покажат контраста между живота на примитивните племена и на жителите на столицата). Шумът на моторните превозни средства подплашва младата жена, подгонва я по улиците, камерата ни показва през нейните очи този „ужасяващ“ град, тази „бъркотия“. Накрая, стигнала до статуята на ламите, тя спира и си отдъхва... най-после нещо близко, нещо родно, та макар и от камък... и нейната ръка с майчинска нежност погалва главите на малите животни. Епизодът е решен блестящо само с музикален съпровод и звуково оформление, без никакъв дикторски текст, с много раздвижена камера и изразителни кадри. Едно истинско поетично решение със средствата на документалния филм.

Във филма се запознаваме с много племена, които живеят така примитивно, че ни се струва просто невероятно съществуването на всичко това във времето на космическите полети. Тежният труден живот се е отразил на техните обичаи и празненства, в изпълнението на ритуалните танци, в честването на сватбите и погребението на мъртвите. Това са церемонии прости, може би архаични, но въпреки това изпълнени с дълбока символика, с човешка топлина, която ни трогва и вълнува. Заслугата за разкриването на всичко това е както на режисьорите, така и на операторите на филма, в чиято работа се чувства любов и близко отношение към съдбата на тези откъснати от цивилизацията хора. Филмът изобилствува с много изразителни портрети, с много детайли от бита, които говорят за една търпеливост и търсене в отразяването на действителността. И тази действителност авторите ни показват през своето творческо въображение с една умела постановъчна организация, оригинални гледни точки и движения на кинокамерата, които



„Империя на слънцето“

създават определен ритъм за всеки епизод, отговарящ на неговото съдържание. Особено ярко това проличава в такива епизоди, като вечерния обряден танц, борбата на младежите за „спящата красавица“ всред джунглите на Амазонка и др. Ярките цветове на костюмите, ритъма на музиката, увличащите движения на танците, всичко е предадено върху екрана много прецизно, много правдиво и с явен стремеж да се пресъздаде вярната атмосфера.

Говорейки за качествата на филма, не може да не споменем музиката на композитора Лаванино. Очевидно е, че оригиналната перуанска музика е много бедна и монотонна и би понижила емоционалното въздействие от филма. Вземайки за основа оригиналните записи, направени на място, композиторът се е постарал да запази за всяко едно от племената характерния ритъм и звучене на мелодиите, а на много места дори умело е съчетал някои от

оригиналните откъси с написаната от него музика в един и същи епизод — например първата част от нощния обряд.

Дикторският текст не е лишен на много места от поетичност и дори от музикалност, което създава приятен и приповдигнат тон на разказа, без да се стига до патетичност и надутост. На места, като епизода със смъртта на птиците гуано, уводната историческа част и др., текстът достига значителни обобщения.

И когато в кинозалата светнат лампите въпреки насладата от филма зрителите я напускат с тъжно чувство. Това чувство на тъга идва от нерадостната съдба на перуанския народ, създал една от най-високите цивилизации в древността и обречен на невероятно примитивно съществуване от човеко-ненавистничество на минали и сегашни господари.

Христо Мутафов

В НАУЧНИЯ ИНСТИТУТ ЗА КИНЕМАТОГРАФИЯ И РАДИО

Сътрудник на редакцията посети директора на Научноизследователския институт по кинематография и радио д-р. Стоян Шарланджиев, който в разговор заяви:

В изпълнение на решенията на Мартенското съвещание на ЦК на БКП и съгласно указанията на Министерството на просветата и културата дейността на института през миналата година се изрази в решаване на някои значителни задачи. Така например в секция „Звукозапис“ колектив от научни работници и техници сложиха началото на производството на магнитни глави за нуждите на киното и радиото. През тази година производството на тези глави започна на малки серии. Разширихме и базата на секция „Акустика“, по чиито проекти бяха построени глуха и реверберационна камера, отговарящи на изискванията на международния стандарт на ИСО. През миналата година излезе от печат том II от „Известия на института“ с научни статии на сътрудниците при подобрена редакция и техническа подготовка. Сложи се и началото на преводаческата дейност.

През 1961 г. представители на института взеха участие в три международни конгреса и в много конференции. По наше предложение България стана активен член на Международната организация по стандартизацията. Сега получаваме всички научни материали от чужбина и вземаме отношение по въпросите, които интересуват нашата страна.

Разбира се, трябва да отбележа, че въпреки постигнатия успех в развитието на института останаха нерешени много важни въпроси, които пречат на нормалната ни дейност. Секциите ни поради липса на помещения са пръснати на три места в големия град. Това спъва работата ни — не могат да се използват ефикасно уредите, усложнява се контролът и пр. Нашият институт няма необходимата техническа работилница, а известно е, че ние конструираме прототипи, апарати и други съоръжения и без техническа работилница сме като без ръце. Остра нужда чувствуваме от специалисти по разработване проблемите на завода за киномашини.

Револуционното развитие на кинотехниката в напредналите страни поставя пред нас и пред производствените предприятия големи задачи и изисквания. Ние не трябва да изоставаме. Бързо трябва да решаваме въпросите за техническия прогрес на нашето кино.

Миналата година институтът работи върху двадесет теми и девет научно-технически задачи. Извън плана бе разработена темата

„Експериментален и теоретичен анализ върху действието на апаратурата за размагнитяване на магнитните ленти“.

За кинематографистите би представлявало интерес да съобщим, че секция „Икономика на кинематографията“ работи върху темата „Художествено творчество и организация в дейността на режисьора при създаването на филма“. Във връзка с това бяха направени проучвания на основната литература, която има отношение към творческата дейност на кинорежисьора. Проведени бяха наблюдения върху работата на режисьори от Студията за игрални филми и документалната студия. След привършване на работата секцията излезе с предложение за промяна в периодизацията по създаването на игралния филм и с препоръки по някои сценарни въпроси. В практиката на студиите намериха отражение конкретно разработените предложения от института по темите: „Личната материална заинтересованост в киноизкуството“ и „Процесът, в който се създава игралният филм и организационно-икономическите проблеми.“

Нека да отбележим също, че в института от секция „Акустика“ бяха разработени проекти за акустическа обработка на нови киносалони в Плевен, Бяла, Бургас, Сливен, Кюстендил, Кърджали, Перник, Варна, Самоков, Коларовград, Станке Димитров и за пет софийски кина.

Пред нашия институт стоят за разрешаване още много въпроси. Укрепването, разширяването и подобряването на работата е главната цел, постоянната задача на научните работници, инженери и технически помощници — на целия колектив. Ние се стремим всяка разработена от нас задача да бъде внедрена в практиката, защото в противен случай тази задача е самоцелна — загубва своето практическо значение.

В отговор на всенародната проверка, подета от вестник „Работническо дело“, институтът предложи редица мероприятия за повишаване качеството на звука и картината в кинопоказа, които мероприятия имат значителен качествен и икономически ефект. Най-същественото мероприятие, което ще бъде внедрено през тази година, е магнитно възпроизвеждане на звука. Ще бъдат пуснати за пробна експлоатация една серия теснолентови машини „Славянка“ с магнитен адаптер и няколко копия на български филми, върху които ще се полее магнитна пътечка с магнитен запис. По този начин ще бъде решен основният проблем за разбираемост и високо качество на звука в теснолентовата кинорежа.

XXII конгрес на КПСС постави като велика практическа задача построяването на комунистическото общество в Съветския съюз. Предстоящият Осми конгрес на БКП ще начертае нашата програма за изграждане комунизма в България. Това определя голямата роля на идеологическите и пропагандните органи на партията — киното, радиото, телевизията и фотографията. В тази светлина ние виждаме задачите и перспективите на института, който има задължението да развива техническия прогрес в киното, радиото и телевизията. Колективът на института ще мобилизира всички свои сили да помогне и внесе своя дял в издигането на техническото ниво на нашите пропагандни органи до нивото на политическите задачи.

МАРСЕЛ МАРТЕН

МОДЕРНОТО КИНО — СПЕКТАКЪЛ ИЛИ ЕЗИК?

В края на това изследване¹ става ясно, че киното разполага с един извънредно сложен и разнообразен език, способен да предава гъвкаво и точно не само събития, но и чувства и идеи. При това изразяването на мисловното съдържание поставя твърде деликатни проблеми. Докато писателят може да посвети десетки страници на най-интимния и най-щателен словесен анализ на един единствен миг от психическия живот на един индивид, киното, осъдено от своята необикновена, „феноменологична“ естетика, принудено да описва външността — обективните прояви на субективното поведение, трябва да се старее да покаже или да внуши повече или по-малко директно или символично най-скритото мисловно съдържание, най-тънките психологически отношения. Ето защо в частност киното никога не би могло да мине без словото (даже в епохата на немия филм, под формата на надписа) и ето защо диалогът трябва да се счита за елемент на кинематографичния език със същото основание като монтажа или движенията на камерата: неговата по-голяма или по-малка специфичност зависи от начина на използването му.

Ние видяхме как киното еволюира за 60 години, как киноезикът постепенно беше създаден и развит от Грифит до Айзенщайн, за да се върне след това решително от Реноар до Антониони към една нова простота. И действително можем да констатираме, че повечето от големите съвременни режисьори практически изоставиха целия граматически и езиков арсенал, който беше надълго изброяван и анализиран на страниците, които прочетохте. В един филм на Антониони например само *монтажът* (много бавен) и изразът на *времетраенето* (неговото следствие) могат да бъдат предмет на задълбочен анализ. Всички останали елементи на кинематографичния почерк, както аз се опитам да ги определя тук, са практически отхвърлени, би могло да се каже — изчезнали. Впрочем трябва да се подчертае, че езикът (граматика и техника) е това, което остарява и се демодира най-бърже. Отдавна мина времето, когато се експериментираше с безкрайните възможности на кинематографичната техника и когато тези възможности можеха да служат за алиби на режисьорите, лишени от истинско творческо вдъхновение.

СПЕКТАКЪЛ ИЛИ ЕЗИК?

Тази еволюция на киноезика беше ярко изразена преди известно време от Андре Базен: „Да се прави кино днес, това значи да се разкаже една история с ясен и свършено прозрачен език. По-малко движения, които издават присъствието на камерата, по-малко крупни планове, които не отговарят на нормалното възприятие на окото. Разкадровката разчленява действието предимно на американски планове, защото те се налагат като по-реалистични. Цялото изкуство се свежда точно до тази разкадровка, чиито оптимални правила сега са достатъчно добре познати и неоспорими. Самобитността на израза е отсега нататък напълно

¹ Настоящият текст представлява заключението на новото, значително преработено издание на „Езикът на киното“ от Марсел Мартен, което ще излезе от печат в колекцията „Седмото изкуство“ на Едисон дю Серф — Париж.

свободна: тя съответствува на един избор, обусловен от художествените цели. Формата на творбата вече не се определя отвън, от новата сила на някакво ново свойство на камерата или на лентата. Вече вътрешните изисквания на сюжета, каквито ги чувства авторът, определят тази или онази специална техника. За първи път от създаването на киното режисьорите работят що се касае до техниката при нормални творчески условия... Стилът на модерния кинорежисьор се създава от овладения в съвършенство изразни средства, станали също така послушни като писалката...¹

От друга страна, Александър Астрюк в един често цитиран текст, озаглавен „Раждането на един нов авангард: камерата-писалка“, ни даде това, което той определяше като харта на следвоенното кино. „Киното, писа той, е в процес на превръщане в изразно средство, каквото са били всички останали изкуства преди него, каквото са в частност живописът и романът. След като беше последователно панаирджийски атракцион, развлечение, аналогично на театъра на булевардите, или средство за запазване образите на епохата, киното става постепенно език. Език, това ще рече форма, в която и чрез която един художник може да изрази своята мисъл, колкото и абстрактна да е тя, или да предаде точно своите възвращения, както на това са способни есетото или романът. Ето защо аз наричам този нов период период на камерата-писалка. Този образ има много точен смисъл. Това ще рече, че киното ще се освободи постепенно от тиранията на зрелищността, на картината заради самата картина, на незабавната интрижка, на конкретното, за да стане също така гъвкаво и тънко средство за изразяване като писмения език.“²

Приложена към киното, концепцията за езика е доста двусмислена. Трябва ли да се подразбира тук това, което аз нарекох граматически и езиков арсенал, по същество свързан с техниката, с различните средства на филмово изразяване? Александър Астрюк употребява термина не в този смисъл, а в по-широк — в смисъл на „форма, в която и чрез която един художник може да изрази своята мисъл“. В този случай изразът на автора действително отговаря на онзи вид кино, което правят сам той и някои други (Робер Бресон, Жан Пиер и Мелвил, Пиер Каст, Агнес Варда в „Поант курт“), привърженици на това, което понякога се нарича „литературно кино“. Но този израз се отнася в още по-голяма степен за един режисьор, когото Астрюк не можеше да има предвид, пишейки тези редове, и който не може да бъде считан за „литературен“, тъй като е отишел много подалеч в това направление: става дума за Антониони, при когото изоставянето на атрибутите на традиционния език, отхвърлянето на „незабавната интрижка“ (това, което нарекоха *дедраматизация*), необикновеното осмисляване на филмовата постановка, отправиха киното към нови перспективи.

За да се избегне всяка двусмисленост, трябва да предпочетем понятието *стил* пред понятието *език*. Езикът, общ за всички кинематографисти, е точката, в която се срещат техниката и естетиката; стилът, специфичен за всеки (но колцина успяват наистина да създадат собствен стил), е разтварянето на техниката в естетиката. Най-големите режисьори стигат направо до стила (например Чаплин, Мурнау, Реноар, Бюноел, Антониони), без да минават през етапа на езика: те не прибягват до този вид „фокусничество“ с действителността, каквото са повечето изразни средства, анализирани в тази книга.

„Трябва да се разбере, добавя Астрюк, че киното до днес е било само спектакъл, зрелище.“ Без съмнение. И все пак това би значило да се забрави много бързо решителният и незаменен принос на Айзенщайн. Би било несправедливо да се пренебрегне фактът, че създателят на „Потемкин“ и „Октомври“ е истинският откривател на кинематографичния език с цялата му специфика. След казаното дотук, ясно е, че Айзенщайн е едно изключение, свързано едновременно с епохата (необходимостта и желанието, при отсъствието на звук, всичко да се изрази чрез картината) и с идеологията (айзенщайновият монтаж е една блестяща илюстрация на диалектиката, защото при него всеки кадър получава своя истински смисъл само свързан със съседните).

Но аз мисля, че можем да се съгласим с Александър Астрюк, ако разбирате понятието *спектакъл* в един строго определен смисъл. Дори когато се отказва от прякото пригаждане към театрално представление и от „големия спектакъл“, филмът се подчинява най-често наистина на драматичните правила, изкова-

¹ „Екран франсе“ — № 60, 21. VIII. 1946 г.

² „Екран франсе“ — № 144, 30. III. 1948 г.

сме поставени от режисьора пред реалния свят (ние присъствуваме с помощта на режисьора в реалния свят) и естетическото утвърждаване на този свят, преминаването му от материално в художествено съществуване, става без помощта на арсенала от обикновени езикови средства. Почеркът и езикът се намесват все по-малко между публиката и пластичния свят на екрана. В известен смисъл зрителят се намира пред един прозорец, през който той наблюдава събития, имащи всички признаци на действителност и обективност и чието съществуване изглежда абсолютно независимо от неговото. След като автономията, свободата на зрителя са по такъв начин зачетени, неговото участие в събитията е едновременно по-свободно (самият той трябва да полага усилия, да проникне в света, който му се представя) и по-трудно (защото светът на екрана, нека повторим, не му се предлага вече изцяло обработен, както това беше в епохата на монтажа-цар).

СВОБОДА И ОБЕКТИВНОСТ

Тази еволюция се извършва в две твърде различни направления. Първото може да се нарече „тенденция Антониони“ — тя е твърде специфична, но към нея аз отнасям, поне за себе си, Мизогуши. Не изключвам, че може да изглежда спорно и несправедливо да се „отнесе“ към Антониони един кинематографист, който е започнал своята дейност много по-рано от автора на „Нощта“ и който още през 30-те години беше достигнал до стила, доведен до съвършенство в последните му творби. При все това струва ми се, че ако стилът на тези двама режисьори е близък в много отношения, Антониони е отишел безкрайно по-далеч от Мизогуши по пътя на освобождаването и на едновременното изоставяне на почерка и на спектакъла.

На второ място може да се отбележи една „тенденция на киното-истина“, за да употребим прочутия израз на Дзига Вертов, отново станал на почит напоследък, който може да се приложи към филми като тези на Рогозин („На Бауери“, „Върни се, Африка“), на Руш („Човешката пирамида“, „Хроника на едно лято“), като „Сенки“, „Гневното око“ или „Връзки“. Общото на всички тези филми е директното снимане, репортажният стил на кинопрегледа, стремежът да се улови животът посредством една импровизация, едно несдържано любопитство, повече или по-малко подтикнато, и във всички случаи чрез отхвърляне на традиционната постройка на кинематографичното произведение.¹

Общият знаменател на тези две привидно твърде далечни тенденции е *свободата*, двойната свобода на зрителя и на „спектакъла“ или по-точно на заснетото събитие. И в единия, и в другия случай зрителят има чувството, че събитието се извършва пред очите му и че той присъствува на самото зараждане на едно драматическо действие, а режисьорът го оставя съвършено свободен да „участва“ в действието, да се присъедини към него или не. Това двойно впечатление за свобода зависи преди всичко, трябва да подчертаем това, от отхвърлянето на драматичната постройка на сюжета и на традиционната разкадровка-монтаж, чийто резултат, ако не и цел, е да хванат зрителя в клопката на едно драматическо действие, а режисьорът го оставя съвършено свободен да бъде нейн пленник. И в единия, и в другия случай (и при двете „тенденции“) кинематографистът и камерата отново стават *обективни*: кинематографистът вече не разкадрова своя филм така, че да подчертае една абсолютно еднолинейна и еднозвучаща поредица от събития; той вече не подчертава чрез монтажа или движението на камерата това, върху което иска да спре вниманието ни. Камерата вече не играе обикновената си роля, която се състои в това да отрази гледната точка върху събитието на един предполагаем и привилегирован свидетел и по този начин да облечи труда на зрителя върху възприемането на събитието.

Има обаче една съществена разлика. При киното-истина свободата, за

¹ Кръстопътят на тези две тенденции може да се открие през 1953 г. в „Любов в града“ (единственият „брой“ на това, което трябваше да стане, по думите на неговия инициатор Дзаватини, един вид филмиран вестник) и по-точно в епизода, поставен от Антониони — „Опит за самоубийство“, — където „репортажният“ стил на неореализма се нюансира от твърде чувствителния принос на автора на „Викът“.

която става дума, е **пряка** и делът на импровизацията е действителен, дори ако режисьорът се намесва след това чрез монтажа: би могло да се каже, че снимането става преди разкадровката, докато при другата тенденция разкадровката нормално предшества снимането. Свободата на Антониони е всъщност дълбоко обмислена, подготвена и ако този режисьор успява да ни внуши, че сме свободни пред едно свободно събитие, това е в резултат на една строга обработка, което не противоречи с големия дял на импровизацията в неговите методи на снимане.

Изоставянето на езика, схващан като съвкупност от средства на кинематографичния почерк, свързани с техниката — какъвто го прилагаха в творчеството си Айзенщайн или Уелс, — се придружава и с едно отхвърляне на спектакъла, понятие, свързано с постановката (термин, дошъл от театъра и твърде двусмислен, когато се прилага към киното, аз го казах) — какъвто го правеха Ганс или Гитри например. Сега отиваме на друг план: киното на сценаристите отстъпва пред киното на кинематографистите. Киното вече не се състои главно в това да се разкаже една история със средствата на зрителните образи, както други правят това с думи или ноти. То се състои в незаместимата необходимост на зрителния образ, в абсолютното надмощие на зрителната му специфичност над неговия характер на интелектуален или литературен проводник.

При модерните филми зрителят вече няма впечатлението, че присъства на един добре подготвен спектакъл, но че е проникнал в интимната същност на кинематографиста и че участва заедно с него в създаването на филма: пред тези предложени му лица, пред тези герои, които са му на разположение, пред тези събития, които стават в момента, зрителят познава мъката на творчеството.

КЪМ ЕДНО ЗРЯЛО КИНО

Ето кой стремеж може без съмнение да осветли еволюцията на кинематографичния език още от зараждането му. Ако се прибегне към известна схематизация, при режисьорите е възможно да се определят два основни подхода към света. Единият е по-скоро интелектуален, боравещ с понятия (Айзенщайн, Драйер, Хичкок, Уелс, Бергман, Висконти, Рене), другият — по-скоро сетивен и интуитивен (Чаплин, Довженко, Реноар, Бюнюел, Мизогучи, Фелини, Антониони). У режисьорите, които принадлежат към първата група, съществува тенденцията да реконструират света според своето лично виждане. Поради това те поставят ударението върху кинематографичния почерк, който е основното средство за улавянето на зрителя, но също и за тяхното собствено пленяване чрез един пластичен свят, повече или по-малко подчинен на отпределени концепции, и от влиянието на който те не могат да се освободят. При другите, обратно, по-скоро съществува тенденцията да се скрият пред света, да накарат смисъла, който те се стараят да извлекат от нещата, да избликине сам от прякото и обективно изображение. Ето защо при тях почеркът е нещо второстепенно в сравнение с изобразяваните явления и свободата на зрителя е много по-голяма: за тях очарованието не е синовим на отнемане (свободата на зрителя) и тяхното виждане се характеризира повече със силата си, отколкото с необикновеността си. Ако продължаваме да схематизираме в същия дух, можем да кажем, че периодът, когато монтажът играеше господстваща роля, съответствуваше на триумфа на „интелектуалните“, докато сегашното изоставяне на традиционния език бележи надмощието на „сетивните“ и на тяхното пластично виждане, освободено от натрапничеството на действието на концепциите.

Експериментирането с възможностите на *езика* не беше ли прочее за киното само един период на „заекване“? Киното не достига ли точно сега своята зряла възраст? С това, разбира се, не искам да кажа, че всички предшествувачи форми на израз са инфантилни. Но, изглежда, че най-сетне е дошъл моментът, когато киното, освободено от всякакви комплекси по отношение на другите изкуства, се утвърждава в своята триумфална и свършена художествена автономия. От Айзенщайн насам киното утвърди своята специфика. С Антониони то се насочва към едно по-плодотворно направление. Изглежда, че можем да се върнем към старата Стендалова дефиниция на романа: „Огледало, което върви по големия път“. Тогава? *Камера-писалка* или *камера-огледало*?

Би било твърде авантюристично да се рискува с прогнози върху бъдещата еволюция на киното. От друга страна, ясно е, огромното болшинство от кинематографистите ще продължи да твори в традиционните рамки. Но достатъчни са няколко експериментатори, няколко изследователи, за да бъде осигурен прогресът. Седмото изкуство е в настъпление!

УСПЕХИ И ПРОБЛЕМИ НА ЧЕХОСЛОВАШКОТО КИНО

В каква посока се развива чехословашкото кино? Какви проблеми решават чешките и словашките киноработници и какви резултати постигат при решаването на тия проблеми? Какви жизнени явления привличат тяхното внимание, възновяват ги за творчество? Какви са тенденциите, характерни за филмите от последните години?

За да се отговори на тия въпроси (макар и в най-кратка форма), ще се обрнем преди всичко към резултатите от третия фестивал на чехословашките филми, който се състои в съзето на Чехословакия — промишления район Острава.

На обсъжданятия по време на предишните два фестивала киноработниците говореха за необходимостта да върват в крак с епохата, да създават произведения, които да отразяват проблемите на живота, които да поставят безстрашно най-зголемени въпроси, произведения, които да показват огромните постижения на народа и същевременно да показват противоречията, възникващи естествено на всеки нов етап от развитието на социалистическото общество. Предоставяне то на тия противоречия е необходимо условие за по-нататъшния прогрес.

На фестивала в Острава бяха констатирани първите успехи в работата над именно такива произведения. Сегашният стремежът на киноработниците да показват на зрителя днешния ден стана неизменно по-осезателен. Интересен в това отношение е филмът „Хора като тебе“ (режисьор Лавел Блюмфелд), който в една поредица от кратки и не твърде равнопоставени новели разказва за работниците от заводите в Кладно. Или филма на младите режисьори Йржи Хандал и Штепан Плавски „Навсякъде живеят хора“, който разказва за един млад лекар, изправен на работа в малко, отдалечено село. Заслужавават внимание и два приключовчески филма на съвременна тема. Това е филмът „Подхвързан се“ (режисьор Зденек Бриник), който би могъл да се нарече войнствуваша политическа драма, ако на режисьора беше се уляло по-успешно да преодолее слабостите на своята си бинарност към детективския жанр представява ценност и в идейно, и в художествено отношение.

Към успехите могат да бъдат поставени и такива филми, като „Селмийт континент“ на режисьора Вацлав Тейер (за работниците от големите машиностроителни строежи в Южна Чехия), „Три тона прах“ (режисьор Олдржих Ланек), по-светен на морален проблем, комедията „Клеветник“ на И. Новак — за борбата на младешта с частнособственическите отживелици в съзнанието на техните бащи, комедията „Юнак“ на Милош Маковец, в която се разкрива морален конфликт между членовете на една социалистическа бригада.

Участниците в творческата конференция в Острава отбелязаха, че в последно време режисьорите започнаха да проявяват интерес към селото, което дълго време не привличаше тяхното внимание, въпреки че именно тук протичаше един особено сложен процес на преустройство на хората. От нови, по-дълбоки позиции бяха снети няколко филма от така наречената серия „за хулителите“. Значително по-расна количеството на кинокомедията, която зрителят така много обича. Ако се отчете успехът на редица филми, посветени на близкото минало (най-добрият от тях получиха премии на международните кинофестивали), може справедливо да се прецени, че чехословашката кинематография се намира на правилния път.

Но и тия значителни произведения, отразяващи събитията от Втората световна война, и първите успешни опити за правдиво изобразяване на съвременността са само начало на един път. Та нали именно по главното направление — във филмите за съвременността чехословашкото кино е още далеч от съвършенство. На тия филми не достига дълбочина и художествено майсторство в разкриване поезията на нашата епоха.

Многозначителен е също и фактът, че измежду деветте филма, посочени като най-добри за 1960 г., повечето са на тема от миналото; четири от тях разказват за войната — „Висшият принцип“ на Иржи Крейчик (справедливо оценен като най-добър), „Песен за синкавия гълъб“ на словашкият режисьор С. Барабаш, екранизираната от Иржи Вайс новела на Ян Отчанашек „Ромео, Жулиета и мрака“ и съвместният словашко-грузински филм „Прекъсната песен“ (най-слабият измежду изброените); два филма са посветени на началото на работническото движение в Чехия: „Факли“ на Владимир Чех и „Полицейски час“ на Отокар Вавра. И само три от деветте са насочени непосредствено към нашата действителност: „Хора като тебе“, „Подхлъзнал се“ и „Навсякъде живеят хора“.

Към тази равностетка аз отидох главно, за да покажа още веднъж явлението, характерно за кинематографиите на много социалистически страни — филмите за съвременността като правило отстъпват на произведения, посветени на миналото.

Това явление се забелязва и на международните кинофестивали. Миналата година в Кан и в Москва страните от социалистическия лагер се представиха с филми, посветени преди всичко на недалечното или по-отдалеченото минало. Разбира се, някои от филмите на историческа тема понякога се оказват по-актуални от филмите, които непосредствено са обърнати към съвременността. И въпреки това неоправдано е отсъствието на големи художествени произведения за нашите съвременници, произведения, които показват вътрешния свят на съвременния човек, също така дълбоко, както това е във филма „Висшият принцип“ или „Ромео, Жулиета и мрака“. Филми за съвременността очакват не само чехословашките зрители, но и зрителите на Запад, в Азия, в Африка. Филми, които биха разказали как живее чехословашкият човек, какви въпроси решава, какви обществени отношения съществуват в нашите социалистически страни.

Но ако все пак филмите, посветени на съвременна тема, отстъпват по качества на тия, които разказват за събитията от времето на Втората световна война, това се дължи очевидно на някакви причини. Една от тях е, че сценаристът и режисьорът, обръщайки се към историята, се срещат с материал, за който вече съществува „установен“ възглед, проверен от цялото следващо обществено развитие. Художникът показва историята от гледище на възприятията на съвременния човек — това е качество на нашите най-добри филми.

В Чехословакия, както и в другите социалистически страни много се спори върху това положение. Намериха се привърженици на теорията за „историческата дистанция“, които доказваха правотата на своите позиции, обосновавайки се с „Броненосецът Потемкин“ и други изтъкнати произведения. Но в историята на социалистическите кинематографии има и други примери, когато крупни произведения отразяват най-животрептящите проблеми на съвременността. А нали главното е в това, че за някои от тия проблеми може да се говори, като се борави изключително със съвременен материал.

На нашите режисьори понякога не достига смелост да се срещнат насаме с жизнения материал, не достига желание да се заемат сериозно с нашето ежедневие. И затова така често във филмите за съвременността липсват ярки изводи. Разбира се, да се проникне в съвременния материал така дълбоко, както в материал на историческото минало, е действително много трудно. За такова нещо трябва да бъдем първооткриватели. Трябва да умеем да видим онова, което още едва се ражда в жизнения поток, да видим човешките отношения в цялата им сложност от закономерни и случайни явления, да видим проявите на новото в бита, в ежедневните прояви и чувства на хората. Уместно е тук да припомним мисълта на Горки, който утвърждаваше, че ако писателят иска да работи над проблемите на строителството на новия живот, той трябва да преустрои своето зрение, тъй като колкото по-голям е неговият социален опит, толкова по-висока е неговата гледна точка, толкова по-обширен е неговият интелектуален кръгзор, толкова по-добре може да види какви явления се съприкосновяват, какви са взаимодействията между тия съприкосновения, между тия сближавания.

Чехословашките филми, които непосредствено отразяват съвременността, свидетелствуват за една първа, но още твърде скромна крачка напред. Ние още не сме проникнали в същността на най-важните жизнени явления, ние още не можем да кажем, че нашите филми представляват голямо изкуство. Главната задача на нашата кинематография през близките години е да се измени това положение. Този въпрос е поставен и в писмото на остравската творческа конференция, адресирано до ЦК на ЧКП: „Ние сме уверени, че кинематографията, ако не се смятат няколко добри произведения, още е в голям дълг пред съвременността и нейните герои. Обещаваме да насочим всичките си усилия, за да създадем в нашите студии филми, които да отразяват живите проблеми на днешния ден, филми, които развълнувано и увлекателно ще разкрият онова ново, което победното шествие на социализма внася в съзнанието и в чувствата на хората.“

Ние не трябва да се помиряваме с положението, че в производството влизат посредствени сценарии, единственото достойнство на които е в това, че са одобрени от художествения съвет. Работата, която се основава на принципа „само и само да изпълним плана“, неизбежно влече зад себе си творчески неуспехи, а такива неуспехи има и у нас повече от достатъчно.

Нам като въздух са ни нужни филми, които се стремят да погледнат живота по новому, високохудожествени, без штампи, шаблони, обикновени трафаретни прийоми. За да се постигне това, трябва да се експериментира. Експериментът не трябва да се превръща в самозадоволяващ се процес на търсене нови форми. Напротив, той трябва да открива пътища към по-дълбоко проникване в същността на нашия живот. Затова ние така много дискутираме по въпросите на съвременния език на киноизкуството. Ние искаме да създаваме съвременно изкуство. А тази съвременност предполага преди всичко изкуството да служи на най-съвременните идеи на нашето време — идеите на комунизма, и да се бори за тия идеи с най-настъпателни и съзвучни на нашата епоха художествени средства.

Като се анализира чехословашката кинопродукция, не е трудно да се забележи, че изобразяването на обикновените човешки преживявания се удава по-добре на нейните творци, отколкото отразяването на съвременните обществени проблеми. Затова героите в нашите филми често се оказват свързани твърде слабо със своето време. Такива герои могат безболезнено да бъдат пренесени в каквато и да е друга епоха. Много неуспехи ни постигнаха и при работата над образа на положителния герой, комуниста. Такива неуспехи имаше не само във филмите за съвременността, но и в такъв филм например като „Есенен въздух“ на Ладислав Хелге, който разказва за събитията през февруарската революция от 1948 година.

Очевидно в недълбоките по замисъл произведения не може да бъде създаден образът на истинския герой, когото зрителят би обикнал за смелостта в мисленето и целеустремеността на характера му. Този герой не може да се появи в произведения, които се придържат „по-близко до земята“, на които е чужд полетът на мислите, чужд е стремежът към поетическо обобщение.

В редица наши филми включително и в тия, които благодарение професионалното майсторство на творците са придобили определени художествени достойнства, все пак не достига философската дълбочина, с която трябва да бъдат показвани явленията на епохата, и затова ние не можем да ги оценим като произведения на голямото изкуство. В много сценарии сюжетът е добре конструиран, действието се развива интересно и т. н., но произведението не възлунва със своя философски замисъл, т. е. с онова, което трябва да бъде негова основа.

Проблемите от този род са твърде много и дискусиите за тях не стихват и до ден днешен. Тия проблеми възлунват дълбоко нашия млад Съюз на киноработниците и театралните работници. През пролетта на миналата година се състоя Вторият конгрес на съюза. На конгреса много се говори за необходимостта не само от обезпечаване високото качество на филмите, но и за необходимостта да се създават на практика, в ежедневната работа предпоставки, които да активизират творческото съревнование и да стимулират към творчески дръзновени търсения.

Миналогодешната чехословашка кинопродукция не внесе съществени изменения в общото положение на работите. Само в жанра на кинокомедията ние постигнахме видими успехи. Тук трябва да се има предвид преди всичко комедията „Богородична литургия“ (сценарий М. Стеглик, режисьор В. Ясни). Тази комедия във формата на гротеска разказва за едно затънтено селце, което изостава на последно място в района, отказвайки да тръгне по пътя на колективизацията. И въ-

преки че Ясни в своята режисьорска трактовка е приглушил хумора в сценария, макар че във филма наред с отличните сцени се срещат и явно слаби сцени, ние смятаме този филм за произведение на голямото изкуство. Главното достойнство на този филм е, че режисьорът се е справил с решението на образите на положителните герои на комедията, към които той се отнася с чувство на симпатизираща ирония; като показва грешките им, той същевременно не намалява техните положителни качества и зрителят не престава да чувства симпатия към тях.

Ценен принос в комедийния жанр представлява и филмът на випускника на ВГИК Зденек Подскалски по сценария на Франтишек Даниел и Милош Краптохвил „Паднала от луната“, посветен на взаимоотношенията на хората от съвременното село.

Някои от филмите, направени миналата година, се отличават с дълбочина на мисълта и с добро художествено ниво. За пример може да послужи филмът на Ладислав Хелге „Есенният въздух“ по романа на Ян Отченашек „Гражданинът Брех“. Филмът разказва за млада студентка от буржоазно семейство, която търси своето място в живота през дните на февруарската революция от 1948 г. Във филма е показан добре сложният процес на идейното изграждане на девойката; причините, които я заставят да напусне сметколюбивия и безпринципния си баща (неговата роля отлично се изпълнява от актьора Карел Хегер). Жалко, че в този филм, в който така пластично е възсъздадена атмосферата на 1948 г., недостатъчно убедително е предаден образът на един от главните герои — комуниста Индри.

На добро равнище е направен и филмът на режисьора Олдржих Данек „Право в очите“, който поставя пред съвременния зрител някои проблеми на социалистическия морал, обръщайки се към него с въпроса: така ли живеем ние, можем ли с чиста съвест да погледнем в очите този, който е паднал в борбата за нашето щастие?

Филмът на Карел Кахিনি „Вериги“ е сериозно произведение, построено за съжаление на посредствена сценарна основа. Слабостите на драматургията не са позволили на режисьора да предаде цялата правда на човешките отношения. Обаче филмът се отличава с доброто професионално равнище на режисьорската, акторската и преди всичко на операторската работа. Филмът е снет от оператора В. Хунк. Той беше показан на фестивала в Москва.

В жанра на приключенския филм, на който през тази година беше отделено особено внимание, трябва да се отбележи филмът на Владимир Чех „Където не достига алиби“. Режисьорът е направил продължение на филма „105% алиби“ със същите главни герои и вторият филм се оказа по-успешен от първия, което е твърде рядко явление. В новия филм на Владимир Чех има много свеж хумор и зрителят не закъсня да го оцени.

С една дума кинопродукцията през миналата година показва добра професионална подготовка на нашите творчески работници, в това число и на младите кинотворци.

Нашите кинотворци все по-често започнаха да се обръщат към най-важните проблеми на съвременността. Но ние трябва да признаем, че през миналата година нашите киностудии не създадоха нито един забележителен филм, който по сила да се отличава съществено от общата маса на добрите филми. С това не можем да се примирим, това не съответствува на нашата програма.

Какви са нашите перспективи?

Аз няма да пророкувам. Ще кажа само, че гледам на бъдещето на нашата кинематография оптимистично. Ние имаме добра техническа база, добри творчески кадри, много млади таланти, които заемат ръководно положение в студиите. Киноработниците знаят какво те искат и какво искат от тях нашите кинозрителите. Главният залог за бъдещия успех е нашият стремеж да отговорим във филмите си на живите въпроси на съвременността.

Превод от „Искусство кино“
кн. 2, 1962 г.

Репортаж от Куба

Джордж Евин е дългогодишен генерален секретар на Съюза на английските киноработници. В началото на настоящата година като член на една делегация от изтъкнати английски обществени и културни дейци, поканена от кинното правителство, той е посетил Куба. Тук предаваме с малки съкращения неговите впечатления, публикувани в месечния бюлетин на английските киноработници: "Кино и телевизионен работник", февруари 1962 г.

Моят интерес към Куба беше много голям, породен от сериите прекрасни порами "Куба-Да" на Джими Хил, предавани по телевизонната станция "Гранда". По много жив и убедителен начин там се показваха големите постижения на Куба през трите години, последвали след събарянето на политейския режим на Батиста. Аз се опитвах да добия впечатлениия повечее от човека гледна точка, отколкото да се стремя да донеса обратно със себе си един бележник, изпълен със статистики. И това може би беше по-добре, защото цифрите, освен що се отнася до броя на красивите кубински жени, не са най-убедителният аргумент на Куба в настоящия момент.

МЛАДОСТ И ЖИЗНЕНОСТ

Първото впечатление от Куба е младост, жизненост и ентузиазъм. Това е една революция на млади хора. И наистина човек добива впечатление, че всеки, който е наляхвал тридесетте години, сякаш е вече много стар, за да заема отговорна длъжност. Фидел Кастро е счел за необходимо да се облекчи главно на студентите и на младежта изобщо. Направи ни впечатление, че това е също така една жизненост наистина не бяхме много изненадани и тронати, когато Фидел Кастро сам дойде в нашия хотел, за да разговаря с английската делегация. Разговорът продължи до около два и половина часа през нощта. И когато ние вече мислехме, че той ще ни напусне, той ни изненада още веднъж, като ни покани заедно да отидем на допния етаж и да присъствуваме на спектакъла в ношния клуб при хотела.

Кубинският театър и музика всъщност не са съществували преди революцията или, по точно казано, доколкото са съществували в големите градове, те са били привилегия само на едно ограничено малцинство. Не е имало кубинско филмово производство, единствената дейност в това направление са били отделните външни снимки, които от време на време са извършвали в страната някои американски и мексикански филмови компании.

Радиото е било изпаднало в положение никой да не го слуша, особено след появяването на телевизията. И радиото, и телевизията са били собственост на една и съща рекламна агенция и са се финансирали предимно от предаването на реклами. Радиото е западнало за сметка на телевизията, която е носела повече приходи. Последната обаче е имала много малък обхват (Хавана и един, два съседни града), където са били концентрирани богатите източници за реклама.

ПОДГОТОВКА НА КАДРИ

Всичко това сега бързо се изменя. Театърът и балетът се развиват, обхващат целия световен репертоар, задълбочават разработката на национални творби. Създадено е вече специално училище за подготовка на актьори и режисьори. Изграден е национален симфоничен оркестър в състав 84 души и се уреждат много често гостувания на диригенти и изпълнители от чужбина. За обучението на музикантите също са създадени учебни школи. Цените на входните билети за концертите са много ниски, а за някои категории като студентите например са и безплатни. Докато работата по професионалната подготовка на работниците в областта на изкуствата продължава, не се забравят и онези, за които ще творят хората на изкуството. Прави се всичко възможно за привличане към по-активно участие и на широките маси на народа към изкуството. Организиран е институт за изучаване на фолклора и народното творчество, за събиране на народни традиции и обичай. Открита е школа за подготовка на ръководители на самодейни колективи — професионални и любители, които са проявили талант и които след като завършат, ще се завърнат по своите родни места, за да активизират самодейността в сред народа.

Аз имах дълъг разговор със Саул Йелин, главен директор за връзките с чужбина в областта на кинематографията. Той ми изложи програмата на кубинското кинопроизводство. Началото на кубинската кинематография е било положено още по времето на немия филм. Но с идването на звука и поскъпването и усложняването на апаратурата кубинското кинопроизводство фактически замира. В миналото е имало около 500 кинозали, които са показвали предимно американски филми.

С идването на революцията най-голямата киномрежа (45 кина) е била национализирана. Повечето от останалите кинозали са собственост на отделни частни лица. Държавата продължава да откупва по-малки мрежи от кина и отделни салони и се стреми към създаването и комплектуването на една добра държавна киномрежа. Откупуването става по споразумение—не е национализация без компенсация. Характерен е случаят на една такава договореност между държавата и възрастен и умен собственик на кино. Той се съгласил да отстъпи киното си срещу една доживотна пенсия, вместо да получи глобална сума.

Младата кубинска държава е учредила своя собствена организация за разпространение на филмите. След революцията е било необходимо да се създадат условия и за кинопроизводството, като се

закупят необходимите съоръжения. Още през март 1959 г. започва производството на кубински филми. По същото време една специална делегация бива изпратена из Съединените щати и Европа, за да проучи и закупи съоръжения за кинопроизводството. Резултатите не закъснели. Още до края на същата година бил завършен първият кубински филм след революцията: „Разкази за революцията“.

Един стар павилион и други помещения в Хавана са били възстановени и снабдени с нови лабораторни и др. съоръжения. Там започва работата по създаването на седмичния кинопреглед, един месечен журнал и производството на документални и мултипликационни филми. И в областта на киното е открито училище за подготовка на млади кинематографисти. Производствената програма на кубинското кино за 1962 г. предвижда да се създадат най-малко четири игрални филма, 60 документални филма, 12 мултифилма и 12 учебни филма плюс редовния седмичен кинопреглед. Кубинците все още нямат големи кинопроизводствени традиции. Засега разполагат само с двама кинорежисьори кубинци, които са завършили в Италия. Затова те се обръщат за помощ към изтъкнати майстори на световното кино. Холандският режисьор Йорис Ивънс работи в Хавана като художествен консултант. Кубински филми или съвместни продукции ще режисират съветският режисьор Михаил Калатозов, чехословашкият режисьор Иржи Вайс, английският режисьор Петер Брукс; очакват се режисьори и от Германската демократична република и Полша.

Ограниченията в чуждата валута създават затруднения за вноса на чужди филми. Но затова пък нашироко се организират седмици на чуждите филми и на разменни начала. Английските филми намират добър прием, особено филмът на Антони Аскуит „Важността да бъдеш старателен“. Английските експортни организации за разлика от други европейски държави са проявили похвално разбиране, като са се съгласили да внесат филми и да изчакат за своите вземания дотогава, когато ще бъде възможно да им бъде заплатено във валута.

Не е било лесно да се измени вкусът на кинозрителите, насаждан от американските филми в продължение на десетилетия. От повече от 90% в миналото броят на американските филми сега е спаднал на около 40%, като тези 40% са стари и изостанали филми, които постоянно намаляват с износването на копията. Поради американския бойкот нови американски филми не се внасят. Но съветските, китайските, полските и др. филми от демократичните държави вече се ползват с голяма популярност и успех.

Американският бойкот създава затруднения и в снабдяването с резервни части на голяма част от апаратурата, която е американска. Но и това бързо се преодолява. Кинопроизводствените стандарти сега са все още ниски в сравнение с държавите, които имат повече от 30-годишна практика. Но началото е вече сложено и този път никакви трудности няма да попречат за създаването на една национална кубинска филмова индустрия.

По отношение на телевизията аз разговарях с Хозе Карбалидо Рей, сега началник на радиоотдела, а доскоро, когато са били обеди-

нени, началник на радио-телевизионния отдел. Кубинската телевизия е започнала да работи още през 1951 г. Тя е предавала от 11 часа сутринта до 23.30 часа ежедневно количествено голяма, но качествено бедна програма. Когато новото правителство преди три години национализираше телевизията, било принудено първоначално да продължава програмите и постепенно да елиминира повърхностните предавания, като започва най-напред с онези, които американците наричали: „Предавания на силните страсти.“

БОРБА ЗА КАЧЕСТВЕНИ ПРОГРАМИ

Постепенно блудкавите оперети, лековатите постановки и фарсове изчезват от програмите на телевизията и започват да се заменят с постановки по световно известни литературни образци на Толстой, Кронин, Ромен Ролан и др. В телевизията масово навлизат документалните и учебните филми, живите предавания от съвременната кубинска действителност и пр. Едно допитване до зрителите напоследък показва, че тези изменения в програмата се приемат добре от зрителите. Часовете сега са намалени от 11.30 до 14 и от 16.30 до 23.30 часа. В страната работят около 400 000 телевизионни апарата. Нови апарати се внасят само от демократичните страни и те се разпределят главно по училища, предприятия и обществени заведения. Апаратите, изоставени от емигриращите (хората си отиват, но имуществото им остава, както ми беше казано), се предават също на училища и заводи. Там те са крайно необходими, за да могат да се следят курсовете за ограмотяване и други акции на правителството. От февруари например един от двата телевизионни канала се използва за тази цел. А от януари т. г. се извършват редовни предавания за работниците от фабриките с цел да се повиши тяхното образование и се отиде по-напред от елементарната подготовка, придобита във всенародната акция за ограмотяване.

Телевизионната мрежа сега се разпростира над цялата страна. Техниците са постигнали забележителни резултати въпреки трудностите, с които има да се справят главно поради липса на съоръжения. Когато преди четиринадесет месеца при саботаж в телевизионния център са изгорели някои съоръжения, само след три часа с учудващи импровизации и находчивост предаването е могло да продължи. Поради липса на необходимата техника малко от предаванията могат да се филмират и използват и втори път. Но това, от друга страна, означава, че не се търсят повторения, а винаги нови и разнообразни предавания. Както киното, така и телевизията вече започва да играе голяма роля в новия живот на страната, да дава своя принос в решаването на настоящите задачи на кубинския народ, без, разбира се, да са лишени от редица предавания, предназначени за отмор и развлечение. Всичко в тази страна се върши с много ентузиазъм и с много упоритост, а това е най-добрият залог за по-нататъшните добри успехи.

Бившите специалисти в областта на телевизията и киното вече са избягали от Куба. Емиграцията е все още голям проблем за страната, но не се прави никакъв опит да се ограничават хората, които желаят да напуснат Куба. Аз сам видях на аерогарата такива хора

Всеки ден да отлитат с два самолета за Миами, Казаха ми, че досега около 100 000 човека са заминували за Съединените щати, около 60 000 за Европа—главно в Испания, и около 50 000 за Южна Америка. За това един от главните проблеми на Куба сега е липсата на специалисти, които са избягали. Той обаче не се решава с опити да се спират онези, които желаят да емигрират, а с ускоряване на подготовката на новите специалисти. Има и обратно явление — няколко хиляди кубинци са се завърнали вече, за да живеят и работят в освободената си родина.

Съвсем очевидно беше за нас дори и само от свободното движение на хората включително и министрите, че огромното мнозинство на народа стои зад своето правителство. И наистина Фидел Кастро сам изрази пред нас своето убеждение, че може би само около 3% от населението може да е против сегашния режим.

Все още съществуваша реална опасност от възможна американска аресия, въпреки че след съвещанието в Пунта Дел Есте изглежда, че част от това желание вече се е понижило. Безспорно е, че един опит да се задлуши чрез аресия тази страна ще бъде открит акт на беззаконие. От своя страна, кубинците заявяват съвсем открито, че ако такъв опит бъде извършен, те ще устоят енергично, ще хвърлят всичките си сили и средства за неговото ликвидирание.

Независимо от това, дали движението на Фидел Кастро е социалистическо или не, не трябва да се забравя, че то сваля от власт едно от най-тираничните правителства, което никога е съществувало в тази част на света, и го заменя с едно правителство, което дава на хората за първи път възможност да водят пълноценен, задоволен и свободен живот.

Кубинците искрено желаят правителството, което са си избрали. Тахното отношение по този въпрос е прекасно изразено в лозунгите по улиците, които гласят: „Ако някните не могат да живеят само на 90 мили от една социалистическа страна, нека се изместят по-нататък“.

НОРМАН МАК ЛАРЕН —

ЕДИН ГОЛЯМ ХУДОЖНИК НА КИНОТО

Подиум и кулиса, ограничени с две завеси отстрани. На подиума нищо освен един обикновен стол. Влиза висок, строен мъж с книга в ръка. Вдълбочен в четене, той все пак забелязва стола и тръгва към него. Прави движение да седне и с очудване забелязва, че не може да напипа седалката. Столът се е отместил. Почти без да вярва на очите си, младият човек посяга да притегли стола по-близо до себе си. Неуспех. Втори опит — и втори неуспех! После трети, четвърти... Започва се истинска гоненица, човекът и столът бягат в затворен кръг, темпото все повече нараства и... в този момент столът се скрива. Младежът тича по инерция още малко, след това се оглежда. Махва с ръка и сяда на земята. А зад гърба му столът наднича в книгата. Човекът го забелязва, посяга към него. Столът плахо се отдръпва. И тогава изведнъж човекът кляка и протяга напред двете си ръце като ръчки на кресло. Столът „сяда“ на колелетете му, разполага се удобно. След това слиза и с един жест предлага на човека да седне. А той се приближава недоверчиво, сяда с голяма предпазливост... Не, никаква измама. Столът сякаш отново е станал неодушевен. Но човекът му кимва с благодарност, преди да продължи четенето си.

*

Има в Канада няколко неща, които няма да пропуснат да ви покажат: Ниагарския водопад, карнавала в Квебек, катедралата Сен Жан в Монреал и разбира се, филмите на Норман Мак Ларен. Бях виждал в една от кинозалите на телевизията няколко от тези чудесни, ярко изрисувани ленти с приветствени надписи на четири езика (между тях и „Приказката за стола“, която току-що ви разказах). И въпреки това, когато разбрах, че предстои да се срещна с автора им, не изпитах особен възторг. Помислих си, че нямам специални познания по мултипликация и мъчно бих намерил общ език с художника... Представих си натруфената атмосфера около знаменитостите, вежливите фрази и взаимното пълно безразличие...

Но в просторната сграда на „Офис насъонал дю филм“ Норман Мак Ларен не заемаше кабинет с голямо бюро, персийски килим и кресла. Той работеше в малка стаичка, истинска килия (може би 2/3 м). Щом влязохме с преводачката, вътре стана тясно. Бях поразен: младежът, който играеше филма „Приказка за стола“, се оказа самият Мак Ларен — впрочем не младеж, а 45-годишен мъж. Ние се отказахме от услугите на мадам Алексис (Мак Ларен говори френски, макар и не блестящо), но тя остана с нас, за да вземе



Норман Мак Ларен

участие в разговора. А с Мак Ларен действително е приятно да се разговаря. Има много простота и човешко обаяние в маниерите на този младодик мъж с фигура на момче, с уморен поглед на живите тъмни очи. Ръката, която стиснах, бе топла и влажна — той ми обясни, че това го принуждава да работи почти винаги с ръкавици. Противно на болшинството канадци Мак Ларен знаеше, че България се намира в Европа. Той спомена за последното си пътуване в Европа — оказа се, че е гледал нашия мултипликационен филм „Прометей“. „Това е един добър филм“ — каза той. За своето собствено мултипликационно „кино без камера“ говори без особена охота. Музикалните мултипликационни филми той нарече развлечение за интелектуалците, смънка нещо за примитивност и за прекален интерес към неговото творчество. В момента работеше над един малък рекламен филм, поръчан му от телевизията в Ню Йорк.

Не посмях да го отвличам задълго от работата му и си излязох, за да отида в прожекционната зала, където показаха за нас най-хубавите филми на този оригинален художник.

Всъщност канадската „национална гордост“ Мак Ларен е чужденец. Той е роден в Шотландия и е завършил художественото училище в Глазгоу. Пак там е започнал да рисува филми и през 1936 г. е спечелил първата си награда с филма „Цветен коктейл“ на Третия любителски филмов фестивал в Глазгоу. Но неговата блестяща кариера е започнала три години по-късно, когато в Ню Йорк се срещнал с тогавашния директор на „Офис на съвещаване“ филм“ Грирсън и приел предложението му да работи в Канада.

В Монреал Мак Ларен е получил възможност да доразвива и усъвършенствува своята оригинална мултипликационна техника. Същността на тази техника е рисуването на филма с туш направо върху 35-милиметрова прозрачна кинолента, която след това се изпраща в лабораторията като негатив. Тъй като в повечето му филми музиката играе голяма роля, Мак Ларен стига дотам, че прави опит при рисуването на филма кадър по кадър да рисува с четка и туш звуковата пътечка. Резултат от тези експерименти е малкият филм „Ритметик“, в който придвижването на цифри по екрана е съпроводено с изумително синхронизирани, макар и грубовати звукови ефекти. Вън от тези постижения наблюденията на Мак Ларен над „оптическата пътечка“ придават особена прелест на малките музикални филмчета, в които се съчетава възприемането на мелодия и ритъм с абстрактно цветно изображение.

Случи ми се неотдавна да чета за изобретението на съветски инженери, които са открили закономерни съответствия между тон и цвят и конструирали устройство за слушане на музика с хроматична илюстрация. Изумително устройство! Но все пак само устройство. И то не би могло в никакъв случай да конкурира филмите на Мак Ларен, където музиката, интерпретирана в цветове, следва индивидуалността на един голям художник. Цветовете не се сменят на екрана механично. Те воюват един с друг, съчетават се, смесват се, появяват се отново в първоначалната си чистота... Цветовете на Мак Ларен сякаш живеят на екрана и не можем да не се съгласим с Жорж Садул, който пише в „История на киноизкуството“: „Няма нищо по-малко абстрактно — въпреки техния „модернизъм“ — от филмите на Мак Ларен, които винаги са изпълнени с човечност и великодушие.“ Талантът на Мак Ларен не е космополитен. Колкото и да е странно, този шотландец рисува на теми от стари френски народни песни изображения, които напомнят старинните идоли в индианския резерват Кокнауага. Получава се една сплав от разнородни на пръв поглед елементи, в която има нещо много типично за Канада. Така е във филма, създаден по песента-игра „Мерлът“. Така е и в шедьовъра на Мак Ларен от жанра „филм-песен“ — „Сивата кокошчица“.

Но най-дългият (8 минути) и най-сериозният филм на Норман Мак Ларен не е мултипликация, а трикфилм, както впрочем и „Приказка за стола“. Това е цветната сатира „Съсед“, в която чрез ускорение движенията на двама актьори добиват почти кукленска

отсеченост. В този изумителен по бари и ритъм малък филм Мак Ларен разглежда по свой оригинален начин най-голямата проблема на нашето време — безсмислените жестокости на войната. Той има доблестта да посочи, че причината за всички войни е хищническият частнособственически инстинкт. Спорът на двамата съседи на кого принадлежи цветето, израснало между къщите им, завършва с разоряване на домовете, гибел на жените и децата, накрая — съпоставяне на красивото цвете, което би могло да дава радост на стъпкане на кракчето, което би могло да дава радост на всички... Една искрена зареженост за създана на народите и един неподохран сарказъм у неизменно добродушния Норман... Средно филмите на Мак Ларен траят по 3—4 минути единият. Ето защо филмът е, че след час и половина прожекции бях видял вече всичко най-хубаво, създадено от него в "Офис насъонал дю филм". Същевременно очите и главата вече ме боляха и аз тръгнах към сутрена, за да изпия там на спокойствие чашка кафе. Работният ден на студио протичаше. На малки групи слушателите напускаха лабораториите, канцелариите и ателиетата. Пред главния вход джипата редица автомобили се скъсваше постепенно... Догу в кафетерията имаше само няколко души, но един от тях ми махна приветливо с ръка да седна на неговата маса. Беше Норман Мак Ларен. Като заеквах от възторг, започнах да му изказвам впечатление. Сянавах много добре, че Мак Ларен не слуша за първи път подобни похвали, но в този миг не можех да държа възхищение си. От своя страна Мак Ларен явно принадлежеше към онези хора, които предпочитат винаги да слушат, отколкото да говорят. После все пак заговори и той. Понееже знаех, че работи без помощници, опитал го да ги рисуването на почти еднаквите кадри във филмите не го отегчаваша. "Не — отговори той, — това най-често е въпрос на мускулна памет и не ангажира съзнанието ми." Интересувах се също така защо той предпочитал работата с кинолентата пред обикновената живопис. "Малкият размер на кадъра — каза Мак Ларен — не търпи натрупване на излишни подробности и прави рисунката по-стегната и по-обобщена. Но главното е, разбира се, движението. В киното има движение, което се разпределя между действащите лица и предмети и е основно средство за тяхното извяване..."

Последната тема, която Мак Ларен засегна, беше проблемата за ръководството и финансирането. "Администрацията и фирмите, които правят поръчки, искат да знаят отнапред на какво могат да разчитат като финансираят създаването на един или друг филм. Но аз сядам да работя само с една неформална идея в главата си и създаването на един филм за мене е винаги пътешествие в едно голямо неизвестно... Ето това администрациите никога няма да разберат"...

Сегга, когато си спомням този ден, за да го опиша, се питам какво още ще даде на изкуството този необикновен човек. Защото Норман Мак Ларен е от онези артисти, които никога не се спират на технически средства. Та нали изкуството е винаги пътешествие в голямото неизвестно...

БЪЛГАРСКАТА ДРАМАТИЧНА ШКОЛА НА К. САГАЕВ

1 май 1921 г. В София се открива първата българска драматична школа. Неин основател е видният тогава театрален деец и писател К. Сагаев. Дейността на школата, поставила начало на учебните заведения за драматическо изкуство у нас, е отбелязана на почетно място в историята на българския театър. Никой досега обаче не е изтъкнал нейната макар и скромна роля за развитието на българското киноизкуство. Ще се помъчим да запълним поне отчасти тая празнина в нашите киноведчески изследвания.

В своите писания по случай десетгодишнината на школата К. Сагаев сподели, че мисълта за създаване у нас на „школа за театър“ възникнала у него още през 1910 г., когато бил студент по правни науки във Виена. Тук той започва да се интересува от театралните училища, от „тяхната система на обучение и смисъл“ и както мнозина български патриоти по онова време, започва да види постиженията на културните страни възприети и от нашата изостанала родина. След завръщането си от Австрия през 1912 г. той споделя мислите си за необходимостта от такава „школа“ с Яворов, който я одобрява, но... избухването на Балканската война и последвалите я други две войни слагат край на този проект. Веднага след войните през 1919 г. Сагаев отново подхваща идеята пред проф. Ив. Шишманов, от когото получава възторжени насърчения. Редица други литератори и театрални дейци намират също за уместна тази инициатива. Един случай, отнасящ се вече до нашата кинематографическа област, дава нов тласък за осъществяването на този замисъл. През пролетта на 1920 г. д-во „Луна“ снима драматичната поема на Сагаев „Лиляна“. Авторът на сценария присъствува на снимките и според думите му „начинът на играта и мъчнотините, които я съпровождаха поради недостатъчна подготовка, още повече подбудиха зреещата у мен идея за школата“. Тогава той подбери събраните си материали и съставя първите планове за предметите, които възнамерява да въведе в школата. Поради липса на достатъчно средства и подкрепа Сагаев решава да тури „поне началото на едно училище за разбиране на театъра“. Тази първоначална и скромна задача предопределя програмата и дейността на школата през първите години след откриването ѝ, които впоследствие се разширяват и подобряват.

Българската драматическа школа е съставена от три отдела — общ елементарен, целящ да даде на школьниците средно специално образование в двегодишен курс, висш артистичен и режисьорски отдел и оперен отдел. Занятията в школата са вечерни. За преподаватели били привлечени изтъкнати специалисти от всички изкуства; проф. М. Арнаудов — литератор, проф. Д. Гудженов — художник, Ст. Стоилов — артист, Минко Михайлов — певец-педагог, и др.

Какво място собствено заема в школата киното? Още в обявата за откриване на школата, в разписанието на лекциите за Общия курс фигурира „Кинематография“ с подразделите „а) теория, б) техника“. По-късно в обявата за учебните 1929—31 г. към тях е прибавен и трети подраздел — „практически упражнения“.

Киното се споменава неколккратно и в правилника на Българската драматична школа. Още в началото му се изтъква, че една от целите на школата е „да подготвя артисти за драматическата, оперетната и кинематографичната сцена, като ги въоръжи с необходимите теоретически и практически познания“. Равноправното положение на киноизкуството в системата на школата тук е изрично подчертано. То се конкретизира, когато се изреждат задълженията на учениците, между които едно от главните е „да участвуват във всички спектакли, филмодраматически скечи и филми (к. м.), уреджани от школата“. Нещо повече, школата разчита за своята издръжка и на приходите от „Филмодраматическите скечи“ и др., което недвусмислено говори за голямото значение, което отдава Сагаев на евентуалната филмопроизводствена дейност на неговото учебно заведение.

Планът за изучаване киноизкуството в школата е твърде показателен както за равнището на тогавашното киноведение (по всяко личи, че той е съставен на основата на чуждестранни образци), така и за сериозното внимание, което се обръща на „седмото изкуство“ в школата на Сагаев, затова си позволяваме да го възпроизведем интегрално:

К И Н Е М А Т О Г Р А Ф И Я

1. УВОД:

- А — Исторически наченки: а) начало, б) първичен вид; г) нужда.
Б — Мотиви: а) технически, б) практически, в) техническа терминология.
В — Значение на кинематографията по отношение на културната история.

2. АПАРАТ:

- А — Видове: а) снимачен, б) прожекционен.
Б — Устройства: а) техника, б) механика, в) целесъобразности и съвършенства.
В — Системи: а) на обективи и филтри; б) на светлина и податливост; в) на енергия.

3. ПРИСПОСОБЛЕНИЯ КЪМ АПАРАТИТЕ:

- А — Динамично: а) на интензивност, б) на движение.
Б — Общи и частични — за обхващане на снимачния обект.

4. АТЕЛИЕ:

А — Същност: а) място на снимането (на закрито); б) действието на естествената и изкуствена светлина и в) планове (I, II, III и IV); г) определение на снимачното поле; д) поставяне обектите в полето; е) движение пред апарата във връзка с бързината на въртенето.

Б — Съвкупна механика.

5. ФИЛМИ:

А — Видове: а) негативи, б) позитиви и в) диапозитиви.

Б — Изготвяне: а) за снимане, б) за прожектиране.

6. ЛАБОРАТОРИЯ: място за приготвяне на филмите.

7. ЕКРАН: крайният резултат — проекционното поле.

8. НЕМИЯТ ФИЛМ В КОМПЛЕКС:

А — Положителни и отрицателни черти

Б — Форми на развитие и бъдеще.

9. ЗВУКОВИЯТ, ГОВОРЕЩИЯТ И ТОНФИЛМИТЕ:

А — Принципи: а) на грамофона, б) на светлината, в) на металичната лента и др.

Б — Преимуществата на тонфилма и недостатъците, главно по конвенционалността.

В — Развой и бъдеще с оглед завоеванията на техника и особено на радиовизиона.

10. ПИЕСАТА — повод:

А — Сценарий: а) форма, б) съдържание и в) план.

Б — Разлика между драматическата пиеса и сценария: а) картинност, б) пластичност, в) полимитията, г) темпът, д) широчина на съдържанието.

11. АРТИСТИ И РЕЖИСЬОР:

А — Подготовка: а) изисквания, б) обобщения.

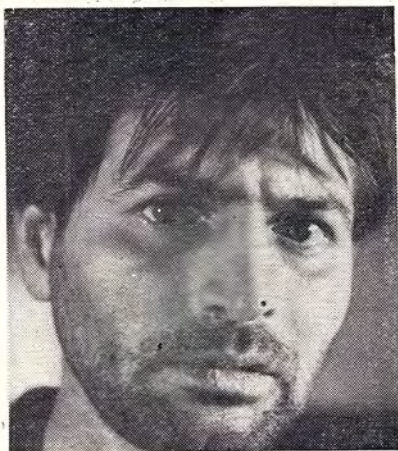
Б — Режисьорът като фактор за художественото цяло.

12. КРИТИКА НА МЕХАНИЗИРАНОТО ИЗКУСТВО.

Вижда се на каква широка и задълбочена основа е било поставено изучаването на киното в БДШ. Друг е, разбира се, въпросът за конкретното съдържание и качеството на самите лекции по дисциплината „кинематография“. Освен ако не са били използвани готови лекции и материали от чужбина, едва ли нашите преподаватели са се домогвали със собствени сили да разглеждат на високо научно равнище третираните проблеми. Единственият що-годе теоретически и практически подготвен преподавател в тази област е бил Хр. Константинов — най-добрият български кинооператор през онези години. Неговото име е известна гаранция за качеството на обучението по кино в школата.

Българската драматична школа поради ограничените си финансови ресурси не е показвала на екрана нито едно свое филмово произведение. Обаче усилията ѝ в тази насока не са били съвсем безплодни. Твърде вероятно е тя да не е задоволрила надеждите на своите възпитаници, примамени от нейните обяви, че „на края на общия (елементарен) курс за свършилите ще се състои акт, на който ще присъствуват директори на български театри и кинофилмови предприятия за *ангажиране* (курсив от обявите) артисти“, които да бъдат поканени тутакси да се снимат в българските филми. Но все пак между 660-те нейни възпитаници до 1930 ще открием редица имена, които фигурират и на афишите на премиерите на наши филми. Това са артистите Димитър Вазов (снимал се във Франция), Ст. Л. Караламбев, К. Хаджиминев, Ив. Попов, В. Ушева, Г. Фратев и др.; режисьорът В. Бакърджиев, кинокритикът Д. Талев и др. Но независимо от този скромен резултат от кинематографическата дейност на школата нейното значение за българското киноизкуство не се изчерпва само с това. Тя има и тази заслуга, че в продължение на цяло десетилетие е вдъхвала сред своите възпитаници и обществото респект и уважение към киноизкуството, считано тогава от огромното мнозинство наши съграждани само като плебейско „изкуство“ за леко развлечение на масите.

Ал. Александров



Актьорът Кирил Ковачев в ролята на Христо от новия български игрален филм „Пленено ято“. Режисьор Дучо Мундров, сценарий Емил Манов.



Магда Колчакова, Иван Братанов, Мирослава Стоянова в сцена от филма „Тютюн“, постановка на режисьора Николай Корабов.



Григорий Чухрай разговаря със свои почитатели и слушатели в Московския народен киноуниверситет

СССР

„Война и мир“ има своя кинематографска история. Известни са три опита на дейци на руското дореволюционно кино да пренесат „Война и мир“ на езика на екрана. През 1912 г. акционерното дружество на Ханджонков е пуснало драма в пет части под названието „Наташа Ростова“. Постановчик на този филм бил П. Чадринин. В ролята на Анатоли играл известният артист Иван Мозжухин. През 1915 г. в „Руска златна серия“ се появява и двусерийната екранизация на романа по сценарий и постановка на В. Гардин и Я. Протазанов. Ролята на Наташа се изпълнявала от О. Преображенска.

Съществувало някога и „Дружество Талдикин и К^о“, което даже направило от „Война и мир“ кинодрама в четири части по сценарий и постановка на А. Каменски. Но за разлика от първите два филма този филм даже не бил пуснат на екрана. За съжаление нито една от тези ленти не е запазена.

Сега в студията „Мосфилм“ работи творческа група над екранизацията на „Война и мир“. Постановката е възложена на Сергей Бондарчук. Интересът към снимането на този трисериен филм е така голям, че в „Мосфилм“ неспирно тече поток от писма. Трудно е да се преведе друг пример от историята на съветското и световното киноизкуство, който да говори за такъв небивал интерес към филм, за който не е снет още нито един кадър. Авторите на писмата желаят да бъдат активни помощници на създателите на филма. Те изпращат запазен от тях редки книги и материали или посочват адреси, откъдето могат да се доставят. Те обсъждат всички подробности по постановката на филма, дори до най-малки детайли, изразявайки надеждата, че филмът ще стане достоен за своя първоизточник. „Не забравяйте да предадете героизма на целия руски народ, а не само на полководците“ — пише машинистът Ф. Марпуга от Херсонска област.

„Не правете от Наполеон омешна и жалка фигура. Покажете го умен и страшен полководец“ — съветва В. Гуляев от Новосибирск.

„Голямата и възбуждаща поща на бъдещите зрители ни помогна много в първия етап на нашата работа при изучаване на епохата“ — е заявил режисьорът Сергей Бондарчук.

*

Николай Крючков изпълнява своята седемдесета роля в киното. Той играе стария ловец Семьон — човек искрен, честен и правдив — от повестта на В. Тендряков „Съд“. Но случва се веднъж така, че героят извършва компромис... Няма нищо по-тежко от съда

Из филма на Алов и Наймов "Мир на новороденото", проектиран с огромни успех в Съветски съюз и в много европейски страни.



Филмът "Война и мир" ще бъде поставен от известния съветски артист и режисьор, лауреат на Ленинска награда Сергей Бондарчук



Иван Стефанов в ролята на Уля
от цветния исторически филм
"Калоян"



Таа собствената съвест — това е основната
мисъл на филма.

„Съл“ се поставя в студията на „Мос-
филм“ от режисьорите В. Скуйбин и А. Ман-
саров.

След това ще се появи по съветските екрани новият филм на Г. Рошал "Сълзи на безумните". Рошал на Сюзен Харер — кабаретната артистка, която по-късно става жена на милионер — се изпъкнава от Ирина Скобцева. Рът на сценария и постановчик на филма Г. Рошал: "Образът на Сюзен е многообразен и противоречив. В периода на окупацията на Париж от фашистите Сюзен е кабаретна певица. Тя е смела и силна. Но по-късно като вдовица на милионер тя отстъпва пред същите тези дълбини, които се е борнила".

В киноисторията "Мосфильм" тази година ще започне снимането на итало-съветски филм "Италианска история" ("Макаров"). Филмът ще се поставя от режисьора Джузепе де Санти ("Ръм открит град"). Сюжарият е написан от Джузепе де Санти, Енио де Кончини и Сергей Смирнов. Филмът ще разкаже за трагичната съдба на група италиански войници през Втората световна *

През есента миналата година Ансамбълът за народни песни и танци на СССР контролира с триумфален успех в САЩ. За успехите на ансамбъла, за Америка — страна, огромна, глобна, едноновременно богата и бедна, мина и войната — разказва новият филм на Лент-рамната студия за документални филми "Зад рампата е Америка" (режисьор и оператор Овдий Коршун, сценарист Овдий Горчаков). "Ние се постаряхме да покажем цялото разнообразие на американския живот — достъп, развличания, грижата на хората, светлото и тъмното. Ние искаме да разкажем на зрителя за Америка честно, прямо, по-дружески" — е заявял пред представител на печата режисьорът А. Коршун.

Целият филм е построен върху контрасти: с които избистрява тази огромна страна. Препрасни пътища и величествени автомобили в Детройт, а в прадските паркове много хора преследват по пейките. От величественото крайбрежие в Чикаго камерата въвежда зрителя в покряпаните, в парството на мизерията. В "стопажни" активно действа "Мафията" — таен гангстерски синдикат.

В него няма нито една инсценировка, всеки кадър е взет от живота. Съветският оператор е взел "Зад рампата е Америка" е кинодопостаж.

ма и значителна крачка по пътя за създава- не по пътя. "Зад рампата е Америка" е голя- перти и съвсем не е знаел какво ще срещ- това той и бил свързан с маршута на кон- тор и работил два месеца и половина. При- калър е взет от живота. Съветският опера- В него няма нито една инсценировка, всеки кадър е взет от живота. Съветският опера- тор е взел "Зад рампата е Америка" е кинодопостаж.



В Ленинград режисьорът Ромоло Марчелини започна снимките на съвместния италиано-съветски филм „Нова земя на изток“.



Тереза Тушканска — една от най-популярните и много талантиви филмови актриси на полското кино.



Нова филмова актриса според специалистите с голямо актьорско дарование се е появила по екраните на италианското кино — Даниела Рокка.

нето на широко публицистично платно за другите страни, произведение, равно по силата на художественото въздействие и по дълбочина на обобщенията на най-добрите книги на журналистите и писателите“ — пише в „Советская культура“.

★

Често в рецензии и съобщения може да се прочете: „За основа на филма е взет действителен факт.“ За основа на филма „49 дни“ също е взет действителен факт — събитие, което развълнува неотдавна целия свят. Астах Зиганшин, Анатолий Крючковски, Филип Поплавски, Иван Федотов. Кой не знае имената на тези смели съветски войници, които издържаха 49 дни изнурителна борба с океана и които не бяха сломени и от най-тежките изпитания.

Сценарият на новия съветски филм „49 дни“ е бил създаден, както се казва, „по горещите следи на събитията“. Но въпреки това филмът не е една хроника на изживените героични събития. На преден план изпъква идеята за човешкото у човека, за солидарността, за приятелството. Има във филма такъв епизод. Водата залива шлепа. Скоро той като че ли ще потъне. Хората трябва да се спасяват, но има само три спасителни пояса, четвъртият е отнесен от вълните. Какво да се прави? След минутно размишление Рахматулин дава команда: „Поясите да се подпалят!“

Ролите на четиримата войници се изпълняват от младите артисти Г. Буяновски, Г. Крашенинков, В. Шибанков, В. Пивненко, които за пръв път застават пред камерата. Те бързо свикнали с морето и се отказали от дубльори даже и в най-опасните моменти.

КИТАЙ

В Пекинската студия са завършени снимките на цветния художествен филм „Хората от Бейдахуан“. Новият филм разказва за трудовото ежедневие и героизма на китайските хора в целинните земи на Бейдахуан. Режисьор и изпълнител на главната роля е известният китайски артист Цуй Вей.

ПОЛША

След дълго отсъствие отново в киното се връща известният полски комедиев артист Адолф Димша. Сега той се снима в своята първа драматична роля във филма „Моят старец“, постановка на Януш Насфетер.

★

В Закопане режисьорът Ярослав Бжозовски е продължил снимките на филма „По белия път“ по сценарий на Алина и Чеслав Центкевич. Действието на филма се развива през последната война в Далечния север. Част от снимките ще бъдат направени в Шпицберген.

През февруари на един от карнавалните балове в Краков Антони Бохджевич е започнал снимането на сатиричната комедия „Девойка от добро семейство“. Героинята на филма — Сузана, е дъщеря на виден хирург. По желание на родителите си тя трябва да се омъжи за човека, когото не обича. Сузана, възпитана в буржоазно краковско семейство, даже не се опитва да се възпротиви. Едва когато среща Тадеуш, тя се решава да направи първата си самостоятелна крачка в живота.

„Цялата тази история — е заявил режисьорът Бохджевич — е дадена в сатирично-ироничен план. В началото моите герои носят маската на добро възпитание и снобизъм. Но в хода на събитията те разкриват изцяло характера си.“

ГДР

Новият живот в немското село е представен във филма на „Дефа“ „Танци в събота“. Това е вече вторият филм, пуснат през януари, след музикалната комедия „По слънчевата страна“. През тази година „Дефа“ ще произведе 25 художествени филма. Филмът „Децата на краля“ разкрива голямата любов, която издържа изпитанията на войната. „Разказ за едно лято“ е филмова повест за живота и труда на един талантлив инженер, който работи в голямо индустриално предприятие. Два филма ще отразят събитията от 13 август 1961 година в Берлин.

*

Волфганг Шрьодер и Герхард Хартвиг пишат в Куба сценарий за филма „Кубинска операция“. Филмът ще бъде немско-кубински в постановка на Курт Метцинг.

УНГАРИЯ

Какви филми ще снима тази година студията „Хуния“?

Това ще бъдат кинопроизведения предимно със съвременна тематика. Действието на филма „Щастлив път, отобусе“ се развива в завод за отобусни коли, като във формата на няколко самостоятелни разказа е представен всекидневният живот на една бригада за социалистически труд. Режисьор е Тамаш Фейер.

Другият филм се нарича „Отобусът не спря“. Това е криминален филм или по-точно криминална комедия. Режисьор на този филм е Дьордь Паласти (сценарист на филма „Алба Региа“).

Многообещаващ е филмът на Андраш Ковач „Будапещенски стрехи“. Това е историята на един млад работник, прекарал известно време в трудов лагер.

Започнати са снимките на филма „Земя на ангели“ в постановка на режисьора Дьордь Рейвейс. Събитията, които разказва филмът, се развиват преди петдесет години в един



Съветските филмови актьори Нина Иванова и Кирил Столяров, известни на нашите кинозрителите от филмите „Пролет на улица „Крайречна“, „Киевчанка“, „Повест за първата любов“, „Човек за човека...“ и др.



Франсуа Трюфо е завършил филма „Жул и Жим“. На снимката Жан Моро в сцена от филма.



Френският режисьор Лео Жанон е поставил комедията „Този глупак Римолди“ — в ролята на Римолди Фернандел.



Марчело Матроияни и Брижит Бардо изпълняват централните роли в италиано-френската филмова продукция „Частен живот“ на режисьора Луи Мал.



Големият комедиен актьор Тото в един от своите последни филми изпълнява едновременно четири роли: на благородник, на професор, на генерал и на жена

от работническите квартали на Будапеща. Известният унгарски артист Золтан Маклари ще играе също във филма.

ВИЕТНАМ

През месец май миналата година по решение на правителството виетнамската киностудия бе разделена на студия за художествени филми „Ханой“ и две други за хроникално-документални и мултипликационни филми. Разделянето и специализацията са дали вече своите плодове. Новият филм на студия „Ханой“ „Белоочка“ (режисьор Ван Тхонг) се ползува с голям успех сред зрителите. Филмът разказва за един много обикновен и често срещан се през войната случай на героизъм и саможертва. На брега на една от многото реки във Виетнам живеел лодкар със своята дъщеря Нги. Лодкарят превозвал през реката комунисти-партизани и изпълнявал техни поръчения. На своите пасажери той давал знак с книжен змей. Но его че веднъж преоблечени врагове хванали стареца и дъщеря му, а книжният змей вече летял и съобщавал, че пътят е свободен. Един от вражеските войници взел лодката и се отправил към другата страна. Но Нги се изтръгнала от ръцете на враговете и побягнала край реката. Тя викала с цял глас, за да предупреди своите за опасността. Войниците открили огън... Нги паднала и преди смъртта си тя чула чуруликането на птичката-белоочка, която пунала, когато дошли войниците. Тя ще живее на свобода така, както живее сред народа героичният дух на смелата девойка.

През тази година студията „Ханой“ ще пусне филмите „Веднъж през есента“ (чиито снимки вече се завършват), „Двамата войника“ — за съдбата на един виетнамец и французин през време на войната на съпротивата и „Белият дом“ — за борбата на работниците за висока производителност на труда в един циментов завод. Започнати са снимките на филма-опера „Повест за родната земя“.

ИТАЛИЯ

Виторио де Сика е бил неотдавна в Хамбург, където е снимал своя нов филм „Затворникът от Алтон“ (по пиесата на Ж. П. Сартр). На връщане за Италия де Сика е минал през Западен Берлин и тук е станал обект на най-гнусна кампания от страна на западноберлинската преса. Работата се състояла в това, че макар де Сика да се установил в един от хотелите на Курфюрстендам (Западен Берлин), цялото си време прекарвал на изток от Бранденбургската врата. Той посетил спектакъла на „Опера за три гроша“ в „Берлинер ансамбъл“, където публиката го посрещнала горещо. След свършването на представлението дълго беседвал с артистите от театъра. Ето за такива „грехове“ западноберлинските вестници изсипали върху този забележителен майстор на киното потоци от жлъч.

Лукино Висконти подготвя снимането на филма „Гепардът“ по на shutmелния в Европа роман на Джузепе Томас ди Лампедуза (книгата е излязла в превод у нас). „Работа върху два варианта на сценария — показва Бисконтни — и още не зная какъв ще бъде окончателният вид на „Гепардът“. Ще се по-старая да покажа Сичиния такава, каквато я е виждал Лампедуза: заспала, изостава, пръ-на с контрасти, бела, отчаяна, неодолюваща. Такъв образ се посрещах да дам на Сичиния на времето си във филма „Землята трепери“. Главните роли във филма на Висконти ще изпълняват американският актрис Бърт Линкастър, Клуудия Кардинале и Пауло Стопа.

През 1961 г. Италия е произвела над 200 филма. Това е рекордна цифра за италианска-та кинематография. Рим е най-значителният филмов център в Европа и по мнението на мнозина не отстъпва на Холивуд. Напълнът на американски продуценти към Рим продъл-жава и половината от филмовото граде-ние „Чинчигант“ с „Клеопатра“ начело. Сред тези 200 филма обаче добрите се броят на пръсти: „Сладък живот“, „Роко и не-говите братя“, „Приключението“, „Чочара“, „Нощ“, „Всички по домовете си“, получили награди на международни фестивали. Към края на годината са били пуснати филмите „Развод по италиански“ (режисор Пьетро Джерми), „Труден живот“ (режисор Лино Роси). Тези два филма са получили висока оценка от италианската критика.

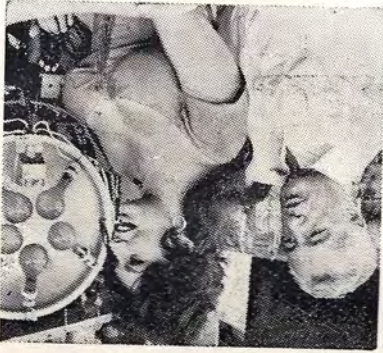
През 1961 г. в италианското кино са дебютирали голям брой млади режисьори. Като особено удачен се отбелязва режисьорският дебют на известния писател Лино Па-солини (филма „Просякът“ по собствен сценарий). Също удачен е и филмът на известния документалист Виторио де Сета „Ванити от Ортозоло“, който получил във Венеция награ-дата „Опера прима“ (за дебют). Де Сета е бил сценарист, оператор, продуцент и режисор на своя филм.

„Моят най-нов филм „Стен“ — е заявил Ла-туа — ще бъде осъвременена екранизация на знаменитата повест на А. Чехов. Често се обръщам към творчеството на руските писате-ли. В „Пиниги“ по Гогол особено ме интересу-ваше проблемът за бунта на индивиди. В тра-гичната съдба на арбения чиновник, жертва на бюрократията, почувствавах нещо от атмос-ферата на нашето минало, което ме наведе на мисълта да пренеса действието на повестта в предвоенна фашистка Италия. Следващият мой филм носи названието „Спирата“. Това ще бъде разказ за един млада мъж, приспособяващ се ловко към средата и блатолаперение на това

Младата Валерия Чанотини е открита на Федерико Фелини, който в „Сладък живот“ и повери, значи телна роля във филмния епизод на



Джина Лолобриджида, преобразена, негуанавана, изпънява централната роля на Липолита в едноименния ита-лиански филм.



Виторио де Сика поставя своя нов филм „Докачно 71“. Главната роля играе Сика повери на ита-лианската София Лорен.



Ани Жирардо изпълнява централната женска роля във филма на Денис да ла Пателиер „Корабът на Емил“, в който участват още и актьорите Пиер Брасьор, Мишел Симон, Лино Вентура.



Даниел Дарио в сцена от своя нов филм „В прегръдките на нощта“, съвет по едноименния роман на Ф. Дард.

направил бляскава кариера. Неговата жена, напротив, не умее да прави компромиси. Тя вижда и разбира, че пътят, по който крачи нейният мъж, ще го доведе до катастрофа.

Вярно е, че повечето от героите на моите филми се чувствуват самотни. Но тяхната самота е все пак активна. Не съм песимист. Считаю, че човек даже и когато остане сам, не плаче; той започва борба за своите принципи и вяра.“

★

Какви са творческите планове на известния италиански сценарист Чезаре Дзаватини за 1962 г. ? Сега той работи над сценарий по романа на Едит Брок „Да отидем в града“. Този сценарий, чието действие се развива в Унгария през Втората световна война, Дзаватини пише за режисьора Нело Роси. По-късно заедно с шестима млади документалисти той ще снима филма „Тайната на Рим“. Това ще бъде критична скица, показваща ежедневието на столицата на Италия. През пролетта Дзаватини ще отпътува за Куба, за да продължи започнатата там работа с кубински кинематографисти. Към края на годината режисьорът възнамерява да осъществи своята отдавнашна мечта — „Дневникът на един мъж“.

ФРАНЦИЯ

Известният френски архитект Ле Карбузие е започнал снимането на филм, показващ живота на човека в нашето съвремие. При това Карбузие ще участва не само като автор на сценария на филма, но и като изпълнител на главната роля.

Списанието „Сине—Телеревю“ ежегодно провежда сред своите френски и белгийски читатели своеобразен референдум. Ето резултата от допитването за 1961 г. За най-добра киноартистка на годината е призната Бриджит Бардо.



КИНОКУРС

Библиотека литературни ценари

СПЕША НА ТИХИЯ БРАТ

ВЪРЯНЕЧЕВ

Някъде отдалеч, сякаш отвъд хоризонта на морето, се чува цигулкава мелодия с насечен, небен ритъм, пълна със спотаена тревога и напрежение.

В бистро синята утрин морето кротко премитва с безброй сънчеви зайчета и въздиша с едра доловим плисък.

Дърветата и храстите на крайбрежната градина преживат в оранжеево и жълтозелено и на техния фон още по-ярко се очертава красивата розова къща. Тя е единствена в големия приморски град — с островърхи чулки на покрива, с леки красиви линии, с дантелена плетеница на бетонната ограда.

От втория етаж на тази романтична къща се виждат морето и пожълтелите парк. На широко отворения прозорец се е облакът мж с резки черти и остра брадичка, с блядна изнежност на лицето, която остава за дълго у всички тежко пободелявали хора. Той е сложил глава на дланите си, а пръстите му машинално раздирват слепочията. Големите светлосини очи са прихлупени от дълги момински мигли. Човекът гледа сънчесто, морето, синята вълнина и въздъхва тихо, разнежнено:

— Лятото не си отива...

От статията някой се обаждат:

— Сиромашко лято, лъжливото...

— Все пак топличко, синьо... — казва остролицият уморен човек.

Ласът от статията е категоричен:

— Есен иде.

Звъни телефон, оазис от статията говори:

— Да, слушам ви... С подготвката на акция „Москито“ приключихме... От снощи е так подполковник Видев от министерството... Да...

Подполковникът от прозореца се обръща и с жест пита: „Траб-ва ли да говорят?“

Подполковникът, който седи зад бюрото, помахва с ръка: „Не. Разговорът свършва. Окръжният началник, подполковник Мечев, пак се навежда над купчината материали от една синя папка, пак ги прелиства неспречно с големите си силни пръсти...

А Видев отново се извързва към морето, като повтаря тихо, подноса си, като унги рефрен:

— Дрътарю подполковник... Дрътарю подполковник... ли-стата пожълтяха... — после пита през рамо човека зад бюрото: — Колко години живеят листата край тази розова къща, дрътарю подполковник...

Мечев не вдига очи от делото:

— Не ги броя, не помня.

— Не помниш... двама лейтенанти... които все гледаха морето...

— Пак го гледам — не повдига очи Мечев.

— Все през прозореца... — малко ехидно подмята Видев.

— Кой от прозореца, кой от София... — отвърща Здравко

Мечев.

— София... София... там, дето го няма нашето море... — напевно и малко тъжно си повтаря Видев.

— Гледам те и се чудя... — вдига очи Мечев. — Защо не стареееш?

— И аз се чудя... — вдига рамене Видев.

След няколко секунди весело възхищение Мечев тупа с тежката си длан по папката, която лежи пред него:

— Обичам яснотата! А ти и досега не си казал дали „Москито“ е завършек на операция „Гном“?...

Тинко отговаря вяло:

— Може би да... може би не...

— Може би, може би... — мърмори Мечев и взема от папката лист с цифри и текст, на който се чете:

„Съгласно легенда трета: пристига Москито среща с Доли.“

— Аз вдигам цял окръг, събирам съвещения, нареждам, съгласувам, а ти идваш чак от София, за да ми кажеш: може би, може би... — продължава си Мечев.

Видев взема дешифровката, чете на български и английски:

— *„Пристига Москито среща с Доли“*. След разшифровката текстът излезе на английски...

— Отчетохме, че агентът, който чака тук, знае английски — отбелязва Мечев.

Видев драска нещо с дебелия канцеларски молив и говори монотонно:

— Агентът освен английски знае и легенда трета, предварително уговорените обстоятелства и фалшиви роли... това, което ние не знаем...

— Радиограмата все пак е ясна...

Видев е завършил рисуването на две цифри и ги показва:

— Ясна и точна като „66“! Като я обърнеш с главата надолу, става „99“.

— Ние почваме с най-неоспоримото — отсича Мечев, — пристига параход „Москито“, от него ще слезе човек с псевдоним „Доли“...

Морето е все така ведросиньо и спокойно. Само на хоризонта се е появило леко облаче дим. Идва „Москито“.

Белият кораб е вече в залива, става все по-голям и по-голям...

От горната палуба се е надвесила красива, едра жена, облечена с онази свободна изисканост и незабележима елегантност, при-

съща само на хора с тънък вкус. Големите ѝ кафяви очи се взират към приближаващото се пристанище, към черноморския град...

Тя с нервно, отсечено движение отмята назад тежките си кестеняви коси и напрегнато шепне:

— Кулата с часовника... Плажът... Булевардът...

Зад гърба на красивата чужденка се появява мъж на средна възраст, със сиви насмешливи очи, с живо изражение на лицето. Медночервеният отблясък на косите и луничките тук-там му придават нещо момчешко. Той учудено вдига вежди:

— О! Това ли е градът, Доли? — пита мъжът на английски. — Тук едва ли можеш събра хора за един концерт!

Хубавата жена трепва и с досада махва ръка:

— Престани, Тед! Знаеш, че няма да давам концерт...

Тед Смайлс безпомощно вдига рамене.

Сирената на „Москито“ приветствено пробучава. Дебелото корабно въже тупва на кея до лъскавата чугунена тумба.

На горната палуба чужденката е турила тъмни очила. Дългите кръсиви пръсти на лявата ѝ ръка бързо барабанят по парапета, сякаш изпълняват труден цигулков пасаж...

— И все пак какво ще търсим тук, Доли? ... Когато ни чакат в Кайро...

Жената упорито тръсва глава:

— Всичко вече е казано, Тед!

Смайлс неохотно се съгласява:

— Добре, добре! ... Поне да имаше камили, джамии ... Или контракт при добри условия! А то ...

Тук Смайлс прекъсва разсъжденията си и с известно опасение заглежда движещия се пристанищен кулокран, който застрашително надвесва железния си клюн сякаш точно над него...

Доли също вдига очи нагоре, но срещу усмихнатото лице на девойчето, което движи кулокрана. То махва успокоително и закачливо...

Чужденката с тъмните очила се позасмива недоверчиво, но все пак вдига ръка и махва на веселото момиче...

Телефонът в кабинета звънва рязко и ръката на Видев се стрелва към черната слушалка:

— Да, слушам... Най-сетне! Отдавна чакам. Казвай, Мечев...

От слушалката се чува веселият глас на Здравко Мечев:

— Много здраве от морето... „Москито“ акостира — панамски флаг, западногерманска собственост, престой четиридесет и осем часа...

— А как... — почва нетърпеливо Видев.

Но Мечев спокойно го прекъсва:

— Всичко върви, както си му е редът...

По параходната стълбичка слиза жената, която наричат До-

ли. На последното стъпало тя поспира, оглежда се...

Горе на палубата Смайлс нещо се бави с багажа.

Пристанището живее своя делник — наоколо се шумуват електрочакали, по релсите дрънчат вагонни композиции, тежки камиони ръмжат претоварени. И всичко това пренася стоки: сандъци, чували, шайги с плодове, стругове, електромотори, мяркат се етикети и надписи: „България“... „Направено в България“...

В цялата тази делова суетня само дежурният граничар със зелената фуражка и червената звезда крачи спокойно и невъзмутимо по кея.

Всичко това така стремително се движи пред очите на жената от „Москито“, че изведнъж сякаш почвата се разлюлява под краката ѝ. Тя прекарва ръка по челото, овладява се и спуща крак от последното стъпало... Стъпва на българска земя. Прави още крачка, две и спира колебливо до чугунената тумба, за която е възрано корабното въже на „Москито“.

Граничарят сега минава съвсем близо до нея и тя може да види, че той е момче с нежно, юношеско лице и ако не стиска така сериозно устни, то сигурно би се усмихвало сладко и хубаво...

Доли е приседнала сама на пристанищната тумба, а ръката ѝ като че търси опора по гладкото масивно желязо, по дебелия въже, което все още я свързва с „Москито“...

Но Смайлс вече е слязъл, той носи цигулка в черен калъф и леко кожено куфарче. Доли тръгва с него към изхода на пристанището.

Когато излизат през широката врата на пристанището, Доли вижда града: автобусната станция, заобиколена както винаги от селяни с много багаж, повечето едри покупки от града... Нетърпеливата навалица пред гишето на крайбрежното параходство... Площадът пред железопътната гара с неговото оживление...

Доли вдига очи към кулата с часовника, сякаш това е единственото нещо, по което тя би могла да се ориентира...

Двамата чужденци минават, без да обръщат внимание на един стар, сив „Москвич“, който е спрял до оградата на пристанището. Зеленият сенник на предното стъкло е спуснат и зад него не се вижда лицето на шофьора, но от задния прозорец надничат едно симпатично куче с дълга, права козина, то сякаш гледа с умните си очи именно тези двама, които слязоха от „Москито“...

Доли и Смайлс отминават и отиват при такситата. Наемат кола и Смайлс с удоволствие се отпуска на седалката на новата „Волга“. И тъкмо когато поглежда да види защо Доли още се бави, тя надниква в отворената врата и му казва тихо:

— Тед, аз ще дойда след малко... Бъди добър!

Изненаданият Смайлс се опитва да излезе, но Доли хлопва вратата и казва категорично на шофьора:

— Закарайте господина до хотела...

И въпреки опитите на Смайлс да протестира, колата тръгва.

Доли хвърля бърз поглед наоколо и веднага се запътва към

един стар файтон, сврян някъде в ъгъла на гаровия площад. На капрата стои един дядка, стар файтонджия. И конят е стар, но добре гледан, с всички украшения и такъми както по него, така и по файтона...

Доли се качва бързо на файтона, казва две думи на стареца и копитата нестройно зачаткват по паважа.

— Това е „Фердинандовска“ нали? — пита недоверчиво Доли.

— „Републиканска“, старата „Фердинандовска“... — кима старият файтонджия.

— Тук беше агенцията на Лоид Триестино...

— Беше... — кима през рамо старикът. — Цъ-цъ-цъ, дий, Параскевула! Старата „Фердинандовска“ знаете ли я?

— Знам... — неопределено отговаря пътничката.

Файтонджията се подсмива под мустак и сочи с камшика:

— Тук бяха складовете на Хаджипавлови... Там — моряшката кръчма „Медуза“ с певачките... Ето ги магазините на Милтиадис и Верани... Франко-белгийска банка...

А Доли вижда съвсем друго: курортни и пътнически бюра, красиви градинки, модерни ресторанти, магазини с големи богати витрини и фирми, по които няма имената на собствениците.

— А тук... — надига се от седалката Доли.

Но файтонът отведнъж спира на място.

— Тпру, Параскевула!... — дърпа юздите старикът.

И Доли, както е политнала напред, вижда точно пред коня някак неестествено близко един милиционер с вдигната чернобяла палка.

— Забранено! — казва милиционерът. — Забранено е за впрегатни...

Файтонджията се навежда:

— Знам бе, младо, ама пътничката иде отдалеч, иска да види...

— Забранено — неумолимо стои пред файтона милиционерът.

Доли среща погледа му и с подчертано достойнство извърща глава.

Файтонът завива по тясната странична уличка.

Стара крайбрежна уличка.

Пред една пътна врата жените са насядали — плетат, чудят се коя е тази богата жена в този раздрънкан файтон...

Две момиченца играят на куцанка. Доли се навежда да види как играят, какво са начертали с тебешир на тротоара...

Над файтона профучава топка. Махленските малчугани ритат футбол по средата на улицата.

Старикът подвиква от капрата:

— Хай гиди сени!... — и плясва камшика: — Дий, Параскевула!

Жената побутва старика:

— По-бавно, по-бавно!

— Ваша воля... — недоумява файтонджията.

Файтонът спира недалеч от красивата розова къща на крайбрежния булевард.

Доли скача нетърпеливо от файтона, оглежда къщата, иска да я види цялата, да обхване всичко около нея...

Старият файтонджия гледа красивата чужденка с благодушен интерес... Доли все така не може да се нагледа на къщата, после забързва край бетонната ограда... Протяга ръка към дръжката на пътната врата и внезапно се дръпва като опарена...

В двора стои милиционер. А на стената на розовата къща е прикована табелка: „Окръжно управление на МВР“.

В познатия ни кабинет на окръжното управление Мечев и Видев разглеждат няколко още мокри фотоснимки.

Тинко Видев се вира в онази снимка, където Доли слиза от „Москито“ и стъпва на нашия бряг. Под лупата се вижда красиво лице на Доли и тревожната сянка, която в този миг е минала по него...

Видев казва тихо, сякаш само за себе си:

— Тя... Самата тя.

Мечев кимва, без да се откъсва от снимките:

— Дороти Ламберт...

Под лупата на Тинко още по-едро се вижда лицето на жената. Капчиците по мократа фотохартия изглеждат като някакви огромни, преувеличени сълзи.

По главната улица на града е настъпило обедното оживление. Мъже и жени излизат за малко от работа, за да обядват, за да погледат новото по витрините, да се погреят на меката топлина на слънцето...

Сред този поток се движи Доли, а след нея със скупаеща походка крачи Смайлс.

Хората минават край Доли. Минават, всеки зает със своята работа, с грижите и радостите на този обикновен ден. Понякога някой млад мъж ще я загледа с възхищение, ще се обърне след нея и ще отмине, както се отминава красива чужденка... Тя също се вглежда незабелязано в хората, сякаш упорито търси някого...

По дървените щитове разноцветни афиши: Народният театър дава „Майка Кураж“, Операта представя „Нестинарка“, естрадно ревю с певици и джаз, концерти на Градския симфоничен оркестър, Картинната галерия и музеят канят...

С грохот и свистене профучават камиони, натоварени с огромни съоръжения, на камионите — знака на новостроящия се нефто-преработвателен завод...

На много места красиви чешмички и декоративни фонтанчета и цветя, много цветя. Магазините са пълни с граждани, чужди моряци. По тротоарите пешеходците едва се разминават...

От една витрина прибират красивите афиши и снимки. „Посетете Слънчев бряг!“... Очевидно сезонът е свършил.

От клуба на ДОСО между купите и възпоменателните флагчета смело и весело гледат снимките на млади момичета и момчета — парашутисти, любители летци и моряци...

По уличните високоговорители предават „Болеро“ от Равел...

В такт с плавната, гъвкава музика елегантен милиционер в лятна униформа дирижира красиво уличното движение.

Доли води Смайлс по друга улица, в тихата жилищна част на приморския град, където двуетажните къщи са в дворове с китни градини и веранди, на които лятно време се вечеря...

Доли се спира пред една голяма модерна къща, с много гергини, нацъфтели зад желязната ограда на двора. Изкачва трите стъпала пред входа и решително натиска звънеца...

Смайлс търпеливо чака на тротоара.

Тежката врата не се отваря пред Доли. Тя звъни нервно още веднаж, дважд...

И вратата най-после се отваря... Но Доли се стъписва, защото оттам с весел шум се изнизва цяла върволица съвсем малки дечица, хванати едно за друго за формените си престилчици...

Малчуганите като бърбива вадичка минават край непознатата лелка, някое протяга ръчичка към Доли и тя погалва светлите косици...

Последна излиза възпитателката. Доли я пита нещо за къщата. Онази клати глава в недоумение, тук е детски дом, бившите обитатели никога не ги помни...

Смайлс весело маха на дечицата, прави им разни смешни гримаси и веселата редица го заобикаля от всички страни, някои вече го дърпат за панталоните...

Ръководителката с много старания успява отново да оправи върволицата и малките потеглят пак едно след друго като патенца. Тя надува устната хармоничка, те подхващат песничка и тръгват по слънчевата страна на улицата...

Доли дълго гледа след тях и не забелязва, че на стената зад нея има мраморна плоча: *„През септември 1944 година тук живя главнокомандуващият III украински фронт маршалът на Съветския съюз Ф. И. Толбухин...“*

Доли и Смайлс вървят по една уличка на крайните квартали, цялата със стари, посивели и прогнили дървени къщи. Обезлюдени, сухи, мъртви къщи, които скърцат, въздишат и стенат, когато рухvat...

И ето пред очите на двамата чужденци, под боботенето на булдозера, рухва една от тези къщи, погребала под гнилите си дъски цял век. Зад облака прах се откриват новите жилищни блокове, поникнали като гъби — довършени и недовършени...

Напречната улица дими, залята с горещ асфалт.

Тежък ваялк пресича пътя на Доли и флегматичния Смайлс, дъхти по горещата настилка и върви неотклонно, невъзвратим, страшен в своята сила... подчинен само на онзи, с омаслените ръце, който върти кръга на кормилото.

И отново шумната и оживена главна улица.

Доли пак върви и пак оглежда всичко наоколо, вира се в лицата, за които тя е чужденка...

Пред едно голямо, старо търговско здание тя се спира.

До витрината, където са изложени книги на чужди езици, един слепец продава лотарийни билети. Дора дълго стои до неговата масичка, гледа витрината на книжарницата и слуша напевния глас на слепеца:

— Не отминавайте щастието си, граждани!... Не отминавайте щастието...

Дора се приближава все по-близо:

— Извинете...

— Да, гражданинко... — отвърща слепецът и продължава: Не отминавайте щастието... Билет ли си взехте, другарко?

— Не — бързо произнася Дора. — Не беше ли тук книжарницата на господин Симанов?

Слепецът трепва и сякаш вторачва зад очилата мъртвите си очи към нея:

— На господин Симанов?... Да, да, беше... много отдавна... Не отминавайте щастието си, граждани... Защо питате?

Дора казва още по-тихо:

— Продаваше приказки...

— Вие откъде сте? — пита слепецът с едва прикрито вълнение.

— Оттук.

Слепецът видимо се вълнува:

— Не, госпожице, аз зная всички...

— Прав сте, аз бях оттук... Бих искала...

Слепецът бързо протяга ръка към нея:

— Не тук! Не тук!...

Дора поема блуждаещата ръка на слепеца.

Слепият продавач на лотарийни билети казва с едва доловим глас:

— Аз съм книжарят Симанов...

През целия този тих и тайнствен разговор Смайлс зяпа безцелно наоколо, а накрая почва да цъка с език, да щрака с пръсти и да се мъчи да подмами към себе си едно куче с дълга козина. Но опитът му, изглежда, остава безуспешен, защото кучето недоверчиво стои на безопасно разстояние и изпитателно го гледа с умните си очи.

— — — — —

Видев завършва обедата си в стола на МВР.

Другите маси в малкото помещение са вече почистени, управителят брои купончетата, чистачката подава през прозорчето купина чинии...

В стола влиза Мечев и без да сяда, казва тихо:

— Наобядвала се е, прибрала се е в стаята си и само след четвърт час отново се измъкна от хотела и пак тръгна из града...

— Сама? — пита Видев.

— Сама... Бърза... — кима Мечев и лапва парче диня от Тинковата чиния. — Още не съм обядвал...

— Да вървим — става веднага Тинко.

Когато излизат на коридора, ние разбираме, че столът се помещава в избата на розовата къща. От другата страна на коридора виждаме няколко врати с решетъчни прозорчета...

Мечев и Видев вървят по чистия и ярко осветен коридор и изведнъж Видев цял засиява:

— Златният сандък!!...

Под противопожарните уреди на стената на коридора стои голям старинен сандък, обкован с лъскава жълта тенекия, със следи от олющен варак.

Мечев се подсмива:

— Последната вещ от старата къща...

Видев вдига капака — сандъкът е пълен с пясък. На лицевата страна е написано грижливо с червени букви: „Пясък при пожар“...

Двамата подполковници вървят по коридора, минават край помещението, дето е котелът на парното. Качват се по стълбите нагоре, минават през чакалнята и влизат в кабинета на втория етаж, там, дето ги видяхме за пръв път...

Телефонът, изглежда, отдавна звъни и Мечев още с влизането си вдига слушалката:

— Аз съм... Какво?! Кой?!... Повтори! — и веднага подава допълнителния наушник на Видев, чрез който той може да слуша разговора.

Лицето на Видев в същия момент се променя...

— Не може да бъде!... — гръмко продължава Мечев.

Но Видев рязко махва с ръка и Мечев се поправя:

— Впрочем може, може... Да, при мен...

Видев кимва утвърдително.

— Чакам — завършва Мечев и в пълно недоумение се обръща към своя колега: — А сега?...

Видев казва:

— Сега започва приказката от златния сандък...

Мечев кисело се усмихва:

— Такава приказка не бяхме предвидили... Но това е мое мнение, парада командуваш ти...

На вратата на кабинета се почуква.

Видев посочва с очи страничната тапицирана врата. Мечев вдига рамене и излиза.

Пак се почуква.

Подполковник Видев сяда бързо зад бюрото и казва малко пресипно:

— Влезте...

Вратата на кабинета се отваря и при подполковник Видев влиза точно онази красива и елегантна дама, която днес пристигна с „Москито“...

— Влезте! Седнете, моля — казва на английски Видев и уморено стиска с длани слепоочията си.

— Сенк ю... — сяда Доли и след кратко мълчание казва: — Всъщност аз говоря български.

Видев само кимва.
 Пак се възцарява мълчание.
 — Аз съм българка... — почва жената.
 Видев не реагира.
 — Дошла съм... всъщност аз идвам... — припряно заговаря Доли и спира.
 Видев прокарва за последен път ръка по челото и я поглежда право в очите:
 — Да видите родната си къща...
 Доли се заковава поразена... Тя едва сега вижда цялото лице на човека, който седи зад бюрото, среща ясносините му очи и едва пошепва:
 — Вие сигурно... Вие твърде много... Не може да бъде! Ти тук!!
 Подполковникът приветливо се усмихва:
 — Щом Дора Ламбрева може да бъде Дороти Ламберт!
 Плаха усмивка пробягва по лицето на красивата жена, когато Тинко Видев се приближава до нея.
 — Долу ми казаха, че отивам при някой си Мечев...
 Тинко ѝ подава ръка:
 — Не се ли радваш, че видя мен?
 — Радвам се, Тинко... Тинко... Да ти казвам ли Тинко? Може ли?
 — Може, Дора...
 — Благодаря ти... Ти ме позна веднага! — но в очите ѝ същия миг блясват присмехулни искрици. — Ах, да! Твоята професия изисква да знаеш всичко...
 — Достатъчно е навреме да научавам нужното...
 — Мислех, че си станал друг... — вглеждат се в него красивите кафяви очи на Дора.
 Сините очи на Тинко гледат спокойно и открито:
 — Какъв?
 — Писател, архитект, капитан на кораб...
 — Гледам морето от прозореца...
 — От моя прозорец... Как се зарадвах, като видях, че къщата е пак розова, и как грозно ми стана...
 — Като прочете табелката на входа...
 — Да... — казва Дора и с рязко движение отмята косите си.
 — Как живя през тези години, Дора?
 Дора Ламбрева вади своето пъстро пакетче цигари, но Тинко ѝ подава кутията от бюрото. Дора кимва с благодарност и взема цигара, при това не я пали веднага, а първо вдъхва аромата на нашия тютюн.
 — Живях... Учих цигулка във Виена. Мама умря преди края на войната... Сега съм на първото си турне.
 — Ще свириш ли у нас?
 — Не. Тук съм за малко... Отбих се да видя миналото, преди да почна бъдещето си!
 — Жалко.
 — Кое? — пита Дора.

— Че няма да свириш.

— След Близкия изток заминаваме за Америка... — Дора хвърля дълъг поглед по цялата стая. — Тук беше детската... Ти я помниш, нали?

— Смъртно. Мама работеше в кухнята и пералнята...

Дора пламва:

— Само това ли помниш?...

Тинко казва след малко:

— Мога ли да ти бъда полезен с нещо?

Дора гаси недопушената цигара:

— Едва ли! Дойдох с налудничавото желание на всяка цена да вляза в тази къща, измислих, че уж искам да говоря нещо с началника... А всъщност исках само да се изкача по нашите стълби, да мина през салона, да видя поне една от стаите...

— Аз мога да ти покажа повече...

Дора трепва, сякаш тя точно това е чакала и се е бояла да не би да го изпусне:

— Можеш!... Въпреки че е полицейски участък?!

— Милиционерско управление... — бегло я поправя Видев: и става, повежда гостенката си навън.

От кабинета те минават в големия салон, сега пуст и празен, само с едно кожено канапе и малка масичка.

Дора се поспира... И през нейните очи всичко се превръща в такова, каквото е било:

Богатски салон със скъпи мебели, килими и завеси, с цъфнали черешови клончета по тапетите на стените.

На пианото свири майката на Дора — вече увехнала от годините, но все още величествено красива жена.

А до нея, изправена, тънка и гъвкава като вейчица, свири с талант и упоение малката цигуларка Дора. Над големите кафяви очи са се спуснали дългите мигли, бретончето се е разбъркало, розовите устни помръдват от напрежение...

Мелодията е изящна и проста като хубава детска приказка.

След миг всичко избледнява и салонът пак приема сегашния си делничен вид...

Тинко и Дора слизат по извитите дървени стълби.

— Стълбището скърца пак така — казва Дора.

Тинко и Дора минават през градината в двора. Подполковникът откъсва най-красивата, тъмна, почти черна роза и я подава на жената:

— Последният корен от вашите, измръзнаха, преди години садах нови...

Дора се спира някак особено развълнувана и тайнствена:

— Тинко, а златният сандък...

Тинко се позасмива:

— Играчките отдавна се разпиляха, сандъкът се олющи, излезе, че не е златен, а варакосан... Стои си в избата.

— Значи е още тук!! — плясва ръце Дора. — Нека да го видя, моля ти се! Нека!! Поне това!...

Подполковникът напразно търси оправдание:

— Не бива... Избата е заключена... Какво ще търсим...

— Но сандъкът е тук!! — по детински горещо и бурно се моли Дора. — Как може да не го видя!!

Тинко най-сетне вдига ръце:

— Добре... Надникни през този прозорец...

Дора веднага наднича през решетъчното прозорче на избата:

— Колко светло е станало! Да не живеят хора... Виждам котела на парното... Ето го и златния сандък, Тинко! Пак блести!... Само нови врати сте направили...

— Нали видя...

Дора не се откъсва от решетката и тихо моли:

— Още малко, още мъничко да видя...

И пак през детските очи в избата настава онзи полумрак, в който котелът на парното кънти страшно...

А в другото, по-светлото помещение — блести златният сандък. До стената е грамадният старомоден шкаф. А под прозореца това високо кресло, приличащо на трон...

Старият шкаф е пълен със захвърлени, почупени изграчки...

Златният сандък е натъпкан само с книжки, албумчета, блокчета, пастели, цветни моливчета...

На голямото кресло-трон като малка царкния е седнала Дорето.

В краката ѝ Тинко чете приказка...

Книжката, която чете, не е пъстра, кориците са скъсани, но на разтворената страница е нарисуван старият Паруш Късмета с внучето, с гъдулката и четирите кукли на сандъчето...

Четири избелели, остарели кукли на едно дървено сандъче. Под сандъчето излизат четири връвчици. Като ги дръпнеш, куклите играят...

Тинко чете и приказката оживява.

Куклите тропат весело по сандъчето, махат отсечено с ръце, подскачат и се въртят като живи.

Внучето подвиква звънко:

— Три наляво! Три надясно! Ха така! Де бре, Каракольо, ситната, Керке!... Рипай, Тодорчо, друсай се, Станке!

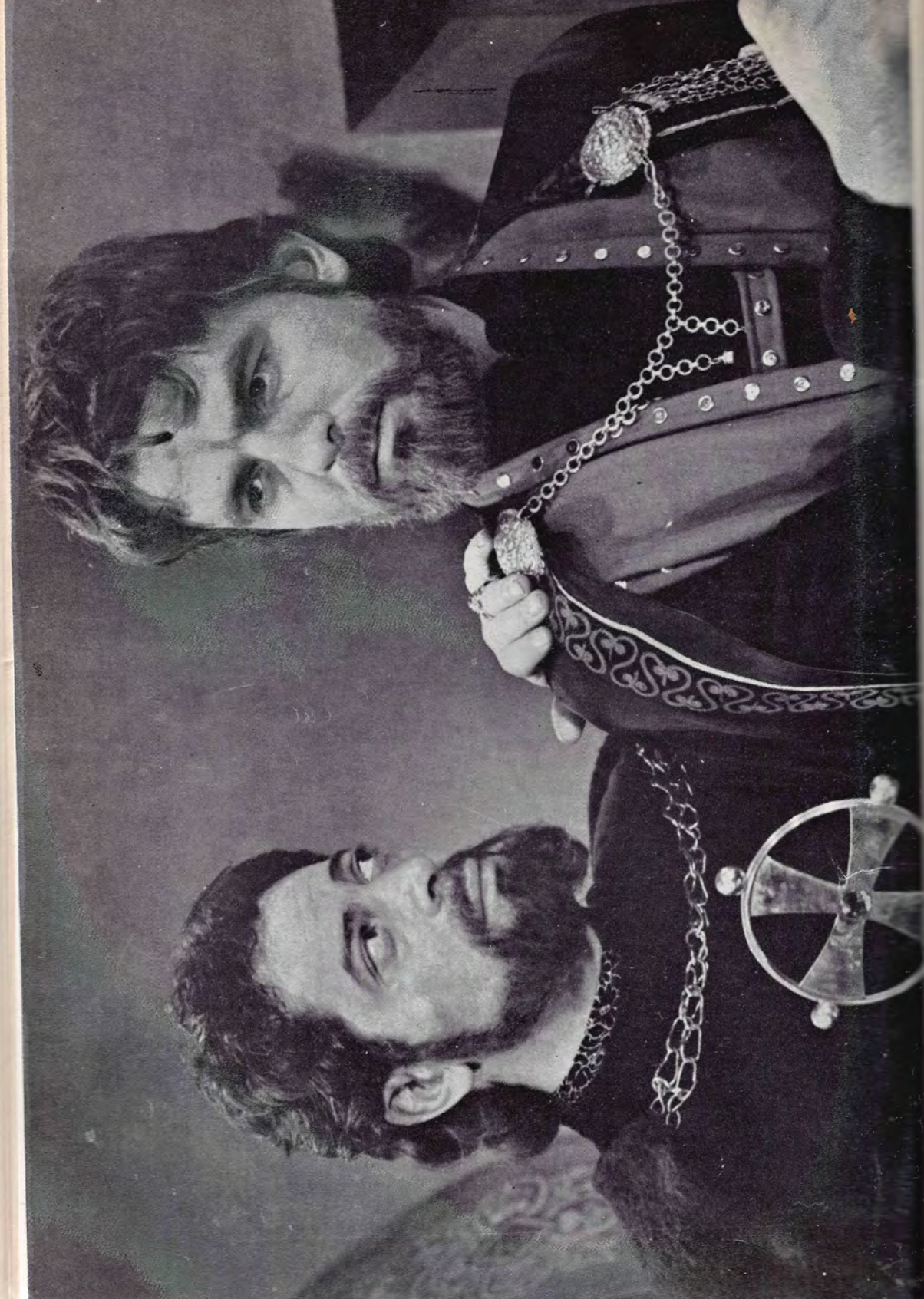
Старият Паруш Късмета дърпа конците, свири на гъдулката и пее:

„Двама са млади либили,
либили, но не са вземали...“

Дорето и Тинко гледат и слушат оживялата приказка.



Васил Стойчев в ролата на Калоян от едноименния филм на режисьора Даско Дакоски. На другата страница Спас Джонов
в ролата на Борис и В. Стойчев — Калоян от същия филм



А сега големият Тинко води порасналата красавица през градината с розите към зелената врата на улицата. Дора върви замислена, притихнала, уловила свободно и леко под ръка подполковника от МВР. И въпреки горчивите бръчици, скрити в тъгълчетата на устните, тя пак прилича на принцеса от приказките. А Тинко си е пак такъв бледичък и слабичък, офицерската униформа не го е направила нито по-строен, нито по-красив, а отгоре на всичко му е много неудобно, че Дора го държи под ръка... Затова при първата възможност, когато трябва да отвори дворната врата, той с облекчение се освобождава от тази красива жена с дълги и гъвкави пръсти.

На улицата пред розовата къща има площадче с градинка. От другата страна се издига голям, бял жилищен блок, вече населен, но следите от бетона и врата още личат по плочника. Там, на тъгъла, спира Дора и пак поглежда към розовата къща:

— Единственото, което помня от татко, е, че като тръгваше на работа, спираше тук и ни кимаше. Той е кимал на нас, но аз си мислех, че кима на розовата къща... Била съм съвсем малка. Някъде тук беше и вашата къща, нали?

— Пак си е тук — казва Видев и я повежда.

Минават покрай новопостроения блок, прекриват невдигнатите още строителни материали и влизат в задното дворче.

Тук е старата паянтова къщица на Тинко Видев — наполовина разрушена, сякаш прерязана с нож. И все пак някой е закачил под стряхата връзка чирузи, струпал е под навеса рибарски мрежи, стари весла — къщицата все още живее, макар полусъборена, засенчена от голямото модерно здание.

— Тук умря мама два месеца преди Девети... Сама.

— Сама? Ти си я оставил сама! — с гневен укор казва Дора.

— Аз не бях...

— Където и да си бил, тя заслужаваше...

— Бях в затвора... Чаках да ме бесят. И мама чакаше...

Дора спира като попарена:

— Чакаше!!... А... а после?

— После дойде Девети септември...

— Да, да... — объркано кима Дора. — Дошел е Девети... Аз не помня този девети. Коя година?

— Четиридесет и четвърта...

— За мен е бил обикновен делник. Редила съм се за хляб и маргарин. Имало е въздушна тревога. Бях сама... За мен този ден е минал като делник...

Тинко оглежда стената на разрушената стаичка — надупчена от пирони, одимена, надраскана с молив. Докосва старата дръжка на вратата, все още лъскава и гладка, натиска я, но вратата е закована...

— Като разбиха вратата на затвора, се случи така, че първо се отбих във вашата къща. Излязох на балкона, долу народът бушуваше и пееше, а морето беше слънчево и спокойно... Тогава видях, че на нашата пътна врата виси черно платно; разбрах, че мама си е отишла, а на вратата е оставила черната си забрадка...

Дора първа нарушава мълчанието:

— Защо си влязъл първо у нас?

— Там беше шабът на немците...

Дора върти между пръстите си подарената роза. Едно трънче я бодва, една капчица кръв избива близо до цигуларското мазолче на върха на показалеца. Двамата още малко помълчават и тръгват обратно покрай новия блок към улицата.

Дора неочаквано вдига глава:

— Тогава ли направихте избата на затвор?

Тинко я стрелва с хладни очи, но не отговаря.

Тинко и Дора са пак на площадчето пред розовата къща.

Дора отново оглежда всичко:

— Тогава наоколо беше една голяма поляна. Вие играехте долу, аз свирех на цигулка и ви гледах... Сега всичко е друго.

— Да — кратко и безстрастно отвръща Видев.

Дора неочаквано го пита:

— Къде живееш?

Тинко махва неопределено:

— Наблизо.

— Щяхме ли пак да бъдем съседи? ... — усмихва му се Дора.

— Щяхме... — отговаря безразлично Тинко.

Но Дора не губи надежда:

— Вече ти омръзнах... Искам да видя още толкова неща!

Ако ти беше мой гост, сигурно щях да намеря време, бих ти предложила колата си...

Видев вдига рамене:

— Моята е служебна.

— От тези, с полицейските сирени? — хапливо пита Дора.

— Тази е без сирена — невъзмутимо отвръща Тинко Видев.

Миг неловко мълчание.

Дора рязко тръсва косите си и подава ръка:

— Видяхме се, поговорихме... Сега да си вървим — ти в розовата къща, аз в хотела... Сбогом, господин подполковник!

И преди да тръгне, още веднъж се обръща:

— Жалко, че не си станал рибар като баща си!

Тинко сдържано се покланя:

— Сбогом, мис Ламберт.

Чужденката бързо си тръгва.

Тинко поема в обратна посока и влиза в новия жилищен блок.

А Дора, преди да завие зад ъгъла, малко се позабавя, за да види с крайчеца на окото, къде ще влезе подполковникът от МВР...

Подполковник Видев е в квартирата на Здравко Мечев — на третия етаж на новия жилищен блок.

Топлият есенен ден гасне в оранжево и бледо синьо.

От прозореца се виждат розовата къща и целият залив чак до хоризонта.

На едната стена на стаята е закачена голяма снимка: на балкона на розовата къща Тинко, запасан с пистолет, вдигнал ръка, говори, а зад него Здравко Мечев в партизанско снаряжение.

Другата стена се заема от голяма библиотека, чиито масивни дървени рафтове стигат чак до тавана, но вместо книги по тях са наредени модели на платноходки, кораби и сувенири, които се продават по пристанищата на далечните страни...

Видев с ненаситно любопитство разглежда всички тези раковини, ветрила, цветни картички, взема в ръка кокосовия орех...

— Тъга по южните морета...

— Трупам ги тук — малко с досада казва Мечев. — Приятелите плуват по моретата, носят...

— А жена ти мърмори, че ѝ събират прахта...

— Мърмори... — стеснително признава Мечев.

— Край на романтиката! — шеговито отсича Видев. — Да бъдем сериозни мъже!

— Време е! Цял ден измина, откакто романтичната Доли е на наша земя! Аз мисля...

— И аз мисля, през всичкото време мисля... — подхваща Видев.

— Нека тръгнем от това, което знаем: Доли цял ден обикаля града под предлог, че търси познати... — започва Мечев.

— И даже влезе в управлението — подсмива се Видев. — Търсеше теб, срещна мен.

— Твоето идване може да е станало известно... От всички сведения досега най-съмнителна е срещата със слепеца! — завършва предупредително Мечев.

— Със стария книжар Симанов... — недоверчиво повтаря Тинко Видев.

— Да. Ако те се срещнат пак, това е ключът на загадката. Обектът е удобен, стара богатска къща, изоставена, с малко обитатели, с един вход, тъмен двор, зашумена градина...

— Доколкото разбирам, ти вече си взел мерки... — казва Видев.

— Аз настоявам за извънредни мерки!

— Струва ми се, че е рано... — спокойно решава подполковник Видев.

— Утре може да бъде късно — отвръща Мечев.

— Днес е рано — пак подчертава Видев.

— Кажы тогава... — малко неуверено почва Мечев.

Видев го поглежда в упор:

— От колко души събра сведенията за слепеца? Ти лично виждал ли си го? Особено сега, след подозренията...

— Не, сведенията са по данни... — казва с отенък на смущение Мечев.

— В такива случаи аз обичам да гледам дълго хората в очите...

— Той е слепец — тъничко се засмива Мечев.

— Но ти не си — отвръща Видев.

— Аз гледам фактите. Кажы нещо за тях? — мъчи се да подави раздражението си Мечев.

— Фактите засега не доказват, че Дора е Доли... — меко, но настойчиво заявява Видев.

— По какво позна? По очите? Слушай, Тинко, аз не съм врачка. И на практика не почвам с това, да търся оправдание за човек, срещу когото има толкова подозрения!

— Защо оправдание — добродушно възразява Видев, — старая се да вляза в нейната роля. Поставям се на нейно място...

— Каква е твоята хипотеза? — пита Мечев и почва да драска с молив по вестника, с един замах прави идеално успоредни черти, които никога не се пресичат.

— Нямам хипотези — казва Видев, — мъча се да проникна зад тази очевидна невинност...

— А защо да не допуснем, че точно тази игра на очевидна невинност, на неочакваност в постъпките на Доли е онази предварително уговорена *Легенда трета*? — бие направо в целта Мечев.

Това трябва да изясним, преди да замине „Москито“...

Навън се е стъмнило. Видев щраква голямата настолна лампа и по матовия абажур почва да кръжи сянката на миниатюрен самолет. Рисунките на самия абажур, осветлени отвътре, дават илюзия, че самолетът лети над морета, над палми. Тинко разцъфва в щастлива усмивка:

— Това още стои!

Мечев го гледа сериозно и даже с малко укор:

— Трябва да бързаме, Тине! Тя разчита на малкото време. Действува смело и рискувано...

Все така загледан във въртящото се по абажура самолетче, Видев казва:

— Между другото в нейните действия досега няма нищо неочаквано и нелогично!

— Значи добре си знае ролята — отвръща Здравко Мечев.

— — — — —
В мрака на една от крайбрежните улички се прокрадва сянката на жена...

По тази уличка къщите не са по-високи от два етажа — стари богатски къщи с островърхи кулички по покривите, с тънки колонки по верандите, строени в най-различни стилове — всяка за себе си, но всяка със своя красота.

Тъмният силует на жената се мярка покрай решетъчните огради и окъртените бетонни зидове, спира за миг да види номера и предпазливо да се огледа, преди да продължи...

Отнякъде се чува глъч и звън на китара, но веднага заглъхва — компанията е пресякла само уличката и е отминала. Пак е тихо и безлюдно.

Жената, притаена в сянката на един вход, отново забързва с безшумни стъпки...

И ето най-после намира номера, който ѝ трябва. Това е стара мрачна къща с кръпки по фасадата. Големите сводести прозорци са тъмни.

Желязната дворна врата предателски изскърцва и женската

сянка бързо притичва по циментовата пътека... Градината е запустяла, от някогашните лехи са останали само високите, отдавна неподстригван чешми...

Преди още задъханата нощна гостенка да натисне звънеца, масивната дървена врата на този дом се открява. Слабата ивица светлина проблясва и очертава красивото и тревожно лице на Дора. Продавачът на лотарийни билети я посреща със своята застинала усмивка и вторачените си мъртви очи.

— Тук е наистина страшно!... — прошепва Дора.

Тежката врата безшумно и плътно се затваря. Леко щраква ключ. Големите сводести прозорци откъм двора остават все така тъмни.

По тихата уличка пак се дочува звън на китара, който все повече се приближава.

Рязък бръмчащ сигнал на зумер. Светва и загасва зелена лампичка. В единия ъгъл на Мечевата стая има нисък шкаф с плъзгащи се вратички. Там са инсталирани радиоапарат, магнитофон, електрически грамофон, хитроумно свързани помежду си с множество копчета и ключове, с лампички и сигнални устройства...

Видев с интерес гледа апаратурата:

— Какъв е този електрокомбайн?!

— Невинни домашни изобретения. Обаждат се управлението — казва Мечев и взема слушалката: — Аз съм, докладвайте... Разбрах. Пак така внимателно! Да не подплашим птичките!... Точно. Да... Край.

Лампичката загасва.

— Какво?! — пита Видев.

Мечев казва натъртено:

— Доли е в дома на слепеца.

Видев изпуца само едно твърде разтегливо:

— Хъм-м...

— Можехме да бъдем свидетели на срещата! — свива вежди Мечев. — И всичко щеше...

В този напрегнат момент вратата на стаята се открява и през пролуката се подава една детска глава, на която е нахлупена дълбока тенджерата от иенско стъкло. Синчето на Мечев чака ефекта от своето появяване.

— Какво е това, бе Павка? — пита с такъв тон Видев, като че веднага се включва в детската игра. — Водолаз?

Малкият Павка влиза и подчертава невежеството на големите:

— Хъ-ъ! Водолаз!... Скафандр, какво...

Пак звъни телефонът.

— Да... — обаждат се Здравко Мечев. — Кой?... — и изведнъж бързо щраква някакви копчета на своята инсталация, подава слушалката на Видев и пошепва: — Тебе търси...

Видев поема разговора:

— Да, Видев... Кой е?

Мечев слуша разговора чрез високоговорителя на магнитофона.

— Кой е? — пита нетърпеливо Видев.
 Чува се плътен и тих женски глас:
 — Дора... бившата Дора Ламбрева...
 — Добър вечер, Дора... — успява бързо да се овладее Тинко
 и да заговори най-спокойно и приятелски.
 Гласът на жената също зазвучава по-живо и по-топло:
 — Добър вечер, Тинко!... Реших, че не спиш...
 — Не спя. Как прекара деня?
 Мечев слуша с най-жив интерес този така интимно звучащ
 разговор.
 — Като чужденка — разхождах се, разглеждах, сега скучая
 в хотела...
 Мечев саркастично подмигва.
 Дора продължава:
 — На чужденците нали се позволява да видят вашия нов
 курорт?
 — Не само да видят, но и да живеят...
 — Да, но се оказва, че не мога да наема такси! Може би е
 забранено да се наемат таксите за цял ден?
 — Утре е неделя и такситата се наемат отрано за цял ден,
 но аз ще ти пратя кола...
 — Оказва се, че ти си джентълмен... Жалко, че няма да се
 видим още веднъж!...
 — Може и да се видим — казва Тинко.
 — Кога?! — веднага пита Дора.
 — Зависи от много обстоятелства... — уклончиво отвърща
 Тинко.
 — Обстоятелствата... — разочаровано казва Дора. — Тогава
 лека нощ, Тинко! Изглежда, че ти си единственият човек в този
 град, на когото искам да кажа лека нощ!
 — Лека нощ — казва Тинко.
 Щракването на слушалката се чува по високоговорителя като
 щракване на затвор на карабина.
 Ролките на магнитофона продължават бавно да се въртят.
 Мечев натиска други копчета и в настъпилото мълчание се
 разнасят вълнуващите звуци на „Кумпарсита“, тангото, което не
 умира...
 — Да-а... Добра артистка! — с възхищение отбелязва Ме-
 чев. — Говори по телефона на слепеца и така очарователно лъже,
 че е в хотела... Увери ли се, че търси теб!
 — Ти смяташ, че можехме да видим отблизо срещата ѝ със
 слепеца?
 — Трябваше и бяхме длъжни...
 — Колкото сме по-близо, толкова по-добре. Тогава ще бъдем!
 — Ще бъдем?! — удивлява се Мечев.
 Последният симфоничен акорд на тангото заглъхва и из-
 веднъж в разтърсващ контраст — всред вой и грохот един глас про-
 никва от далеч, от много далеч:
 „... Полет продължава...“
 И пак този вълнуващ грохот.

— Гагарин от космоса! — вслушва се Видев.
— Стари записи — бегло казва Мечев. — Трябва да се свържем с министерството...
— Глас отгоре! — шеговито вдига пръст Видев. — „Все нормално. Полет продължава!“

Танцовият оркестър в хотела изпълнява весела писклива мелодийка.

Дора и Смайлс седят на високите столчета пред бара и допиват чашите си.

Вече е онова време на нощта, когато масите се опразват, а по дансинга се танцува свободно, без блъсканица.

Само на една дълга маса е шумно и весело. Изглежда, че хората са дошли късно, защото повечето от тях още вечерят, а шумът и веселието са в своя разгар...

Незабелязано, зад полуспуснатите си ресници Дора внимателно наблюдава всеки един от тези петнадесетина човека. Те са толкова различни хора: солидни държавни и партийни ръководители редом с работници, чиито тежки длани са пропити с машинно масло... Един красив, снажен контрадмирал в разговор с друг моряк, смугъл, изпит в лице, с катранено черни мустаци — капитан на риболовен кораб... Няколко наши кооператори, между които един със звездичката на герой, а друг в новички потури и салтамарка, които явно облича само в тържествени случаи... И три жени: една с умно лице и разбира се, с очила, другата с мека женствена красота, с вежди като ластовичи крила, а третата просто е младо, палаво момиче с хубава рокля...

На тази маса говорят високо, шумно се смеят и закачат, приказват си за тракторно-полевъдни бригади, делат се на стари и млади, някой вече се мъчи да подхване: „Горда Стара планина...“

Насечените тактове на танцовата мелодия.

Многогласият говор на общата маса.

Настойчивите думи на Смайлс.

Всичко това се смесва в ушите на красивата Доли Ламберт. Зад тезгяха барманът ритмично тръска своя никелиран съд за коктейл.

— Кого търсиш между тези хора, Доли? — пита лениво Смайлс.

Дора горчиво се усмихва:

— Не този, който е натоварен да наблюдава поведението на една бивша българка... Познай какви са тези хора? Просто така, докато скучаем...

— Тези са... управата на местния яхт клуб... или приятели на морската фауна... нещо такова... Надявам се, че не им завиждаш?

— Не. Питам се дали ми са безразлични и защо толкова години ми се струваше...

— Че не можеш да живееш без тях, когато ти за тях отдавна си чужда... Те имат много предварителни правила и норми, по които могат да те обикнат или намразят! А ти...

— Но аз не ги мразя! — изтръгва се от Дора.

— Ти дойде да ги видиш отблизо...

Дора казва тихо и замислено:

— Видях ги... И тези... Аз отдавна не съм в техния живот... Разговарят за спорт, за танци, за някакви производства, хибриди или бригади, шегуват се, че са остарели, искат да пеят... А аз...

— Ние ще отплуваме с „Москито“! И нека бъде проклет, че се съгласих на това сантиментално пътешествие...

— Аз дойдох да се сбогувам с родния бряг, Теди! Завинаги...

— И по-добре! — пренебрежително махва Смайлс. — Какво намери тук?!

— Следи... Последните следи... — каза Дора и изведнъж се оживява: — Да танцуваме, Тед!

— При тази музика? — прави кисела физиономия импресариото.

— Танцува ми се!... — Дора весело и с пленителна артистична интимност помахва към оркестрантите: — Темпо! Темпо!

Смайлс се мъчи да я задържи...

Адмиралът от голямата маса я гледа с интерес.

Дора дръзко отвърща на погледа на красивия адмирал, на другите погледи от дългата маса...

— Почакай, Доли — умолява я Смайлс. — Доли!...

Дора предизвикателно подхвърля:

— Нямам време, Теди! Бързам!...

Барманът насърчително се усмихва и в по-бърз ритъм почва да тръска своя никелиран съд за коктейл.

И в ритма на мелодията тя се запътва към оркестъра, качва се на естрадата и пак весело подвиква:

— Темпо! Темпо!...

И пак с такава артистична свобода и непринуденост взема цигулката на първия оркестрант и почва да свири така, както свирят виртуозите джазови цигулари, така, че цигулката изведнъж придобива съвсем друго звучене — пискливо като кларинет, протяжно като въздишка. Цигулката свири с нов глас, в нов ярък ритъм...

Оркестрантите с въодушевление подхващат мелодията така, както я свири хубавата чужденка...

Танците се оживяват...

Дора връща цигулката, кимва за благодарност и минава през танцуващите, като се усмихва закачливо...

Хваща Смайлс за ръка и го повежда да танцуват.

Танцуват най-модерния западен танц, по най-красив и елегантен начин. Дора — с устрем и изящество, Смайлс — сдържано, но изискано...

Двойките около тях една по една се отказват да съперничат в този блестящ танц. На дансинга остават само Дора и Смайлс... И онова младо, палаво момиче с хубавата рокля, което единствено още се старае да не отстъпва на чужденците...

Дора и Смайлс правят още няколко стъпки и ефектно завършват заедно с последния акорд на оркестъра...

Наоколо ръкопляска. Ръкопляска и от голямата маса, особено адмиралът... Дора му се усмихва все тъй предизвикателно. Когато се връщат на своите столчета при бара, тя с един замах изпива остатъка от своето питие...

И ресторантът става пак такъв, какъвто си беше... Оркестрантите подхващат отново някаква своя мелодия... На голямата маса пак почват разговорите помежду си... Само палавото девойче не откъсва възхитения си поглед от Дора...

Възбудата изчезва от лицето на цигуларката, тя нервно пали цигара.

Смайлс ѝ подава запалката си:

— Ти имá успех...

— Като кръчмарска певича... — преглъща красивата жена. — Да си вървим.

Смайлс ѝ подава ръка и я повежда към изхода.

Никой вече не обръща внимание на Дора, нито на нейното излизане... И изведнъж Дора среща възторжените и живи очи на девойчето, което обича да танцува. То ѝ кимва за сбогом! Не, няма грешка, кимва точно на нея и се усмихва все така дружелюбно!... По лицето на Дора също се появява топла и хубава усмивка, тя също кимва и без да разчита, че ще бъде чула, казва:

— Лека нощ!...

Смайлс удивено се извърща:

— Ти срещна познат?

— Срещнах непознат, когото сякаш познавам...

— Странно! — удължава се лицето на Смайлс.

Те минават през хола, който свързва ресторанта с хотела.

Вземат ключовете си от офиса и мълчаливо влизат в асансьора.

Асансьорът плавно се вдига. Дора и Смайлс мълчат неловко пред момчето от асансьора, което не откъсва от тях любопитния си детски поглед.

Излизат на своя етаж. Смайлс подава монетка на момчето, но то не вдига ръка да я приеме, детските очи гледат с един непонятен укор.

— Лека нощ! — пожелава детето и затваря вратата на асансьора.

— Лека нощ! — възкликва Дора.

Но асансьорът вече слиза надолу.

Двамата вървят по мекия килим на коридора.

— И какво намери в родната си къща? — пита Смайлс.

— Полицейско управление, а в него синът на нашата перачка...

Смайлс се понамръщва.

— Някога беше смешен хлапак и мил юноша — усмихва се замислено Дора, — сега е сериозен и неискрен подполковник... И униформата му стои като чужда!

— Униформата мени хората... Той ли е мостът към миналото? — с болезнена ирония запитва Смайлс.

Дора мушва ключа в ключалката на стая 311.

— Нека тези два дни бъдат само мои, Тед!

— Значи, и утре ще бъда сам, както днес?
Ключът щраква.

— До утре! — обръща се от прага Дора. — Утре ще бъдем на един слънчев бряг, където нямам минало...

Смайлс протяга ръка към нея, но вратата тихо се затваря.

С горчива насмешка Смайлс отключва своята врата.

Дора стои до вратата, стиснала дръжката. И когато чува, че Смайлс влиза в стаята си, облекчено се отпуска... Уморено и безцелно минава през стаята, после съблича вечерната си рокля и нахлузва мекия пенюар. Взема цигара, но забравя да я запали...

Откъм ресторанта се чува песен, толкова позната и толкова хубава...

Дора неуверено и малко плашливо излиза на балкона.

Долу ресторантът е вече празен. Само голямата група още седи около масата и пее тихо, задушевно:

„Горда Стара планина...“

Ясната нощ пръска звездни светулки по тихото тъмно море.

Дора се е облегла на стъклената преградка, която отделя съседния балкон, и слуша. Цигарата остава все така незапалена между пръстите ѝ...

Изведнъж ноздрите ѝ потръпват и тя казва като че на себе си:

— Обичам дима на лула...

От другата страна на стъклената преградка на балкона се е облегал Смайлс и пламъчето на лулата му леко припламва.

Той се усмихва с крайчеца на лулата си:

— Тогава пуши лула...

— Напомня ми татко... — казва от другата страна Дора и протяга ръка през стъклената преградка. — Дай си запалката...

Смайлс подава запалката и задържа малко повече красивата ръка на цигуларката.

Стройно и хубаво звучи от долу песента:

„Мила родино...“

Зад армираното стъкло блясва мътно пламъчето на запалката.

— Покровителите на рибите запяха... — отбелязва Смайлс. Дора смуква дълбоко от запалената цигара:

— Защо не обичаш тези хора?

— Защото могат да ме отделят от теб... — отвърща Смайлс.

— Ти така и не позна какви са те?

Смайлс пак се позасмива мълчаливо:

— Във всеки случай не са от „Лигата за приятелство със Запада“...

— Това са хората, които заличиха моето минало...

— По точно?

— Това са техните депутати, управници, владетели на този бряг...

— Но те!... Но между тях има и деца!?

— Децата вървят с бащите си...

Долу оркестърът изведнъж е подхванал буйно хоро. И по дансинга онези от голямата маса юнашки тропат, рипат, залюлени в един ритъм, хванати здраво за пояс...

— Това пък какво е?! — пита поразен Смайлс и се навежда над парапета.

— Хоро... — сподавено казва Дора и смачква жесгоко цигарата.

На сутринта, когато слънцето е вече над морето...

И двуцветната „Волга“ чака пред хотела...

Откъм градината до самия хотел се появява кучето.

Куче с дълга козина, от породата на шотландските териери, с надвиснал кичур над челото и очи, в които се оглеждат всички кучешки чувства...

Пред входа на хотела има само един човек и може би просто така от скука или от свой интерес бездомният пес тръгва към човека...

Тед Смайлс — в широк мъхнат пуловер, който подчертава фигурата му на спортсмен, чака Дора и ако се съди по усмивката, която играе на лицето му, е в добро настроение. Денят започва толкова хубав даже в тази скучна за него страна...

Колкото кучето се приближава, толкова опашката му почва да се върти все по-доброжелателно... А когато идва вече съвсем близо, вдига умната си муцуна и сякаш се взира във високия човек с червеникавата късо подстригана коса. Сякаш чака нещо... За кучетата е така, човекът трябва пръв да протегне ръка, да каже познатата думичка-зов и кучето с радост да се подчини. Впрочем има различни кучета — доверчиви и недоверчиви, глупави и умни, добри и зли...

Смайлс не протяга ръка, не вика кучето, не му обръща никакво внимание. Той чака Дора, поглежда нагоре към етажите на хотела, хвърля поглед на часовника, разсеяно оглежда безлюдния булевард. Тихо, слънчево, няма никой...

Само в градинката някакъв човек седи на скамейката, потънал в четене на вестника...

Смайлс най-после поглежда кучето и то трепва радостно...

Чужденецът също трепва.

Зад него е Дора, красива, свежа, в прекрасно настроение и в нов елегантен тоалет, с любителска кинокамерка през рамо.

Смайлс се усмихва очарован и целува ръка...

Но Дора изведнъж дръпва ръката си и се затичва към „Волгата“.

От колата е излязъл самият Тинко Видев...

Дора може би се мъчи да скрие изненадата и объркаността зад тази подчертана радост. Но фактът си е факт, те се срещнаха пак...

Смайлс веднага е разбрал кой е този човек и докато се приближава до колата, успява да разтегне по лицето си онази усмивка,

която подобава на джентълмен, отиващ да стисне ръката на своя съперник...

Двамата мъже си подават ръце усмихнати.

А Дора стои между тях като секундант.

Без униформа Тинко Видев изглежда по-млад, по-строен, по-красив.

Кучето гледа отдалеч и не разбира защо само след няколко учтиви думи, разменени между тримата, Смайлс със стиснати зъби се връща назад и бързо влиза в хотела...

Кучето напразно врътва опашка...

Дора и Тинко весело си бърбят до колата.

Кучето гледа и нищо не разбира.

На скамейката чифт очи зад вестника също гледат...

Но още в тази минутка от хотела излиза тичешком Смайлс и носи Дорината цигулка...

Тинко поема цигулката като скъпоценност и внимателно я нагласява до задния прозорец на колата.

Смайлс machка в ръката си някаква хартиена топчица и преди да седне в колата, ядосано я хвърля...

„Волгата“ профучава на завой и се скрива.

Остава само умният пес да гледа след нея с увиснала опашка. После подушва с трепетните си чоздри хартиената топчица, която хвърли чужденеца...

Една ръка, която държи набързо сгънат вестник, се протяга и взема хартиената топчица, разгъва я...

Това е смачкана картичка с изглед от Слънчев бряг.

Какво е една илюстрирана картичка в сравнение с истинската красота на Слънчев бряг!

Двуцветната „Волга“ навлиза в курорта като в приказен град, който сега спи омагьосан, за да се събуди отново през ранното лято. Затова може би сега красотата на всяко кътче е по-ярка. Между хотелите и ресторантите, между кокетните магазинчета за сувенири и пресъхналите чешмички, между лехите с последните рози и увяхваща трева, между цялата стройна красота се вие асфалтът и навсякъде и отвсякъде като галещ рефрен проблясва синевата на морето!...

Мълчалива и притихнала, Дора е заленила чело на дебелото стъкло на автомобила, както правят децата, когато се захласнат по новогодишните витрини...

От най-високия етаж на най-големия хотел един човек гледа Слънчев бряг като на длан, а двуцветната „Волга“ му прилича на детска играчка... Мечев дръпва открехнатото перде и в хотелската стая с пуснати пердета става полутъмно, после врътва телефонната шайба с малкото пръстче на едрата си длан:

— Говори номер две... Докладвайте обстановката...

„Волгата“ прави последен завой и забива предните си колела в пясъка на плажа.

Дора първа изскача от колата и с радостен вик хуква към морето! Тича така, че сандалите ѝ отхвъркват! Но тя не спира, до-

като не нагазва в морето... Тя е открила този бряг! Тя приема неговата солена ласка!...

По нейната следа през ситния жълт пясък вървят двамата мъже и всеки носи по един женски сандал и всеки различно вижда и оценява радостта на тази жена...

Трима закъснели гости на запустелия плаж, където има всичко — и ярко слънце, и синьо море, и толкова ведрина, само хора няма...

В тези късни есенни дни на този хубав бряг е малко тъжно. Хотелите и ресторантите са празни. Цветните чадъри са струпани на куп, лодките са изтеглени с дъната нагоре. Някъде далеч на един камион товарят маси и столове. От целия пъстър шум на курорта, от светлата радост на лятото са останали само синьото море и белите крила на чайките.

И по целия син залив една едничка бяла яхта.

„Драконът“ е хванал попътен вятър. Тинко Видев е на руля, до него е Дора с безгрижно развети коси, по към носа седи Тед Смайлс.

Чужденецът изпитателно и с любопитство оглежда Видев:

— Значи, вие сте могли да бъдете не това, което сте сега? Мечтали сте да пътувате по света, искали сте да пишете...

— Станаха по-важни неща...

— И вие станахте полицаи...

— Милиционер, Тед... — поправя го тихо Дора.

— Все едно... — повтаря Смайлс. — Уверявам те, все едно! Вие жертвувахте самия себе си.

— Защо не? Вместо лош писател станах добър боклукчия, ровя и чистя боклуците по този бряг...

— Не говори така — възмутено се надига Дора. — Не е така! Имаше война, войната значи много! Обърква жестоко!... За него войната е само ломбагото, което е хванал като кореспондент...

— Значи и вие пишете? — с интерес пита Видев.

— Да — отговаря Смайлс, — на осем години написах първата си книжка и моите родители я издадоха с всичките ѝ правописни грешки.

— А сега? — отново пита Видев.

— Сега вече не правя грешки... И затова ще ми позволите да доплувам до брега сам!

Дора вяло подхвърля:

— Тед... Колко късно се сети!

Смайлс се обажда зад платното, където се съблича:

— По-добре късно, отколкото никога, мис Ламберт!...

Дора насмешливо забелязва:

— Ти почна с пословици, Тед! Значи си зъл?...

Вместо отговор — плясък в морето. Смайлс дълго плува под вода и най-после се показва някъде зад кърмата.

Помахва с ръка и със силни движения на опитен плувец се насочва към брега.

Тишина, в която може да се улови как поскръцват опнатите въжета, как ромоли водата край носовата част на яхтата. На руля е Тинко. Редом е Дора, притворила очи, обърнала лице към слънцето.

Неочаквано Тинко казва:

— Петънцето е станало по-голямо.

— Кое петънце? — недоумява Дора.

— Това, на шията, преди беше по-малко.

Дора се усмихва и докосва петънцето, което всяка цигуларка има от лявата страна на шията.

— Да, беше по-малко... — казва замислено Дора. — Тинко, каква щях да бъда, ако не бях заминала?

— Цигуларка — без колебание отвърща Тинко.

— А каква цигуларка? Голяма, малка, средна?...

— По-голяма, отколкото сега.

Дора се надига изненадана:

— Защо по-голяма?!... Ти не си ме чувал сега!

— Знам...

— Но ти не стана това, което искаше — казва Дора. — Ти тогава мечтаеше...

Тинко я прекъсва:

— Тогава варакосаният сандък ни се струваше златен. Дойдоха други мечти...

— И недоверието към хората стана твоя служба...

— Аз вярвам в хората — уверено казва Тинко.

Дора внимателно го разучава:

— Добре, да речем, недоверие към някои хора... Но ти ме познаваш! Ти знаеш коя съм... Ти си най-живият от онова, зарад което съм тук!

— Ти не си дошла да търсиш мен.

Дора притваря очи срещу слънцето:

— Не всичко съвпада с предварителните представи.

— Кой ти даде тези предварителни представи? — пита Тинко.

— Кой... вестниците, телевизията... там всичко крещи за това?

— А Смайлс?

Дора вдига рамене:

— Смайлс говори, както всички... Той е добър и честен. Понякога прекомерно упорит, но тази упоритост ми беше нужна...

— Влюбен в теб?

— Той беше безупречен даже в онзи момент, когато бях загубила вяра...

— В какво?

— В това, че ще мога някога да стана цигуларка. То беше като тежка болест... Тогава най-много си мислех, че ако имам розовата къща, ако имам близък човек, няма да бъде така...

— И дойде Смайлс...

— Смайлс е импресарио, но аз съм негова находка и бизнес... Той има амбицията да ме направи голяма цигуларка. Сега

аз отново имам всичко, почти всичко. Остана само онова нещичко, което дойдох да търся тук...

— Намери ли го?

Дора поглаща глава:

— Не знам. Два дни са малко... осемнадесет години са много... Аз знаех, че тук ще ми натрапват новото, ще ми навират в очи всяка нова сграда... Сгради има и там, има и фабрики... има и курорти... Но тук сградите сякаш не са градени, а са родени от хората... Тук са се родили и думи, които аз не зная. Нови думи, които трябва да разгадавам, да възприемам като чужденка...

— Щом долавяш това, значи не си чужденка...

Дора отваря очи, прехапва устни, помълчава и после казва направо:

— Тинко... защо лъжеш? Непрекъснато лъжеш пред мен... Лъжеш майсторски, умно... Кога се научи така да лъжеш?

Тинко весело се усмихва:

— Така ти се струва... Два дни са малко време, за да разберем колко сме се променили.

Тинко е насочил яхтата към брега.

Дора едва сега забелязва това и възкликва с някаква болезнена тревога:

— Вече към брега?!... Бързаш.

Тинко казва неопределено:

— Бързам... Чакам нещо от теб.

По тихото синьо море се чува мелодия на цигулка.

Мелодията звучи по запустелия курорт — с празните хотели и ресторанти, с обления от слънце морски бряг, по който не се мярка ни един човек.

Мелодията ни довежда до кокетния летен кинотеатър. Скамейките са без зрители, празен е и белият екран, но на сцената свири Дора. Свири на цигулка с цялата сила, красота и вълнение на талантлива изпълнителка. Зад нея е празният екран, но по-натък е синьото море и златното есенно слънце над него...

На първата скамейка, далеч един от друг, седят Видев и Смайлс.

Тинко слуша, подпрял брадичката си с юмруци...

Смайлс слуша, поразен от необикновеното изпълнение, отпуснал ръце на коленете си, забравил всичко...

Дора свири така, както никога не е свирила.

А когато свършва и отпуска лъка...

Тинко остава като закован и омагьосан.

Смайлс най-сетне промърморва нещо.

Дора тръсва глава и отметва назад тежките си коси...

Изведнъж се разнасят аплодисменти... Незабелязано, докато Дора е свирила, в запустялото кино са се събрали всички намиращи се тук — келнери, готвачи, чистачки, рибари, строителни работници, един флотски офицер и моряк с червени ленти на ръкавите...

Хората ръкопляскаат възторжено, по очите на простиците жени блясват сълзи...

Но в дисонанс с този възторг офицерът и морякът от патрула с отсечени стъпки се качват на сцената. Приближават се безмълвно и сурово. Приближават се толкова до Дора Ламбрева, че автоматът на моряка почти докосва цигулката... Дора не смее да помръдне, вперила очи в страшното дуло...

Двамата флотски едновременно тракват токове и отдават чест.

Дора най-сетне дръпва цигулката по-далеч от грубото желязо на цевта...

Флотският офицер се покланя леко и целува ръка на цигуларката.

— Благодарим! — казва той и се сконфузва съвсем по момчешки.

Смайлс мърмори:

— Поразително!... Без афиш, без реклама! Слушайте, подполковник, тази публика да не е по ваша заповед!?...

Но подполковникът не слуша. Дора слиза от сцената и тръгва към него, притиснала цигулката — развълнувана, красива, близка... Изправя се пред Тинко и навежда глава — тя е свирила само за него, само за този ден, само за този бряг...

И тъкмо тук се чува друга мелодия, друга песен. Толкова чудна и толкова близка:

„Двама се млади либили,
Либилли, но не са вземали...“

До изходната врата на лятното кино е седнал някакъв човек и свири на гъдулка! Някакъв чудноват човек свири на гъдулка, пее с глух, приятен глас и прави още нещо! Да, да!...

Чудноватият човек разиграва на едно сандъче четири кукли, свири на гъдулка и пее:

„Двама се млади либили,
либилли, но не са вземали...“

Хората се юрват нататък, а с тях — Дора, Смайлс, Тинко Видев...

Като в приказка наяве — дошъл е внукът на Паруш Късмета, вече голям, тяхна възраст, с куклите, с гъдулката, с добродушната усмивка, досущ такъв, какъвто Тинко и Дора са го виждали в онази книжка от златния сандък...

Куклите бавно и грациозно се обръщат една към друга, като да се поканят, после лекичко затропват по зеленото сандъче...

„Двама се млади либили,
либилли, но не са вземали...“

Странникът пее позамижал, с истинско чувство на народен певец, като набляга повече на думите, отколкото на мелодията, а магията на песента клокочи насъбрана в гърлото му и сякаш все не може да се излее цялата...

В лице внукът на Паруш е по цигански черен, но в очите ясен и добър като човек, който знае, че раздава радост. Дланите му са малки, но живи и сръчни, с къси мазолести пръсти, които всичко могат. Тези пъргави пръсти изваждат от гъдулката приглушена

тъжна мелодия, те дърпат лъка и незабелязано теглят конците на куклите.

Кукладжията изведнъж обръща на друга, весела песен и ония ми ти кукли като затропват, като заиграват... Махат с ръце като живи, смеят се момите: Керка срамежливо, пламнала като червена ябълка, Станка хем се подсмива, хем кърши снага... Караколю тропа изтежко, мръдва левия мустак, намества калъчката. Тодорчо, бутнал гарсонетката на върха на главата си, пощипва Станка от кръста надолу...

А внукът на Паруш пее, пусти опустял, свири и куклите скачат като живи!

— Три наляво, три надясно! Ха сега! Три наляво! Три надясно! Ха така! Де бре, Караколю, ситната, Керке!... Рипай, Тодорчо, друсай се, Станке!

Подполковник Видев е пак просто Тинко! Той гледа очарован всичко това и очите му се премрежват, отнякъде сякаш замирисва на недогорели коледни свещи и на онзи сладък, неизвестен мириз, който разтупкваше детското сърце в избата на розовата къща...

Лицето на Дора е нежно, красиво, бретонът по детински се е разбъркал на челото, кафявите големи очи искат да погълнат наведнаж цялото това чудо. Тя въздъхва сподавено:

— Годините се връщат...

По лицето на Тинко пробягва сянка.

После всичко се разбърква. Събраните наоколо хора сега весело се провикват, пляскаят, блъскаят се да видят отблизо куклите...

Тед Смайлс е във възторг:

— Превъзходно!!... Какви кукли, Доли!! Виж тази кукличка!...

* Сред множеството се мярва едрата фигура на Мечев.

Дора е приседнала на колене до сандъчето, протяга ръце и докосва куклите като живи, стари познаници, които ѝ връщат младостта и надеждата...

Мечев внимателно наблюдава всяко движение на Дора.

А Тинко Видев в този миг забеляза, че множеството е избутало Смайлс някъде назад...

Дора държи в ръцете си гъдулката на кукладжията, оглежда я като някаква ценна находка...

Мечев с учудване и безпокойство забелязва, че Видев е изчезнал.

Кукладжията с добра усмивка поднася каскет и в него почват да ваят дребни монети.

Смайлс отново се е появил до Дора, той е най-щедър — в каскета пада цяла банкнотка...

Някъде по-встрани Мечев най-сетне вижда пак Тинко Видев и незабелязано му пошепва:

— Къде изчезна точно сега!? Моята хипотеза се потвърждава! Дора се среща...

Тинко пъхва в ръката му някаква връвчица.

— Гледай да не избяга!

Слисаният Мечев вижда, че на другия край на връвчицата е вързано едно куче с дълга козина и недоверчив поглед...

— Това пък какво е?!

— Моята хипотеза... — казва Видев и пак така незабелязано се прилепя към чужденците.

Дора Ламбрева все още се любува на гъдулката. Дрънва струните, прислушва се към акорда, сякаш тези звуци ѝ носят най-сетне онова, за което е дошла...

И този акорд, многократно усилен, се разнася като радостно ехо по целия Слънчев бряг...

— Този ден е щастлив! — вика Дора и тича напред по асфалтовата алейка с разперени ръце.

После се затичва назад, хваща Тинко и го дърпва след себе си:

— Този ден е щастлив...

Тинко, волю-неволю, тръгва с нея.

Смайлс ги гледа, както голям човек може да гледа развеселени, разлудувани деца. Той носи покорно цигулката под мишница и разсеяно оглежда просветналия есенен парк, ласкавото море, белия ресторант, приличащ на кораб...

Дора води Тинко към парковата естрада.

— Помниш ли как свиреше музиката на маестро Чугунов?!

И тя надува бузи, като че надува голямата тръба:

— Тпру-ту, тпру-ту...

Тинко се смее развеселен:

— И ние тичахме като кончета!

Дора поклаща глава:

— Аз не тичах... Мама ме водеше за ръка...

— Вярно — със съжаление потвърждава Тинко, — тя не те пушаше и на плаж...

Дора малко тъжно си припомня и само след миг пак весело оживява:

— Хайде да тичаме!

— Къде да тичаме? — неловко се дърпа Тинко.

— Докъдето стигнем! — напразно го увещава Дора. — Тогава да танцуваме! — моли го тя и иска да го завърти около себе си по танцовата площадка.

— Няма музика... — гледа да се отърве Тинко.

Но сякаш и музика засвирва, старинният тронав валс на военния капелмайстор Чугунов...

— Ето! Ето!!... — води го Дора със стъпките на танца.

Тинко спира:

— Не сме деца... — и внимателно откъсва ръката ѝ от своята.

— Деца сме!... — побягва Дора с насълзени очи и сама се завъртява по циментовия дансинг. — Деца сме!!... Деца сме... Деца сме...

Смайлс горчиво свива устни.

Тинко гледа този наивен, детински валс и изразът на лицето му става все по-мек, по-топъл, по-млад...

Дора внезапно се заковава наред танца и стрелва с ръка
Тинко:

— Стой!! Стой така!

Тинко стои. Тя слага ръце на раменете му:

— Ти знаеш ли, че пак си такъв!...

— Какъв?

— Каквото беше преди. И очите ти... Само за миг, но и те
бяха такива!... Вече не се боя от теб!

Смайлс нетърпеливо махва:

— Да тръгваме, деца!... Аз сглупих, че скочих в студената
вода, трябва ми гореща вана...

— А мене не! — отвръща Дора и се притиска до Тинко.

Тинко стои в нерешителност...

Смайлс разкъшва рамене и тръгва към хотела:

— Ще ви чакам в хотела...

Тинко и Дора остават в тихия есенен парк.

Всичко отново е безлюдно и притихнало.

Кукладжията, метнал на рамо сандъчето с куклите, бърза на
някъде, сега той е съвсем обикновен, съвсем незабележим човек...
Сандъчето е в брезентов калъф и прилича на някаква раница, от
която се подава само гъдулката...

Кукладжията отива към автобусната спирка и може би го
делят само петдесетина метра, когато червеният автобус тръгва...
Кукладжията се затичва, но автобусът вече е набрал скорост по
асфалтовото шосе за града...

Задъхан, той напразно маха, вика...

Автобусът се е скрил. Пак става тихо. Кукладжията трепва.
Под навеса на спирката стои и чака нисичък млад човек с просто-
душно и спокойно изражение.

Кукладжията промърморва нещо неразбрано и поема назад,
кривва зад първата арка на едноетажния хотел и забързва...

Върви по тревясалите плочи на вътрешното дворче...

Минава покрай грамадната декоративна делва и се обръща
назад... Дворът е пуст. Пердетата по грамадните стъклени про-
зорци са спуснати и като огледала отразяват тревожната му фигу-
ра... Той бутва сандъчето с куклите и гъдулката в делвата.

И пак забързва приведен, притичва край дървените вилички
под дърветата, а когато минава зад казиното, вижда на главната
алея пак онзи нисичък млад човек с простодушно и спокойно лице,
който пак така спокойно стои и чака...

Кукладжията бързо се шмугва край куп сандъци, около кон-
то се суети някаква чистачка, заобикаля безшумно и хлътва в
малката вратичка, водеща към кухнята на казиното...

Прекосява запустялата кухня, тича, без някой да го гони...

Събаря в бързината един лъскав тиган, който звънва като
гонг...

Кукладжията вече бяга панически...

И неочаквано се оказва на голямата веранда на казиното,
оградена отвсякъде със стъкла, пред очите на всички...

С ръце на кръста, точно пред верандата стои подполковник Мечев, свъсил вежди, чака уверено и спокойно...

Кукладжията се врътва назад, но спира като закован, на вратата стои пъргавият млад човек със спокойното и строго лице.

Фигурата на кукладжията изведнъж омеква, заприличва на стар парцален палячо с плачливо и жалко изражение...

Мечев си промърморва доволно:

— Последният „Гном“ в кафеза...

Пред черния кухненски вход на казиното чака лека кола. В нея виждаме сандъчето с куклите, гъдулката и онова познато куче с дългата козина...

Нисичкият млад човек извежда посърналия кукладжия и когато се настаняват на задното седалище, подмигва на шофьора:

— Колекцията се попълва!

Колата изръмжава и рипва изведнъж...

Право в очите ни блясват два ослепителни фара.

Това е обаче „Волгата“, която с шеметна скорост се носи по шосето за града. Дора е сложила глава на Тинковото рамо, притихнала, притворила очи, може би за да прикрие мъчителната тревога, която я гложде...

Тинко кара уверено, без да слиза под стоте, без да поглежда към нея, само от време на време хвърля поглед в огледалцето, където неясно се вижда лицето на Смайлс.

Смайлс говори тихо, с равен глас, сякаш на себе си:

— Аз правя колекции от нетипични случаи, подполковник!... Вие можехте да бъдете щастлив днес! Един ден понякога значи много! На вас ви се искаше малко щастие, подполковник...

По шосето блясват насрещни фарове и светлината лепне за малко по лицата на тримата, гумите свистят, равният шум на мотора унася...

Дора въздъхва едва чуто и помръдва устни.

Тинко я поглежда с крайчеца на окото си.

Смайлс продължава тихо, приспиващо:

— Вие болезнено криете своето съжаление по изгубените възможности в изкуството... Показвате се не този, който сте... И ето, че днес нещо скръцна, пропуска се! Звънна като стар часовник! Това беше щастие, което ви дължи неизживяната младост! Но... Но вие и този ден не вписахте в своя живот...

„Волгата“ свисти по асфалта. Насреща се мярва ламаринен щит с грамадна муха и призив: *„Всяка муха, унищожена на време, намалява броя им с милиони!“*

Дора, Смайлс и Тинко мълчат. Светлините играят все по-често по лицата им.

Неочаквано колата се заковава. Дора трепва.

Смайлс надниква през прозорчето:

— Бързо пристигнахме! Карате като състезател...

Тинко отваря вратата. Дора плахо поглежда и излиза след

него. После се измъква и Тед Смайлс, озърта се неразбиращо под хладното есенно небе и изведнаж размахва ръце:

— Хей, подполковник! Това не е хотела...

„Волгата“ е спряла пред розовата къща.

Дора нервно потръпва, даже се дръпва назад към колата.

И едва тогава забелязва, че до колата са изникнали още два силуета...

Смайлс също оценява обстановката и подхвърля злъчно:

— Това ли е краят на разходката?

По лицето на Тинко не трепва нито един мускул, той посочва входа на розовата къща:

— Моля... „Москито“ тръгва призори, надявам се, че дотогава всичко ще стане ясно.

Смайлс безпомощно вдига рамене.

Дора се полюшва несигурно. Смайлс внимателно я подкрепя и неговото изражение говори само едно: „Видя ли кой излезе прав!“ Дора вкопчва ръце в него...

Тримата влизат в Окръжното управление на МВР.

Като погледнем сега през прозореца на „розовата къща“ — там, където е морето, тъмнината стои най-гъсто, само на островчето примигва фарът като звезда, отронена от небесната илюминация. На пристанището е като ден, с бяла, режеща светлина горят прожекторите по мачтите на корабите. Дългата човка на кулокрана блести с единствената си лампа като око на циклоп, когото са впрегнали да разтоварва трюмове.

Нощта е безветрена и бистра, звуците се чуват необикновено ясно. И не може да се разбере дали близко или съвсем далеч дватри гласа подхващат под звъна на китарата еженощната, отчаяно сантиментална песничка:

„Трамонтана пак задуха
и морето залюля...“

Отнякъде някой безгрижно се смее и ехото прокънтява чак до тук...

Подполковник Видев рязко се извърща и пита:

— Откога имаш това куче?

В кабинета е на разпит кукладжията. Той отвърща спокойно:

— Кое куче?

Настъпва тишина. Мечев разглобява сандъчето с куклите, отвинтва с отверка винчетата, вади куклите и най-внимателно ги оглежда и опипва. Без да вдига очи, той уточнява:

— Кучето, което доведе с автобуса на Слънчев бряг.

Кукладжията се сеща:

— Ха, това ли... Бездомно куче, прибрах го наскоро...

— Как му е името? — пита Видев.

— „Топси“ му казвам, колкото да не е без име...

Видев казва:

— От два дни си в града, защо куклите играха само на Слънчев бряг?

Кукладжията стеснително се усмихва:

— Нямам разрешително, вашите хора ме гонят... Мислех, че още има чужденци, те плащат повече...

Видев сяда зад бюрото и слага пред себе си една папка:

— Това е твоето досие.

Кукладжията впива очи в дебелата папка.

На малката масичка Мечев довършва разглобяването на сандъчето.

Видев почва да разгръща папката и говори сякаш на себе си:

— Никола Караджов от София... бивш закупчик на „Билко-кооп“, частен пласьор на портрети и бюстове на вождовете, фирмописец, прекупвач на народни носии, антики, икони... възпитаник на бившия американски колеж, проявявал се като любител артист, певец... Завербуван чрез един от бившите си учители още през 1946 година...

И като вдига очи към него, казва:

— Замесен активно в операция „Гном“.

Кукладжията преглъща веднъж, дважд, адамовата му ябълка отчаяно подскача нагоре-надолу, докато каже:

— Имах среща...

Видев кимва като за нещо, което отдавна знае.

Кукладжията продължава с мъчителни усилия:

— Днес трябваше да се срещна с Доли от „Москито“. Срещата стана. Трябваше да получа нещо, но тя нищо не успя да ми даде... Не знам защо... Може нещо да е попречило...

Лицето на Дора е студено и презрително.

— Какво ще кажете Доротея Ламбрева? — настойчиво пита Видев.

Мечев продължава да чопли някаква дъсчица от сандъчето. Куклите лежат безпомощни пред него и ние виждаме простия им механизъм — дървена пръчица с връвчица... Една дъсчица изпрасква и се разцепва в ръцете на подполковник Мечев.

— Чухте какво каза кукладжията пред вас. Вие сте дошли под името „Доли“...

Дора нервно отмята косите си и го пресича:

— Доротея на английски се съкращава в Доли...

— Все пак какво ще кажете? — пита и Видев.

Очите на Дора светват гневно:

— Ще кажа, че сте точно такива, каквито ви описват: мнителни, жестоки, безпощадни... И всичко около вас е една чудовищна лъжа!

Мечев вдига рамене:

— Ние търсим само това, което вие не искате да ни кажете... Вие пипахте куклите, гъдулката, което е напълно достатъчно за един шпионски акт...

— Аз пипах и подполковник Видев — иронично казва Дора.

Куклите лежат на масичката с дървените си крачета и канапчетата и в това има такава трогателна простота и наивност...

— Какво трябваше да предадете или получите от човека, който разиграваше куклите? — бавно и методично продължава Видев.

— Престанете с тази отвратителна игра! — рязко отвръща Дора. — Достатъчно беше вчера и днес!

Здравко Мечев върти куклите из ръцете си. Повдига ризката на Тодорчо и... забива остро си джобно ножче в гърдите му.

Дора изохква така, сякаш нея пронизва острието.

От куклите се посипват дървени стърготини.

Но и в тях не се оказва нищо подозрително.

Куклите лежат омеканали и отпуснати като мъртви. Мустациите на Караколю печално са увиснали, полепнали със стърготини. Тодорчовото модерно сако е съблечено, сламената капелка паднала. Кера е примряла, просната, с раздърпани плитки. Импримената рокличка на Станка е най-безцеремонно запретната и розовите ѝ крачка са заголени.

С нервно потръпващи устни Дора успява да изрече:

— Как можете!!...

Тинко отговаря с дрезгав глас:

— Куклите могат да възкръсват...

Мечев я пронизва с очи:

— Кой ви прати на наша земя?!

Но в отговор среща само съжалителната усмивка по надменно красивото лице.

Мечев рязко дръпва нещо от гъдулката и струните сякаш простенват жаловито... Вади една дървена клечица от вътрешността на инструмента и разочаровано констатира:

— Клечица...

— Душа... — злъчно го поправя Дора. — Това се нарича „душа“!

Сега Тед Смайлс е пред бюрото. Цигарите от неговото пъстро пакетче са се свършили и той взема от поднесената „Арда“.

— Кога се срещнахте за пръв път с Дора? — делово пита Видев.

— Преди две години в Мюнхен, после в Париж... Аз спасих нейното изкуство и от бакалавър на изящните изкуства се превърнах в жалък импресарио...

— Защо предпочетохте „Москито“ пред удобния самолет за Кайро?

— Това беше желание на Доли, да се върне непременно по море в родния си град. И аз го изпълних... — после Смайлс продължава малко затруднен. — Но аз имах и друга цел...

— Каква? — пита подполковникът.

— Искях да разруша лъжливата идилична представа, с която тя и досега живееше за страната, за града... за вас, мистър Видев.

— Защо ви беше нужно?

Смайлс със забележимо смущение казва:

— Искях тя да остане при мен... — и добавя: — Освен това една страна е винаги тясна за големия музикант, той принадлежи на света...

— Вие сте неин любовник?

Смайлс студено и неохотно процежда:

— За жалост не...

Видев продължава:

— А срещата с куклите също ли предвидихте?

Смайлс хвърля поглед към нарязаните кукли и вдига рамене:

— Не зная какво общо имат тези нещастни кукли с нашето кратко пребиваване... Но жалко за тях! Те бяха толкова интересни и живи.

— Мистер Смайлс — започва загрижено Видев, — колкото и трудно да ви бъде, Доротей Ламберт няма да може да замине с „Москито“.

Смайлс тревожно смръщва лице и пита меко, приятелски:

— Вие вярвате ли в нейната вина?

Мечев вдига очи от бележника.

Видев отговаря кратко:

— Да.

— Заради тази глупава история, на която и аз се съгласих... Вие трябва да знаете, че тя не е способна да извърши престъпление!

— В такъв случай ще ви догони със самолета — безстрастно отвърща подполковник Видев.

— В какво положение съм аз? — надига се Смайлс. — За да мога да действам по-нататък...

— Вие ни помагате да решим най-справедливо съдбата на тази жена, мистер Смайлс — казва Видев. — Нужно е да почакате: още малко в стаята за гости.

Смайлс мълчаливо тръгва, но преди да излезе, се обръща:

— Цигулката на мис Доли е ценна и скъпа вещ... Купена е от мен и аз държа тя да бъде с мен при заминаването. Имам документ...

— Бъдете спокойни — изпраща го Тинко Видев. — Ще си я получите...

Старинната скъпа цигулка лежи в своя калъф, загърната грижливо в меко кадифе...

В кабинета влиза Дора и още от вратата се спуска към цигулката:

— Не! Да не сте посмели да я пипнете!!... Тинко! Не я трошете!! Ти знаеш...

— Седнете! Никой няма да я троши...

Мечев неудобно се помещава на стола си.

— Смайлс заминава без вас... — почва Видев.

Дъхът на Дора спира...

— Докато се изясни вашето положение...

— Смайлс каза, че ще ме изостави?! — пита поразена Дора.

— Да — потвърждава Видев. — Освен това има документи, които доказват, че цигулката е негова, и той пожела да си я вземе.

— Това е лъжа! — скача Дора.

— Кое е лъжа? — пита тихо Тинко.

— Лъжа е това, което ми говорите. Смайлс не може да направи така! Той ми подари цигулката, цигулката е моя, тя е моят живот! Защо искате пак да ми отнемете всичко...

Мечев ѝ подава чаша вода, зъбите на жената тракат по стъклото:

— Не давам цигулката!... — с цялата си решителност казва жената. — Цигулката ще остане тук!

— — — — —

Две ръце с възловати, дълги пръсти, се протягат към цигулката и я вземат внимателно и грижливо като болно дете.

В кабинета на МВР е дошел един небръснат старик, с очила в железни рамки, кацнали на върха на носа му. Пръстите му се плъзгат по тъмния лак на цигулката, сякаш я гаят.

Видев и Мечев с уважение го наблюдават.

Старикът вдига цигулката към светлината.

— Красота!

— Ценна и скъпа? — обажда се Мечев.

Старикът го стрелва над очилата:

— Старинно майсторство!

После погалва струните с лъка, настройва, пак опитва звука и изведнъж лицето му помрачнява.

— Странно!... — старикът поглежда вътре в цигулката и очите му приковават двамата подполковници:

— Душата!

Мечев вдига рамене. Видев кимва.

— Кой е пипал душата!! — замира старикът.

Видев поклаща глава:

— Не ние... Затова ви вдигнах от сън, исках да установите...

— От сън! Докторите не ги ли вдигат от сън!... — мърмори старикът и разтваря една чанта досущ като докторска. От нея вади един тънък никелиран инструмент във форма на латинското „ес“ и с умението на хирург го мушва във вътрешността на цигулката. След миг изважда на острието на този инструмент една клечица, обикновена на вид дървена клечица, колкото половин цигара... И казва:

— Фалшива душа!

— — — — —

Симпатичното и малко насмешливо лице на Тед Смайлс.

Откъм пристанището продължително бучи корабна сирена. „Москито“ вика настойчиво закъснелите си пътници.

— Мисля, че в древността вашето море се е наричало Понтос Евксинос? — казва Смайлс.

— Да! — потвърждава Тинко Видев, — Понтос Евксинос, „гостоприемно море“...

Смайлс произнася с досада:

— Доста се затегна тази глупава история. „Москито“ тръгва, вие чухте първата сирена...

— Имаме още цял час — казва Видев.

— Не ми се ще нашата среща да се превръща в дипломатически въпрос! — флегматично заключава Смайлс.

— И ще оставите Дора сама? След като толкова сте направили за нея... — казва Видев.

Смайлс поклаща глава:

— Аз бързам да уредя нейните гастроли. Освен това съм сигурен, че с първия самолет мис Ламберт ще ми донесе вашите извинения и ние пак ще си останем приятели...

Вратата зад Смайлс се отваря и оттам влиза кучето... След него и Мечев.

Онова рошаво куче с умните очи, то се поспира, после се приближава до Смайлс, доверчиво потрива глава в коляното му...

Смайлс дръпва крака си и изтупва коляното, където се е допряло кучето.

— Полицейско ли е? — пита той. — Струва ми се, че се навърташе около мен...

— Къде? — пита Видев.

— Не помня — небрежно отвръща Смайлс.

— Мога да ви припомня... — пред Видев стоят няколко фотоснимки: — За първи път видяхте кучето при изхода на пристанището... За втори път при слепия продавач на лотарийни билети... След това пред хотела, докато чакахте Дора Ламбрева...

Смайлс се подсмива:

— Лошо работи вашето куче, води ви по лъжлива следа!

Кучето го гледа с умните си и предани очи.

— Повикайте го по име! — подканя Видев. — То знае вашия глас! Сигурно от времето, когато и вас, и него са ви готвили да дойдете тук... Хайде, то се отзовава само когато *Вие* го повикате по име... Както на Слънчев бряг!... Тогава вие му казахте...

Смайлс мълчи, стиснал устни.

Пред очите му всичко се завъртява...

...И в този кръговъртеж случката се възпроизвежда не така, както сме я видели вече, а така, както е минала пред очите на Смайлс и Видев.

Кукладжията свири и пее на Слънчев бряг...

Куклите тропат весело на сандъчето...

Възхитената Дора, за която детството се е върнало...

Мечев, който наблюдава всяко нейно движение...

Смайлс, който незабелязано се измъква от навалищата...

Видев, който още по-незабелязано го последва...

Смайлс свива зад бутката-каса на лятното кино...

Зад бутката е кучето...

То гледа с умните си очи чужденеца...

Смайлс протяга ръка към него и го повиква:

— *Таузи!*...

Кучето радостно се хвърля към чужденеца...

Смайлс бързо го гали по главата, зад ушите, по шията...

И в следния миг пак изкомандува сурово:

— *Марш!*

Кучето мигом се дръпва и се свива послушно...

Смайлс се оглежда и бързо пак се шмугва в навалищата...

Но не успява да забележи, че от другата страна на бутката Тинко Видев е видял съвсем отблизо тази странна среща.

И пак в кабинета.

Смайлс не е помръднал, само очите му мигват бързо и нервно...

Видев продължава:

— ..Възпроизвеждам точно, нали? Според легенда трета, за

да получите контейнера с важните сведения от операция „Гном“, за вас не беше нужно да влизате в контакт с кукладжията, а с кучето, което той водеше и пускаше около вас...

Видев слага на бюрото каишката на кучето и показва в нея един умело замаскиран тайник, в който има една клечица — колкото половин цигара.

— Дългата рошава козина на Таузи добре прикрива каишката с тайника, в който се намира контейнерът с микрофилмите. Когато погалихте кучето, вие го измъкнахте и докато „почивахте“ в хотела на Слънчев бряг, сменихте душата на цигулката с контейнера. Те са еднакви по размери... Цигулката е ваша собственост и тя щеше да замине с вас...

Откъм пристанището се чуват два дълги и протяжни рева на „Москито“...

Смайлс отлепя стиснатите си устни:

— Кучешка история!...

В съседната стая Дора е седнала на крайчеца на един дълбок фотьойл, посърнала за една нощ, занемяла, загледана пред себе си с празни очи...

Мечев я поглежда под око и нещо рови из всички чекмеджета на бюрото. Вади книжа, папки, тарашува по всички ъгли и найсетне възкликва тържествуващ:

— Ха! Ето!!...

Дора трепва. Мечев ѝ бутва в ръцете някаква книжка с оръфани корици:

— Когато Тинко замина за София, в бюрото му остана това, от сандъка с играчките... Вижте!

У Мечев има толкова искрено желание да я развлече, да я извади от това състояние и толкова недодялана галантност, че по лицето на Дора пропълзва жалко подобие на усмивка.

Дора държи в ръцете си тази окъсана книжка, много разгръщана с наслюнчени детски пръстчета, много четена. Ето и първата картинка: Старият Паруш Късмета с гъдулката и куклите, които тропот на зеленото сандъче, и малкото внуче до него...

Помъртвялото лице на Дора трепва от искрица радост:

— Златният сандък...

И тя вижда златния сандък, рови с ръка в него, там са старите познати: кукли без глави и ръце, палячовци с олющени носове, оловени войничета със счупени пушки, влакчета, автомобилчета, маймунката Том и още какво ли не... А всичко това е примесено с колелца, пружини, откъснати крака и глави, стари украшения от коледна елха...

Тук са и книжките, приказките от цял свят, албумчетата с ярки гланцови картинки, блокчетата, бойчките... Телефонът в стаята дрънва и пропъжда златния сандък.

Мечев вдига слушалката:

— Идвам, Тинко... Ясно.

И се обръща вежливо към Дора:

— Прощавайте, ще ви оставя за малко...

Дора кимва и пак почва да прелиства детската книжка. Ето и картинката с четирите кукли: Ерген Тодорчо с оръфаното сетре... Керка хубавелка с дългите плитки... Станка с писаните бузи и дяволитите очи... И Караколю харамията с един оскубан мустак и с калъчка на пояса...

Мечев е оставил зад себе си вратата незатворена и от другата стая се чува гласът на Тинко:

— Кажете сега за Дора Ламбрева?

Дора сепнато вдига очи и вижда през незатворената врата Смайлс. Той седи полугърбом към нея и отговаря на въпросите.

Смайлс говори делово, бързо, откровено до наглост:

— Колкото се отнася до мис Доли, в тази акция тя беше само параван, но фактически, без сама да знае, ставаше и косвена съучастница...

Дора стиска книжката в ръцете си и слуша поразена.

— С каква цел я считяхте за косвена съучастница? — пита

Видев.

— С цел да бъде завербувана за по-нататъшна работа. Тя ми беше поверена отдавна, с нея се работеше много внимателно, тя е твърде сантиментална и старомодна, труден и неблагодарен обект, аз обичам практичните хора...

— Кажете как използвахте Доли в „Легенда трета“? — прекъсва го Видев.

— „Москито“ е не само името на кораба, но и моето условно име за срещата. Псевдонимът на кукладжията, както вече сте разбрали, мистер Видев, е „Доли“, което на английски значи и „кукличка“, а заедно с това хвърля достатъчно подозрение още в радиogramата към мис Ламберт. В случай на частичен провал мис Доли беше първата линия, която трябваше да падне в ръцете ви, за да осигури моето отстъпление. Кукладжията също трябваше да ви насочва към нея...

— Кое ви попречи? — пита Видев.

Смайлс се усмива с крайчеца на устата:

— Ако не го сметнете за ласкателство, трябва да заявя, че вие попречихте. Срещата беше предвидена да стане при свободни условия, аз познавах кучето като свое, но вашето прилепване към нас не влизаше в сметките и аз трябваше да действам в извънредна обстановка. Направих всичко, за да държа Дора край мен, но въпреки всичко тя прекрачи прага на розовата къща... И от тук почна...

Смайлс случайно се обръща и секва! Той среща от другата стая изпепеляващия поглед на Дора! Един такъв поглед казва всичко, той може да накара даже и човек като Смайлс да наведе глава!...

Но в този миг на вратата се показва Мечев, той носи в ръце строшените и рязани кукли и грижливо затваря вратата след себе си. Вижда възлението на Дора и пита загрижено:

— Как се чувствувате? Малко вода?

Дора докосва мъртвите кукли в ръцете на Мечев:

— Като една от тези изтърбушени кукли...
Мечев малко гузно вдига рамене: „Служба“...

Дора му казва:

— Какви едри длани имате, в тях всичко изглежда дребничко...

Здравко Мечев се усмихва добродушно:

— Родът ни е такъв, Мечевски, дървари по Странджа...

Дора най-сетне се усмихва по-весело и по-доверчиво.

Онази мелодия на цигулката, която звучеше при синьото море и златното есенно слънце, мелодията на радостта и надеждата в душата на Дора...

И три безнадеждни, прощални воя на корабната сирена. Този вой глъхне дълго и мъчително като стон, топи се в предутринната мъглица на тихия залив.

Цигулката продължава своята песен.

Един до друг облакътени на прозореца на розовата къща, Тинко и Дора се вглеждат в дрезгавината на разсъмването.

— „Москито“ тръгва... — казва Дора и като помълчава, добавя: — Останахме аз и цигулката...

— „Москито“ отложи тръгването — казва Тинко. — Ти ще имаш време да се качиш...

— Благодаря... — отвръща кратко Дора.

Тинко се мръщи от болка и разтрива слепоочията си.

Дора заговаря:

— Аз не казах, че миналата вечер бях...

— У един слепец — позасмива се Тинко, — откогото си искала да ти разказва отдавна забравени неща.

— Да — въздъхва Дора, — какво може да чуе човек от един слепец... Сигурно съм му навредила и той ще се бои...

— Не — поклаща глава Видев, — той сам дойде да ни съобщи, че при него е идвала дъщерята на инженер Ламбрев под чуждо име...

— Под чуждо име... — повтаря Дора.

Радиото в стаята се обажда с тих звън:

— Дин-дан... дан-дон-дин-нн...

— Дин-дан... дан-дон-дин-нн...

Без да забелязва, Дора движи дългите си пръсти с всеки звън на сигнала, сякаш тя свири петте ноти на радиото...

— Какво трябва още да направя?

Тинко отговаря просто:

— Ти знаеш...

Дора извързва лице към Тинко:

— А ти... — но се запъва и спира. И след секунда-две казва друго: — Ти сигурно си уморен?

— Мъчи ме проклетата глава...

Навън се развиделява. Вижда се морето и над него тежък, лепкав влажен облак, който гаси звездите като сунгер.

Тинко и Дора са все така един до друг на прозореца.

Толкова близо един до друг.

Тинко изглежда още по-скован и бледен, той може би не иска тези коси да го докосват или...

Насреща е белият жилищен блок, който още спи спокойно.

— Няма я старата ви къща... — казва Дора. — Там, в София... От София помня само гарата и сивата мъгла... Там чакат ли те?

— Да — отвърща Тинко и се дръпва от прозореца.

Дора му протяга ръка:

— Сбогом... Лека нощ. Ако може сутрин да се пожелава лека нощ...

Той държи ръката ѝ, без да каже нещо.

Дора се опитва да бъде весела:

— Бях се приготвила да спя при златния сандък...

— Приказката свърши... — казва Тинко. — Лека нощ!

Но преди да пуснат ръцете си, Дора с болезнен стон, бързешком и неумело го целува вместо по устните някъде между бузата и носа. Както би го целунала тогава, в онези години на юношеството. Съвсем както тогава — с топлите си кафяви очи, с потръпващите по детски устни и този трогателен бретон...

След миг тя като опарена се дръпва и изхвърква навън.

Тинко затваря вратата след нея. И пак отива до прозореца, пак стисва слепоочията му това проклето главоболие... И две хапчета не помагат.

— — — — —

Дора затваря след себе си вратата на розовата къща. И с цигулка под мишница минава през двора към решетчестата пътна врата. Преди да излезе на улицата, тя се обръща и оглежда за последен път родната къща. Сега тя тъне в сумрака на ранното утро, топи се в леката мъгла, сякаш наистина е дошла от света на спомените и мечтите. Дора ѝ кимва с тъжна усмивка.

И тръгва по широката крайбрежна улица.

Пред краката ѝ изведнаж плисва вода, чува се закачлив смях:

— Да върви като по вода!

Тънките токчета на Дора минават по мокрия плочник.

Човекът с маркуча и гумените ботуши се губи в мъглата, само белите му зъби бляскат в усмивка. Силната струя счита боклуците зад решетката на канала.

По чистата улица минава закрит камион с надпис: „Хляб“.

И когато Дора вече е стигнала края на оградата, от отворения прозорец на розовата къща се чува сладък, нежен звън, като от приказка:

— Дин-дан... дан-дон-дин-нн... Ми-ла... Ро-ди-но...

Дора върви през мъглата по алеите на морската градина.

От морето непрекъснато и равномерно се носи онзи далечен и приглушен вой, който предупреждава корабите за опасност от подводни скали, от мъгла...

Пред Дора изплуват контурите на паметник — грамаден каменен мъж, който пази костите на загиналите борци...

През мъглата и далечния непрекъснат вой Дора минава по стара уличка край пристанището и излиза на площада.

Профучават първите автобуси, натъпкани с ранобудни хора...

Към пристанището вървят както всяка сутрин:

Моряци от търговските кораби в полушубки и фуражки с котва.

Рибари с изпити черни лица и груби вълнени фанели.

Някой продава скариди за стръв.

Прописква дизеловото локомотивче, сякаш прочиства гърлото си.

Утринната мъглица постепенно почва да се разпръсква. Става по-светло.

Дора, без да ще, още на площада се смесва с тези хора, върви с тях, стиснала под мишница своята цигулка...

Хората се познават, поздравяват се, обаждат се, кашлят от първата утринна цигара, купуват си закуски пред павилиончето: червца, дробчета, пача...

Млади момчета, облечени с модни ризи и якета, донесени от корабите, заобикалят един по възрастен мустакат мъж и го закачат.

— Как спа, бай Щерьо?

— Добрутро! Добрутро, другарю бригадир!

— Казвай, какво сънува!

— Защо да казвам! Хем че сънувах нещо страшно... Слушай, да не сте направили някоя беля?!

— Не бе, бригадире! Нали сме комунистическа бригада, трябва всичко да си казваме!...

И младите гласове гръмват весело.

Смее се и мустакатият бригадир, като ги гледа как тичат напред като буйни кончета...

Пред пропуска на пристанището мустакатият бригадир се изравнява с Дора и с интерес оглежда красивата жена, уморените ѝ очи, цигулката, стисната под мишницата...

Вървят няколко крачки редом и когато Дора, усетила погледа му, се извърща, бригадирът ѝ се усмихва чисто и приветливо:

— Раничко сте търгнали на свирня, другарко?

— Да... — смъква неопределено Дора.

Вървят още няколко крачки редом, мълчаливо.

— Миналата неделя ни давах концерт... — позасмива се извинително бригадирът. — То аз съм повече по песните, но водя детето... Врънка ме за цигулка, чудя се в музикална школа ли да го пращам или частна учителка да му взема?...

Дора плахо се усмихва:

— Не знам...

Бригадирът на докерите кимва:

— Знам аз, че не е лека работа, но нека посвири, ако има дарба, ще покаже...

Дора отвръща замислено:

-- Да... ще покаже...

Преди да кривне по своя път, мустакатият мъж пак така приветливо и хубаво се усмихва:

— Довиждане, другарко! Ако ви видя на концерт, ще ви позная!
— Довиждане... — и съвсем тихо, едва чуто, Дора добавя: —
другарю...

С печален плясък пада във водата дебелият въже на „Москито“.
Корабът тръгва по своя път.

Водата се разпенва, забоботва зад кърмата и става начало
на бялата пътечка, която чертае пътя на всеки кораб.

Със всеки заминаващ кораб си заминава един цял свят.

И тъкмо в този момент от кораба се вдига въжето на кулокра-
на, а на куката му се вдигат нагоре два големи, луксозни куфара,
налепени с ярки етикети... Издигат се високо в небето, после почват
да се спускат плавно към кея.

От кабинката на кулокрана се усмихва весело и закачливо съ-
щото онова девойче, което преди два дни разтоварваше „Москито“.

Куфарите докосват земята, сякаш внимателна ръка ги оставя
само на една крачка от Дора Ламбрева.

Дора Ламбрева — която е останала...

„Москито“ — който плува към изхода на пристанището...

От кулокрана маха с ръка девойчето, същото онова девойче,
което я поздрави миналата вечер в ресторанта — първата позната
от родния бряг.

И Дора също се усмихва и махва с ръка към веселото момиче.

Пристанището е почнало своя живот.

Наоколо е светло. Мъглата се е вдигнала.

