

киноизкуство

7

ЮЛИ



7

киноизкуство

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

1962

Ю Д И

СЪДЪРЖАНИЕ

	Стр.
1. Широк път за самодейците в киноизкуството	3
2. Иван Стефанов — За границите между литературата и киното	7

ЗА ПОДЕМ НА БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

3. Теню Казака — С ведри мисли в разведената нова атмосфера	18
4. Георги Панчев — За истински големи произведения на документалното кино	22
5. Хаим Оливер — По някои въпроси на нашия късометражен филм	26

КРИТИКА

6. Максим Наимович — „Специалист по всичко“	32
---	----

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

7. Зрителите са доволни. „Хора, обичах ви. Бдете“ — Ат. Свиленов. „Професията на госпожа Уорън“ — Хр. Мутафов	37
---	----

ПРЕГЛЕД

8. Как искате да покажете човека във вашите филми?	41
9. Гостувания на чужди филмови архиви у нас	48
10. Волфганг Клауе — Държавният киноархив в ГДР	50

ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

11. Свобода Бъчварова — Студ. филми и турист	53
--	----

ИЗ НАШИТЕ СТУДИИ

12. Нови художествени филми	59
-----------------------------	----

КИНОТО ПО СВЕТА

13. Какъв екран е най-добър?	61
14. Кинематографът	65
15. Нови филми в унгарската студия „Хуния“	63
16. Алва Беси — Човекът, който не съществува	71
17. ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР — Ал. Александров	76
18. ХРОНИКА	78
19. ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО	85

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

20. Лукино Висконти — Роко и неговите братя (продължение от бр. 6)	87
--	----

На първа страница на корицата Георги Георгиев в сцена от филма „Златният зъб“. На четвърта страница Георги Попов и Емил Стефанов в сцена от същия филм.

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

ШИРОК ПЪТ ЗА САМОДЕЙЦИТЕ В КИНОИЗКУСТВОТО

Едно младо движение, рожба на нашата социалистическа действителност, пуца все по-дълбоко корени в културния живот, обединява все по-значителен брой сериозни ценители и възторжени самодейци в най-младото и най-масовото от всички изкуства — киното.

Какви са характерните отлики на нашето кинолюбителско движение и най-непосредствените задачи, които в сегашния етап на своето развитие то има да решава?

Четвъртата национална конференция на кинолюбителските клубове, състояла се на 25, 26 и 27 май в Коларовград, бе събрала сто делегати на повече от 40 огнища за кинокултура. Разрастването на младото кинолюбителско движение и възможностите за неговото масовизиране са очевидни. Характерно е обаче, че киноклубове са организирани главно в градовете — има само един селски и нито един заводски. Пред укрепналите и вече натрупали опит киноклубове в големите градове стои задачата да съдействуват за появата на кинолюбителски огнища в някои от големите заводи на техния район, в някои от селата от окръга, върху които те да поемат шефство, активно да ги подпомагат.

Досегашната практика недвусмислено показва, че възможности за успешна работа имат само ония кинолюбителски клубове, които още в първите си стъпки се свържат здраво с политическите и обществените организации, потърсят своите задачи в общия политически, стопански и културен живот на своя град или село.

Повишаването кинокултурата на масовия зрител, естетическото възпитание и култивирането на вкус към най-доброто, което минава на наш екран — ето първата и най-важна задача за всеки истински кинолюбител, за всеки клуб. Решаването на тия задачи изисква нито един български филм да не остане без организиран разговор върху мислите и художествените намерения на неговите творци, върху техните постижения или недостатъци при реализацията на замислите им. Такива разговори трябва да се организират и за прожектираните вносни филми, които тематично и по художествено майсторство се нареждат между най-доброто на съвремен-

ната кинематография. Не трябва да се забравя обстоятелството, че понякога шедеври на световното кино минават незабелязано по някои екрани, не привличат в кинотеатрите толкова зрители, колкото някои банални и не на особено високо художествено ниво филми. Най-пресният случай е с японския филм „Голият остров“ или недостатъчната оценка на зрителите за филми като „Крадци на велосипеди“, „Иван Грозни“, „Домът, в който живея“ и др., свидетелстващи особено ярко за необходимостта да се работи за повишаване кинокултурата и естетическото възпитание на масовия зритель.

Наред с обсъждането на филми лекционната работа в тая насока трябва да бъде постоянна и системна грижа за всеки кино-клуб. Въпросите от областта на историята на киното, някои по-общие естетически проблеми на киноизкуството, запознаването с творчеството на някои класици или изтъкнати съвременни млади майстори — това е богатата област за културно-просветна дейност, която всеки кинолюбителски клуб би могъл да проведе заедно с други местни организации — читалища, комсомолски организации, отечествено-фронтовски комитети, комитети за българи-съветска дружба и др. Повечето от киноklubовете използват досега лектори от Съюза на кинодейците или от Националната лекторска група. Време е обаче да се помисли за подготовката и на повече собствени лекторски кадри, каквито някои от по-старите киноklubове имат.

Художествената самодейност в кинолюбителските клубове, снимането на филми — това е несъмнено една от най-привлекателните страни за почти всички техни членове. Четвъртата национална конференция показва, че в тая насока са отбелязани вече сериозни постижения. Какви са предпоставките за тия постижения?

Преди всячко ясното съзнание за необходимостта любителските филми да имат обществена значимост, да третират важни въпроси от местен характер или актуални по-обща въпроси на нашата съвременност. И наред с това художественото ниво, на което е решена подхванатата тема.

С много радост от всички най-топло и възторжено бе посрещнат филмът „Летете, гълъби“ на младия кинолюбител Петко Петков от киноklubа на гара Искър. Автор на сценария, режисьор, оператор и звукоопформител на своя филм, П. Петков ни говори за мира и войната от позициите на един висок хуманизъм. Говори убедително и развълнувано само с картина и музика, без дикторски текст. И неговият призив за защита на мира, и неговото отрицание на войната са възмущащо постижение на един много надежден творец, на кинолюбител-художник.

„Пътища и параграфи“ на кинолюбителския клуб в Плевен е посветен на правилата за движението по улиците и пътищата. Построен върху конкретни примери и действителни случаи в Плевенски окръг, „Пътища и параграфи“ увлекателно и остроумно поднася на зрителя полезни знания, които във всеки правилник неминувемо звучат суховато и едва ли мога лесно да се запомнят. Сценаристът и режисьор Иван Терзиев и операторът Димитър Вебенов са намерили за филма музика, която на много места говори по-добре и от най-добрия дикторски текст. Обстоятелството, че „Пътища и па-

раграфи“ е обиколил около 40 села от окръга, посрещан навсякъде с голям интерес, е най-доброто признание за сполуката на неговите създатели както в подбора на темата, така и в нейното художествено решение.

Документалният филм — на първо място текущият репортаж и очерка — е най-важната и благодарна област за проявата на самодейците-кинолюбители. Тук тяхната връзка с местния политически, стопански и културен живот е най-непосредствена, с най-големи възможности за пряко участие в активизирането на тоя живот със средствата на киното. Опитът на някои от по-старите кинолюбове в тая насока трябва да бъде използван от всички. От две години пловдивските кинолюбители издават редовно месечен киножурнал, в който отразяват най-важните събития от града и окръга. Такъв киножурнал издават и кинолюбители в Плевен. Първомайската манифестация в Плевен, заснета и монтирана много успешно, е показана по екраните в града още на следния ден — 2 май. Репортажни филми, като тия за гостуването на Гагарин (Пловдив), радушното посрещане на съветската партийно-правителствена делегация начело с Н. С. Хрущов (Стара Загора, Плевен, Телиш и др.) са не само неповторими кинодокументи за незабравими местни празници, но и творби, в които може да се види все по-успешното овладяване на най-оперативния и един от най-трудните жанрове в документалното кино — текущия кинорепортаж.

Белег за успехи в киноочерка, посветен на най-актуални местни задачи, са филми като „Кандидати на народа“ (Пловдив), „Предизборни дни“ (Хасково), „Път на новото“ (Коларовград) и др. Филми с подобна тематика, добре направени, издигат авторитета на кинолюбителските клубове, утвърждават ги като културна необходимост, за която местните ръководители вече не могат да не държат сметка.

По художествените си достойнства кинолюбителските филми стоят на различно ниво — от първите съвсем несигурни опити до приближаващите се към направени от добри професионалисти творби. В това голямо различие не би могло да се съзира някаква опасност за създателите дори на най-слаби филми, ако те сами трезво оценят това, което са направили, и потърсят най-добрите пътища за подобряване на работата си. В оценката на любителския филм несъмнено се отчита неговият характер на самодейно изкуство. Но нима във всяка художествена самодейност изпълнителите не се стремят към високите върхове на изкуството? И кинолюбители трябва да бъдат придиричиви към себе си, да се учат от майсторството на най-големите художници в киноизкуството, да се стремят творчески да прилагат техния опит. Чувството за мярка при поставянето на художествените задачи ще им подсказва необходимостта да започнат от най-лекото и постепенно да отиват към по-сложното, като насочват главното си внимание към малките форми, към филми за десетина-петнадесетминутна прожекция.

Повикът на партията „Повече сред народа, по-близо до живота“, отправен към дейците от всички изкуства, важи с пълна сила

и за кинолюбителите. И може би те имат най-добрите възможности
тоя повик да даде път и кръв на цялата им творческа дейност в
областта на филма. Те, които в ежедневието си работят пряко и ак-
тивно участват в различните сектори на бурно кипящия нов жи-
вот, които са неделима частица от тоя живот, могат с най-много ис-
креност и правдивост да го отразят в своите филми.

Киноизкуството в нашата социалистическа действителност вле-
зе здраво в бита на народа, стана негова неотменима духовна пот-
ребност, негов певец и съветник. Пред младото кинолюбителско дви-
жение стои благородната задача да приближава песните и мъдрост-
та до все по-голям брой човешки сърца.

Широк път за кинолюбителското движение в нашата страна,
за най-добрите ценители и развълнувани самодейци в родното ки-
ноизкуство!

ЗА ГРАНИЦИТЕ МЕЖДУ ЛИТЕРАТУРАТА И КИНОТО

От литературна гледна точка киното е подлагано на противоположни квалификации; то е определяно ту като литературна разновидност, ту като абсолютна противоположност на словесното изкуство. Тия две взаимно изключващи се определения са поотделно верни само доколкото фиксират някои наистина съществуващи, но обикновено външни сходства и различия между двете изкуства. Художествената практика неоспоримо доказва, че киното и литературата са самостоятелни, специфични изкуства, които обаче си взаимодействуват на основата на някои свои общи особености и специфични различия. По-точно се оказва, че в основата на най-модерното, най-съвременното и технически най-съвършеното изкуство е необходимо да се постави, като се изразява Карел Чапек, „нещо толкова древно и технически примитивно като литературния замисъл“. На някого може и да се струва, че тази много тясна вътрешна връзка между киното и литературата предварително „минира“ насоката и смисъла на търсенията ни; в действителност обаче това обстоятелство само още повече заинтригува вниманието и усложнява задачата ни; освен това то по необходимост изисква да се обясни защо и как е възможно да се преминава от литературна към кинематографична изобразителност. Но преди това трябва да отговорим на въпроса:

Защо основата на всеки художествен филм трябва да бъде непременно литературна?

В епохата на немия филм е имало случаи, когато кинообразите са били създавани най-напред във вид на отделни рисувани картини-кадри. Тази практика обаче не е могла да се утвърди не само поради това, че е технически трудно изпълнима, но и защото въпреки своята нагледност рисуваните кадри поради статичността си не могат да постигнат динамичната същност на екранния образ. Както вече казах в статията си в бр. 4, живописната и кинематографичната художествена форма имат точно противоположна визуална същност и поради това изключено е първата да може да послужи като основа на втората.

Литературата използва като главно изразно средство гъвкавото, подвижно и универсално по смисъл и образност слово. Поради това литературата е в състояние да разгъва последователно и да следи подробно перипетиите на дадено действие, да го изобразява откъм неговата фактическа „външна“ страна, като едновременно с това най-свободно го пренася както във времето, така

и в пространството. Тъкмо това качество на словесното изкуство открива възможност литературата да вземе пряко участие в изграждането на художествения филм. Но какви са причините, които превръщат тази възможност в неизбежна необходимост?

За да намерим търсения отговор, най-напред трябва да си дадем сметка за спецификата на словесното изкуство.

Словото е условен знак, то е наименование, но не и изображение на предмета. Ето защо словесното изкуство не е в състояние да даде точно визуално определение на своите художествени образи. Конкретната видима предметна и обстоятелствена същност на живота, неповторимият индивидуален облик на предметите и явленията е *terra incognita* за литературата. Силата на словото е другаде. То е средство за изразяване на мисълта и чувството. Маркс не случайно определяше езика като непосредствена действителност на мисълта. Човешкото съзнание и човешката познавателна дейност фиксират непосредствено своите резултати в словесен, езиков материал. Човешката душевност като конкретен интелектуален и емоционален процес се изразява най-пълно в езика и словото, или иначе казано, добива своето пълно битие, намира своята пълна реализация. Ето защо литературата като изкуство е в непосредствена и най-голяма близост до интелектуалната същност на човека, до неговата най-специфична особеност — съзнанието. В това отношение тя оставя далече зад себе си музиката, която е в непосредствена близост до емоционалната „част“ от човешката природа, но която тя предава посредством фигурациите на вибриращия звук, поради което нейната съдържателност е все пак недостатъчно конкретизирана и точно обяснима. Хегел вярно отбелязва: „В действителност словото, този най-пластичен материал, непосредствено принадлежащ на духа и най-много способен към възприятие интересите и движенията на духа във вътрешната им живост, трябва да бъде преимуществено приложен към това изразяване, на което той най-малко съответствува, както в другите изкуства такава роля играят камъните, цветовете, звуковете. От тази гледна точка главна задача на поезията ще бъде да осъзнае силата на духовния живот, издигащите се и спадащи вълни на човешките страсти и емоции или това, което спокойно се открива за съзерцание — всеобемашото царство на човешките представи, действия, постъпки, съдби, явленията на нашия свят и божествения промисъл“¹.

Като оставим на страна „божествения промисъл“, следва да се запитаем по какъв начин литературата художествено овладява в живи, конкретни образи твърде широкия си обект? Защото започне ли пряко да описва най-подробно, литературата изведнъж попада в сферата на визуалните изкуства и губи своята специфика. Наистина литературните образи притежават представна чувственост, сетивност, но въпреки това те нямат точен зрителен аналог. Литературата може да ни опише примерно едно красиво женско лице, да характеризира неговите отделни детайли, но въпреки всички усилия читателят не би могъл да си даде точна сметка за него-

¹ Гегел — Соч., т. XIV, М., 1958, стр. 168—169.

вата неповторима хубост. Поради това словесното изкуство конкретизира образите си по друг начин, чрез използване предимствата на основното си изразно средство — словото; то се стреми да постигне не зрителна, а духовна конкретност на своите образи, като ни показва не самите обекти, а онова впечатление, което те ни правят, да покаже ония представи, чувства, мисли, преживявания, които възникват у нас при съзерцанието на изображаемите обекти.

В това отношение с безбройни примери би могла да ни снабди лириката, но и прозата, особено пък съвременната, едва ли би отстъпила; впрочем още Омир показва неземната красота на Елена не по пътя на описанията, а посредством онова впечатление, което прави нейната хубост на старците от Троя. Лесинг не случайно възкликва: „Изобразявайте ни, поети, удоволствието, влечението, любовта и възторга, които възбужда в нас красотата, и със самото това вие вече изобразявате за нас самата красота“¹. Л. Н. Толстой също пише: „Струва ми се, че да се описва човекът собствено не може; но може да се опише как той ми е действувал.“

Става ясно, че литературното художествено отражение на действителността по своята същност представлява пресъздаване на нашето духовно — емоционално и интелектуално — отношение към явленията. Посредством това литературният образ придобива и специфичната си представна сетивност. Явно е обаче, че при този образ изразителната страна доминира над изобразителната и очевидно Лесинг тъкмо на това обръща внимание, когато заявява, че поетът иска да направи идеите, които той възбужда у нас, толкова живи, че ние да си въобразяваме, че получаваме действителна чувствена представа за изобразявания предмет².

Литературата, както отбелязва Хегел, има изключително широк обхват и нейният обект е „неограничен“, защото очевидно към всяко явление и всеки факт тя, разбира се, във възможност може да прояви художествено отношение, доколкото нейният материал — словото, като непосредствена действителност на човешкото съзнание не само че в това отношение не ѝ поставя никакви ограничения, но напротив, ѝ гарантира пълна свобода.

Киното като изкуство отразява действителността посредством поставени в движение жизнено-конкретни изобразителни форми. Поради това то открива източник на естетическа и идейно-художествена изразителност във видимите динамични форми на действителността, в житейските случки и събития, отразени като процес, представени като реално протичащи пред нашите очи явления. Следователно това изкуство не е така всеобхватно както литературата, защото в границите на неговите възможности попада само онова от действителността, което може да приеме формата на динамично визуално изображение, което може да се покаже като непосредствено жизнено явление.

Тука би могло да се възрази в смисъл, че модерното кино е синтетично изкуство и че то отразява живота не само чрез пластичността на визуалното изображение, но и чрез диалог, музика,

¹ Лесинг „Лаокоон“, М., 1957, стр. 244.

² Вж пак там, стр. 201.

цвят и други; следователно излиза, че неговите граници са по-широки от границите на визуалното динамично изображение. Безспорно е, че останалите изразни средства обогатяват кинематографичната визуалност, разширяват, без обаче да променят и да отменят нейните граници. Арсеналът от изразни средства на киното е твърде богат, но все пак тия средства не са еднакво равностойни и между тях доминиращо положение заема визуалното изображение; именно то е, което винаги, във всеки отделен случай, определя конкретната иерархия, съподчиненост, вътрешно единство между отделните компоненти на филмовия художествен образ. А оттук вече е съвсем логично да се допусне, че когато става дума за отразителните възможности на киното спрямо живота, трябва да се имат предвид преди всичко възможностите на визуалното кинематографично изображение; всички останали изразни средства всъщност само придават допълнителна жизненост, „житейска реалност“ и художествена изразителност на изобразяваното явление, а това вече идва да подсказва, че и самите те се намират в границите на визуалното изображение.

Но по своите реални форми животът е едно безкрайно многообразие от случки, събития, действия, колективни и индивидуални съдби; поради това тук необходимостта и случайността, видимостта и същността се реализират в един извънредно сложен и заплетен комплекс от явления. И ако кинокамерата фиксира направения явления, тя само би ги документирала, но едва ли би била в състояние да подходи към тях изцяло естетически. А още на Лесинг беше ясно, че: „Назначението на изкуството е в царството на прекрасното да ни издигне над това многообразие (на природата и живота — И. С.), да облекчи съсредоточаването на нашето внимание. Всичко онова, което ние в обсега на природата мислено обособяваме или желаем да обособим от даден предмет или от група различни предмети, било по отношение на времето, било по отношение на пространството, изкуството действително го обособява и ни представя този предмет или тази комбинация от различни предмети тъй чисто и ясно, колкото позволява това впечатление, което те трябва да възбудят“¹.

Ако отнесем смисъла на току-що приведената мисъл на Лесинг към киното, трябва да кажем, че очевидно неговото предназначение като изкуство изисква то да се отнася към явленията на видимата действителност най-аналитично, за да може по този начин да се издигне над тяхната хаотичност, случайност и единичност, многообразие и произвол и да ги представи в тяхната естетическа съдържателност, необходимост и същност. Но единствено със своите средства киното не може да постигне необходимото максимално ограничаване само до ония явления, в които търсената художествена идея се проявява най-цялостно и пълно, и то при това да не накърни техния естествен и необходим порядък. Именно тук литературата идва в помощ на киното. Както вече видяхме, нейната специфика позволява и дори изисква тя да се насочва направо към смисъла, към същността на явлениято; затова

¹ Лесинг „Хамбургска драматургия“, С., 1958, стр. 310.

тя може предварително да анализира дадено явление, събитие, отделен човешки живот и след това да предложи резултатите на изкуството кино. При „седмото изкуство“ е необходимо най-напред отразяваната действителност да бъде овладяна литературно и едва след това кинематографично, защото тъкмо по този път киното може да се издигне естетически над несъщественото и да постигне смисъла на изключително сложния съвременен живот. А че това е така, ни доказва и самата история на киното. Най-напред кинематографът снимаше направо житейски събития, но в този случай той не можеше да се издигне над тяхната случайност и представляваше интерес само доколкото вярно възпроизвеждаше събитията. В търсенето на по-значително съдържание и специфична форма кинематографът се насочи най-напред към подражание на театъра, след това се впусна в импровизации, после в масова екранизация на литературни шедеври, докато най-после се утвърди практиката на литературния сценарий.

На границата между литературата и киното — сценарият.

Ясно е вече, че художественият филм по необходимост винаги предполага неговият първоначален „запис“ да има литературна форма. Но тук веднага изниква въпросът: какви са особеностите на тази форма, каква е спецификата на сценария?

Сценарият винаги е функционално определен — той се създава, за да бъде в процеса на кинематографичното творчество претворен във визуалните естетически форми на художествения филм; сценарият е просто началният етап на кинематографичното творчество, който наистина винаги се съдържа във филмовото художествено произведение, но вече само косвено, в „снет вид“, както се изразяват философите. Очевидно сценарият има преди всичко функционално значение — той се създава с нарочната цел да бъде „умъртвен“ във филмовото художествено произведение.

Функционалното предназначение на сценария обаче не изключва, а напротив, изисква той да бъде едновременно с това не каква да е литературна форма, а на всяка цена художествена литературна форма. Съветският режисьор С. Юткевич пише: „В киносценария ние бихме искали да видим такава „задължителност“ (макар и твърде лаконично записана) на образите и характерите, на техните мисли, чувства и постъпки, за да могат те сами със силата на своята жизненост и дълбочина някак да диктуват на режисьорите и актьорите и своята воля, своето поведение, своя стил, да възбуждат творческата фантазия на режисьорите, актьорите, художниците, операторите...“¹

Следователно както в романа и повестта, така и в сценария е необходимо да има ясно очертани образи и характери, които трябва да въздействуват на създателите на филма именно като художествени образи и характери. Само при това условие сценарият е в състояние да изпълни своята функция. Но сценарият е все пак художествено произведение, постигнато с литературни средства. Неговите образи и характери, неговото съдържание, неговата художественост в процеса на творчеството се модифицират в кинес-

¹ С. Юткевич — „Контрапункт режиссера“, М., 1960, стр. 89—90.

матографични образи и характери, в кинематографично съдържание и кинематографична художественост. Неизбежността на тази модификация поставя особени изисквания към литературната същност на сценария и по-специално — към литературните средства, чрез които ще бъде реализиран първоначалният замисъл.

Литературният и кинематографичният художествен образ имат точно противоположна структура, т. е. различно противоположно вътрешно съотношение между изобразителност и изразителност. Литературата направо се насочва към смисъла на отразяваното явление и при нея изразителността е пряка, а изобразителността — косвена, защото чувствените представи и асоциации са плод на читателското въображение, възникнали на основата на интелектуалната и емоционалната литературна оценка на изобразяваните явления и обекти. В киното срещаме точно обратното — тук има пряко отразяване на действителността в зрими визуални форми и само посредством това — отразяване и на нейната същност, смисъл, съдържание и т. н. В кинематографичния художествен образ изобразителността е пряка, непосредствена, а изразителността — косвена, опосредствувана.

Но точно тази различна и противоположна структура на литературния и кинематографичния художествен образ е условието, благоприятстващо тяхното единство в творческия кинематографичен процес. Под формата на сценарий литературата е в състояние да създаде образи и характери, които в последователността на своите действия разкриват своята същност и едновременно с това — същността на изобразяваното обществено явление. Тук обаче конкретността на образите и на характерите, на ситуациите и явленията е дело на читателското въображение и затова тя малко или много е все пак абстрактна. Като се опира на вече веднъж заложените в литературната основа на филма образи и характери и ситуации, киното им придава „реална“ видимост, визуална форма. В процеса на кинематографичното творчество опосредствуваното начало в литературния образ се трансформира в непосредствено кинематографично, а непосредственото литературно — в опосредствувано кинематографично начало. Смисълът на тази трансформация е изключително естетически. На литературния образ никога не му достига нагледна конкретност. Графичните илюстрации към литературните произведения (преди всичко към романите, новелите и разказите) идват отчасти да допълнят тази „празнота“ посредством творческа графична интерпретация на литературните образи. Графичните илюстрации и рисунките са самостоятелни художествени произведения в рамките обаче на даденото литературно произведение. Те не могат да трансформират в ново естетическо качество цялото съдържание на литературното произведение, защото възможностите на илюстрацията са ограничени до един определен негов момент. Възможностите на киното обаче са далеч по-големи от тях на изобразителното изкуство и то е в състояние да извърши естетически еквивалентна трансформация на даден роман, повест, новела, разказ. Примерно на нас ни е добре известен романът на Л. Н. Толстой „Възкресение“, неговият сюжет, неговото съдържание, неговите образи. При съответно желание

ние можем да го препрочетем един или няколко пъти. Но все пак, когато по този роман се снима филм, публиката масово посещава „тъмните зали“. Но какво очаква тя от екрана, когато от романа на нея са ѝ известни и мислите, и тревогите, и радостите, и скърбите, и постъпките, и съдбите на героите?

Наистина читателят е запознат с главните и второстепенните персонажи на Толстоєвия роман, той е почувствувал и изживял тяхната съдба; посредством великолепните авторски анализи той е надникнал в душите им; той си ги е представял; но той въпреки всичко не ги е виждал как разговарят, как спорят, как се разхождат, как се обличат, как постъпват във всеки отделен случай и т. н. Като екранизира дадения роман, киното дава възможност на публиката за една нова, напълно оригинална среща с вече известните и герои; по такъв начин читателят има удоволствието да се превърне в зрител. Литературните образи, трансформирани в кинематографични, придобиват нов външен и вътрешен облик, като едновременно с това запазват и същността си; макар и познати, те стават нови и притежават една по-друга внушаемост и заразителност. Филмът „Възкресение“ е запазил и същевременно обогатил персонажите на романа „Възкресение“. Но това е възможно само защото киното пристъпва към известните образи от тази страна, от която литературата не може да подходи, защото границите на нейната специфика определят точно периметъра на нейните възможности. Ето защо филмовата екранизация не е проста илюстрация на литературното произведение, а оригинално художествено произведение със свое собствено естетическо съдържание, форма, внушаемост.

Но да се върнем към сценария. Романът или повестта се създават като завършени произведения; поради това в тях намираме употребяването на редица литературни прийоми, посредством които се постига нужната цялостна характеристика на образите. Сценарият не се създава, за да има свой собствен живот на самостоятелно литературно произведение, макар че не е изключено то да има такъв, а за да бъде претворен във филмово художествено произведение. Понеже неговата художествена природа зависи от неговата функция, затова при него не се употребяват всички възможни литературни прийоми за характеристика на персонажите, а само тия, които съответствуват на неговото предназначение. Съдържанието на литературния сценарий трябва да притежава нужния кинематографичен еквивалент. Но как може да се постигне той? Лесинг казваше, че драматичният автор трябва не да описва страстите, а да ги остави да възникнат и да се развиват в една непрекъсната убедителност пред очите на зрителя¹. Изглежда, че това изискване може съвсем спокойно да се отнесе и към сценария; в него трябва не да се разказва и описва, а да се показва как от конкретни жизнени ситуации и обстоятелства, в точно определен аксесуар действуват и се проявяват персонажите. Но как може да се постигне това, когато спецификата на литературата изобщо се състои в отразяването на живота и обстоятелствата само по-

¹ Лесинг. „Хамбургска драматургия“, С., 1958, стр. 85.

средством ония впечатления, мисли, чувства, представи, които те предизвикват в субекта? Отговорът е следният: литературата може да съхрани неизбежната си субективна гледна точка и при един обективен маниер на водене на разказа. Тя може да обрисова един характер не само със средствата на прекия психологически анализ, но и косвено — посредством включването му в определени действия, в които този характер трябва да се прояви. Приключенската литература е превърнала този последния начин на обрисване на характера в свой основен приём на повествование. Там образите и характерите се разкриват благодарение на постоянното си участие в едно крайно динамично действие. Сценарият е призван да направи същото, да постигне характеристика на персонажите си изключително в действие — в техните мимики, пантомимики, други външни прояви, постъпки, диалог и т. н. Това е така, защото само действията могат да бъдат зрительно представени; в киното вътрешните състояния трябва да се разкриват прецизно външно и затова прекият психологически анализ, лирическото отстъпление имат съвсем ограничено място в структурата на литературния сценарий.

Впрочем практиката нерядко ни поднася сценарии, издържани от начало до край в лиричен тон. Тия сценарии поставят следните изисквания: авторите им не само да пишат лирично, поетично, но и да покажат начини за „пренасяне“ на този лиризъм във филмовото произведение, т. е. лиризмът трябва да има непременно кинематографичен еквивалент; ако пък това липсва, тогава самият постановчик трябва да притежава дарбата да вижда кинематографично лиричното начало на сценария. Впрочем в подобни случаи това второ обстоятелство е винаги задължително условие за кинематографичен успех — не случайно Довженко сам поставяше своите поетични сценарии...

Що се отнася до прекия психологичен анализ, трябва да отбележим, че той може да намери място в структурата на сценария само в отделни случаи, и то най-често като монолог на даден персонаж (например във филма на Чухрай „Чисто небе“, когато в сутерена Астахов произнася своя монолог: „Виновен съм...“). Трябва да обърнем обаче внимание и на следното: даден сценарий, изграден в класически кинематографичен стил, като цяло може да представлява начин, средство за навлизане в психологията на един или няколко персонажа. Това обаче не означава, че той е реализиран чрез средствата на прекия психологически анализ: на против, кинематографичното сценарно начало в случая е само средство на психологичното; по този начин е възможно по-нататък художественият филм да „материализира“ фантазията, да „онагледя“ вътрешното субективно състояние на даден образ.

Излиза следователно, че в сценария намират пълен разцвет ония литературни приёми, които, без да са в противоречие със спецификата на словесното изкуство, са същевременно и в съответствие с кинематографичната функция на сценария. Сценарият е реализация на ония художествени качества на литературата, които имат максимален кинематографичен еквивалент. Ето защо той

е художествено произведение, което стои на границата между словесното и визуалното изкуство.

Епичното и драматичното начало в киното

Сега трябва да видим каква по-конкретно е вътрешната структура на сценария, по какъв начин писателят по най-късия литературен път успява да създаде за режисьорите и за актьорите, както и за другите участници в изграждането на художествения филм, характеристиките и ситуацииите. Казахме вече, че сценарната литература се основава на действеното създаване на образите. Но като се има предвид, че с това действие трябва да се разкрие естетически същността на отразявания живот, веднага изниква въпросът, каква трябва да бъде неговата драматургична същност.

Съществува мнение, според което в драматургичната структура на всеки сценарий могат да бъдат открити всички традиционни атрибути на драматургията. В. Волкенщайн например пише: „В сценария, както и в драмата, ние намираме експозиция, завръзка, развитие на конфликта — перипетии, катастрофа, развързка“¹. Пак същият автор пише: „Основните понятия (термини) на сюжетното построение на киносценария се явяват понятия на театралната драматургия“.

Трябва да признаем, че това гледище под една или друга форма се изповядва от твърде широк кръг теоретици и практики на киното. Според нас обаче то не само че не е вярно, защото не е съобразено със специфичната природа на киното, но много често има и отрицателни резултати, доколкото още на базата на литературната основа киното се подвежда под знаменателя на театъра. Струва ни се, че на разглеждания въпрос може да се намери верният отговор само при условие, че се държи сметка както за спецификата на киното, така и за спецификата на обекта на отражение.

Киното се създаде като изкуство на границата между XIX и XX век. А както миналият, така и настоящият век изправиха изкуството пред една нова и сложна във вътрешните си отношения и противоречия действителност. К. Маркс казваше, че обществените отношения в докапиталистическите общества бяха твърде прозрачни в сравнение с капиталистическото; при последното обществените явления като че ли не проявяваха, а скриваха социалната същност, видимостта, представляваща хаос от случайности, не само проявяваше, но и забулваше реалността на обществените отношения. При капитализма индивидът вече не е лично независим и като човек, и като труженик, а се намира в много сложна вещна зависимост от социалните закони, от обществото. Драмата е процъфтяла в периоди, когато личността излиза на преден план в историческите събития; при капитализма не личността, а историческите събития излизат на преден план, в случая общественото движение обхваща личността, а не обратно. Ето защо при тия условия драмата минава на по-заден план. (Впрочем в това отношение много симптоматично е обстоятелството, че още в драмите на Шекспир трябваше да намерят място редица епични моменти).

¹ В. Волькенштейн — „Драматургия кино“, Москва—Ленинград, 1937, стр. 88.

В XIX век водещо положение сред изкуствата зае литературата и по-точно — романът. Романът имаше всички шансове за най-голям успех при пресъздаването на сложната действителност. Той съединяваше в едно епичния и драматичния принцип и затова в кръга на неговите възможности беше да покаже с епична широта драматичната и най-често трагичната участ на обикновения човек. При романа свободното епическо повествование се реализира в един сюжет, в който драматичните колизии заемат достойно място; диалектиката на обществените отношения се намираше в съответствие с диалектиката на вътрешната структура на романа.

Когато киното се появи и изправи пред сложната действителност, литературата вече беше постигнала блестящи резултати при нейното художествено овладяване. В своите романи Балзак, Толстой, Достоевски и още цяла поредица от превъзходни писатели вече бяха дали великолепен художествен анализ на буржоазната действителност. А киното като изкуство тепърва трябваше да се справи с епичната същност на своята епоха. Но то не се уплаши, то за рекордно кратък срок също постигна върхове. Една от най-важните причини за това е обстоятелството, че особеностите на спецификата на киното съответствуват великолепно на особеностите на епохата.

В. Турбин пише: „Киното предава висшите форми на движение (движението на мисълта и движението на човешкото общество) посредством нисши — елементарното преместване в пространството“¹. Това е съвсем вярно. Екранът може да покаже както цялата епичност на едно историческо събитие, така и всяка мисъл или дори мислимо движение на всеки отделен негов участник. А това е от изключително значение, защото с това киното си осигурява възможността както за мащабно обхващане на жизнените явления, така и за тяхното персонифициране. Следователно това ново изкуство е в състояние да обхване и грандиозния размах на историческото събитие, и индивидуалната съдба на неговите участници, може художествено да изследва обществените явления, причините и следствията на които са в много сложна пространствена и временна зависимост; за кинокамерата са достъпни и социалната, и интимната същност на епохата.

В. Г. Белински казваше: „Епопеята на нашето време е романът.“ В средата на XX век ние можем да перефразираме: „Епопеята на нашето време е киното.“

И сега, върнем ли се към сценария, ще трябва да кажем, че по своята природа той е по-близко до романа и новелата, отколкото до драмата. Както видяхме, киното е пронизано от епичния принцип, така характерен за съвременната епоха и за нейното изкуство. Но конкретната вътрешна структура на сценария повтаря някои особености на структурата на романа. Работата е в това, че художественият филм също съхрани драматичното начало, обаче това начало е в известен смисъл подчинен момент на кинематографическото действие. Драматичното действие изисква строго единство, обикновено то е концентрирано в няколко отделни

¹ В. Турбин — „Товарищ време и товарищ искусство“, М., 1961, стр. 104.

момента — сцени и се развива в словесна форма, т. е. по-скоро вътрешно, отколкото външно. За разлика от драматичното кинематографичното действие е по-скоро повествователно, то не е така сбито и ограничено, а се развива с епична широта и размах; ето защо прав е съветският литературовед В. Днепров, когато пише, че в киното „зрелищно-драматическите епизоди се монтират в повествования“¹. Киното използва драматичното начало в епическа трансформация, в епично преобразуван вид. По своите възможности то е в състояние да ни представи героите си много по-пълно, дълбоко и вестранно и затова в стремежа си да разгърне тия свои възможности то отбягва да се ограничава по пътя на ангажирането с един основен централен драматичен конфликт; затова кинематографическото действие намира себе си не в един, а по-скоро в цяла поредица от драматични конфликти — тук драматизмът постоянно се възпроизвежда от непрекъснато епично действие. Сценаристът Е. Габрилович на практика е почувствувал това. Той пише: „Преди всичко всеки епизод (ако това не е някое „преходно“, свързващо звено) трябва да съдържа конфликт, т. е. ясно за зрителя сблъскване на интереси, противоречиви стремежи, чувства, възгледи на действащите лица. Това сблъскване може да бъде външно или вътрешно, но винаги остро, въпреки че понякога може да се прояви не на повърхността на сцената, а в нейната дълбочина, в подтекста на действието. Сблъскването на противоположни сили, интереси и стремежи трябва да преминава от епизод в епизод, да се развива, да се видоизменя, но никога да не изчезва.“²

И така в киното и по необходимост в сценария епичното начало е драматизирано, а драматичното — епизирано. Тази вътрешна диалектика на сценария позволява още първоначалният литературен запис на филма да обхваща отразявания обект и в широта, и в дълбочина.

*
* *
*

Все пак ние не извършихме едно генерално разграничение между литературата и киното, а съзнателно сведохме проблема само до тясно практическите взаимодействия между двете изкуства; смятаме, че от гледна точка на практиката това е най-първостепенна задача. Този произход обаче ни лиши от възможността да поставим пряко въпроса за „литературщината“ в киното; надяваме се, че при пръв удобен случай ще се занимаем специално с отрицателното влияние на словесното изкуство върху киното. Не бихме имали обаче нищо против, ако дотова време някой друг постави този въпрос на дневен ред; в кинотеорията и кинокритиката — несъмнено актуалните проблеми трябва да се разрешават колективно.

¹ В. Днепров — „Проблемы реализма“, Ленинград, 1960, стр. 135.

² „Как се пише сценарий“, С., 1960, стр. 64.

ТЕНЮ КАЗАКА
С ВЕДРИ МИСЛИ
В РАЗВЕДРЕНАТА НОВА АТМОСФЕРА

Имаше един период, когато нашият седмичен кинопреглед изцяло беше потънал в коловоза на шаблона, на схематизма и тезиса. Онези другари, които са следили развитието на седмичния кинопреглед, знаят добре, че тогава той се оформяше приблизително така: един политически обект, който се поставяше отпред, един индустриален, един строителен, един селскостопански и един културен или спортен за финал. Друга композиция, друг ред беше забравен. Опитахме ли се някой да промени този шаблон, той се считаше за еретик. Никаква промяна на горната схема, никакъв чужд обект или ако е имало такъв, той е бил само от Съветския съюз. Разбира се, в тази схема непременно трябваше да се покаже по някакъв начин В. Червенков, и то изолирано, самостоятелно от Политбюро, да се подчертае ореолът, който му се създаваше от всички нас. Ние, които работим в кинопрегледа, бяхме задължени да правим това, но нека си признаем, сами се стараехме и престаравахме, за да не останем по-назад от радиото и печата.

Разбира се, това е минало, минало на култовския период. Сега кинопрегледът е коренно променен, подобрена е неговата форма, повишено е качеството му. Той е станал любим и желан на милионите зрители, които не искат да гледат филм без него.

Какви са достойнствата, какви са постиженията на кинопрегледа в сравнение с онзи период, за който говорех по-горе? Преди всичко той стана много по-разнообразен. От четири-пет обектите се увеличиха на седем, осем, често пъти до десет, а понякога и повече. Това го прави много по-интересен и по-всеобхватен.

Чувствително се подобри операторското майсторство. Операторите започнаха да снимат по-оригинално, по-разнообразно, по-изразително. С много по-малък картинен материал се показва по-богато и разнообразно съдържание.

В седмичния кинопреглед вече системно намират място все повече и повече обекти от чужбина. Разбира се, най-много са материалите от Съветския съюз и това е напълно понятно. Съветският съюз е най-великата и могъща страна в света. Там стават най-интересните политически, икономически и културни събития, там се коват съдбините на човечеството. Но заедно с обектите от СССР в седмичния кинопреглед вече редовно намират място обекти и от другите социалистически страни, от западния свят, от чер-

ния континент, от Куба, от целия свят. Да се говори за ползата и достойнствата на този показ е ненужно.

Композицията стана по-гъвкава, по-начупена, по-разнообразна. Обектите се поставят и подреждат не по схеми, а по важността им. Линията е прегледът да се възприема с интерес, да е любопитен, да звучи актуално, да бъде истински глашатай на партията, да зове и учи масите на труд, подвиг, патриотизъм и международна солидарност, на вечна и ненакърнима дружба със Съветския съюз.

Няколко думи за сатирата. Вече пет-шест години тя радва зрителите и е най-търсената в прегледа. Вярно е, че има някои сатири съвсем елементарни, бледи, неизразителни, но общо взето тя се наложи и стана важно оръжие за жигосване и отстраняване на нередностите. За голямо съжаление обаче в последно време ние я пренебрегнахме. Защо? Причините са много различни. Ще се спра на някои от тях.

За повечето сатири ние сме имали големи неприятности, а за някои са ни викали на съд. Още преди да започне изборната кампания, която продължи два месеца, аз поставих въпроса да се направят и някои сатири, но ръководството на студията счете, че това ще бъде в разрез с линията за възхвала на великите ни дела, и отхвърли моето предложение. Вървейки по тази логика, не бива да правим сатири нито за Първи май, нито за Девети септември, нито пред Нова година, значи да се откажем от тях.

Преди няколко години направихме една сатира за огромните щети, които се нанесоха на държавата с неправилната употреба на лигнитните въглища. Тогава по цялата страна се трупаха огромни количества въглища, които, изложени на атмосферните условия, се разлагаха, превръщаха се на пепел и прах. В Пловдив имаше купища, големи като градските тепета. Ние ги показахме на екрана. Заедно с това показахме, че производството им се увеличава, че купищата, които се разлагат, непрекъснато растат. Нашата сатира тръгна по дирите на истинските причини за това голямо зло. Камерата ни доведе до Министерството на търговията, а оттам — до Държавна планова комисия. Колко неприятности си имавме! Въпросът стигна до Министерския съвет, засегнат беше институтът, който ръководеше тогава др. Г. Чанков. Само дето не ни уволниха и изпратиха в затвора. След двуседмично въртене сатирата беше свалена от екраните. Въпреки това обаче тя изигра своята роля и принуди Държавна планова комисия да свали от плана за производство излишните хиляди тонове лигнитни въглища.

Преди две години разбрах, че на язовир „Тополница“ пристигат и се трупат големи количества цимент от завод „Вулкан“ в Димитровград. Бил много пресен, слепвал се, не можел да се използва в строителството. Скоро се натрупали хиляди тонове цимент. Веднага изпратих оператор, който засне този печален факт. Искам да подчертая още, че поради невъзможността да се използва циментът работниците стояха, губеха надници, бавеше се и строежът на язовирната стена. Какво се случи? Сатирата приготвихме, но не я показахме. Защо? Защото за нея научил тогавашният министър на строежите. Той се обади веднага: обади се втори

път; сам дойде в студията да види материала и настоя да не се пуска.

Така е било досега, когато се касае да се критикуват недъзите, нанасящи големи щети на народното стопанство, но засягащи по-високостоящи институти или по-отговорни лица. Вместо за помощ властта и положението си някои хора използват за потискане на критиката, на сатирата. Друго, съвсем друго е положението, когато сатирата е отправена към някой дребен чиновник, незнаен директор на завод, председател на ТКЗС или например известния случай с ученика-сладкар, чийто нещастен директор не му позволявал да учи във вечерната гимназия, тъй като сладките се приготвяли само нощем. Разбира се, след сатирата директорът си получи своето; на сладкаря работата се оправи и всичко мина и замина без последствия. Но това е най-малко несправедливо. Да се натиска само по периферията, да се бие само по низините е положение на миналото. Критиката, нашата сатира трябва да проникне навсякъде, да се добира и до по-големите, дълбоки корени на съществения недъз и бийки ги, да помага за изтръгването и унищожението им.

Случаи за потискане на сатирата от твърде отговорни места имаше много. Колко пъти пред очите на нашите оператори са затваряни вратите на заводи, складове, съдебни зали, колко пъти сме викани и предупреждавани! Атмосферата след XX и XXII конгрес на КПСС разкрива светли хоризонти и за студията. Но без помощ, без съдействие и без подкрепа от най-ръководните места нашата сатира ще съществува, но няма да има сила, остри и здрави бодили, малка ще бъде ползата от нея.

През последните години седмичният кинопреглед направил нови, големи стъпки в своето развитие и оформяне. На какво се дължат те? Преди всичко на свободата на творческите работници. Отприщица се техните инициативи, започна смело търсене и намиране на нови, по-оригинални, по-разнообразни и съвършени форми на изява и показ. Могат да се посочат много обекти. Например обектът за пролетта. На срещите на главните режисьори на кинохрониките от социалистическите страни той бе посочен като най-хубав. Поместен е във всички прегледи на братските страни, в Западна Германия, Франция и други капиталистически държави. Чрез него ние показахме на цяла Европа красотите на нашата природа, живота в нашата страна, напредъка на българското село, но без дидактика, без груба агитация, а леко, приятно и културно.

Незабравим за всички остава и обектът за чествуването на паметта на шестте убити дечица в село Ястребино. Обекти, които говорят за нова, по-съвършена художествена изява в нашия преглед има много. Но те не са достатъчни; те са само белези, признаци, а не стил: не са главно съдържание в нашата работа. Ние имаме още сериозни недостатъци, слабости в отделните обекти и в цялото оформление на седмичния кинопреглед. Много от обектите са еднообразни, обективистични, не се изтръгва винаги същността на съдържанието. Човекът все още не е намерил своето достойно място и показ в прегледа. Макар и да бележи напредък, текстът

още носи белезите на весгникарския шаблон. Но перспективите наистина са насърчителни. Пълното и окончателно ликвидирание на култа към личността, както и пълната яснота, която се внесе по този въпрос у нас след Ноемврийския пленум, съвсем ни улесниха в предстоящата работа.

Отварям една скоба за себе си и моето становище по въпроса за култа и всичко, което сега се върши, свързано с него. Много другари справедливо съдят лошото минало, анатемосват култа, дават обет за достойно служене на партията. Обаче никой не намира сили да каже една дума за себе си, да намери своето място в цялата тази смрад, която е миришела под носа ни, а ние сме я приемали и разнасяли като свещена вода и ливанто.

Според мене, що се отнася до култа, нашата партия от горе до долу, до последната организационна клетка, до последния комунист изживя, а някъде още доизживява периода на самокритика. И колкото тази самокритика е по-искрена, по-откровена и открита, толкова по-добре за всички нас.

Спомням си заключителното слово на др. Георги Димитров пред Петия конгрес на партията. Той каза: „Най-голямата мъдрост за комуниста, това е да види своята грешка. Но още по-голяма мъдрост за него е да я осъзнае. Най-голямата сила на комуниста — продължи той, — най-голямата негова премъдрост е да отстрани тази грешка.“

Аз, признавам и не крия, че съм бил не изобщо, а до кръв и плът съм бил просмукан от любов към името и делото на Сталин. Защото бях приел това име като символ на могъщество и вярност към делото на комунизма, като символ на великата Болшевишка партия, на Съветския съюз. А аз съм такъв човек: обикна ли — обичам докрай. Но дойде ударът. Не повярвах! Започна лутането, лутане не само в мене, не само в отделни другари, но в много хора, работещи тук и в други централни институти. И това лутане продължи чак до XXII конгрес.

XXII конгрес на КПСС и Ноемврийският пленум на нашата партия наистина сложиха точка на всяко колебание за култа към личността. Моите мисли са облекчени, аз надживях цялата моя трагедия и с трезво чувство и яснота в мислите стъпих в линията на партията и с пълна вяра в нейния ЦК начело с др. Тодор Живков.

Завършвайки по този въпрос, аз неволно стигам до другия въпрос, който искам да засегна и развия, а той е за авторитета и компетентността на ръководството.

Ние сме приели и не можем да не приемем ръководството на партията върху изкуството и по-специално върху киноизкуството. За всеки от нас е абсурдно да мисли, че е възможно да се постигнат нови високи върхове в киното, без да е налице такова насъщно ръководство. Това е първото условие за нашите досегашни и още по-големи бъдещи творчески успехи. Ръководството на партията е винаги наша необходимост и ние сме длъжни да се считаме и търсим това ръководство.

ГЕОРГИ ПАНЧЕВ

ЗА ИСТИНСКИ ГОЛЕМИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ДОКУМЕНТАЛНОТО КИНО

По мястото, което заемат документалният филм и кинопрегледът, ние волю не волю в епохата на култа допринасяхме може би най-много за неправилното възпитаване на трудещите се.

Немалко наши филми служеха пряко за възвеличаване на култа към личността на Сталин, за създаване на неоправдан ореол около личността на Вълко Червенков. Така в периода до Априлския пленум на Централния комитет на партията много от нашите кадри до мозъка на костите си бяха пропити от култовски дух. Някои другари и до самия Ноемврийски пленум не можеха да се отърсят от отровния му дъх. Но все пак след Априлския пленум в нашата студия се почувствува проветряващото влияние на XX конгрес на КПСС върху нашата работа.

На първо място резултатите се проявиха в кинопрегледа, който се преориентира, и след няколко задълбочени обсъждания на идейно-художествените му качества, разшири своята тематика, обогати се жанрово, съчетавайки в себе си кинорепортажа, киноочерка и киносатирата; получи се в кинопрегледа разнообразно съдържание, съчетано с нови художествени форми, което го направи желан и любим за кинозрителите.

Развенчаването на култа към личността създаде широки възможности за истинско разгръщане на творческите сили на кинодокументалистите. Ликвидира се сектантско-догматичната скованост в търсенето на нови пътища и форми, творческите работници и колективи се впуснаха в смели опити, неограничавани от старите формули за характера на документалното киноизкуство. И се появиха на нашия хоризонт едно след друго поредица ярки произведения на документалното киноизкуство, с дълбоко вълнуващ заряд и висока художествена форма. Могат да се цитират филмите за пролетарския поет Христо Смирненски, за легендарния партизански отред „Антон Иванов“, „Петимата от РМС“, „Шатрите горят“, „Песента на Арда“, „Георги Димитров“, „Светлини и хора“, „Златю Бояджиев“, „Васил Коларов“.

В новата обстановка след Априлския пленум и след постановлението на ЦК на партията „За състоянието и по-нататъшното развитие на кинематографията“ се създадоха условия за творчески експерименти, за истинска творческа дейност. Но веднага трябва да кажем, че твърде често студийното ръководство, а понякога и ръководството на управлението и министерството подрязваха кри-

лете на твореца, който е излетял по-високо да търси нови хоризонти, с прекомерно дълги разговори и спорове за бюджета на филма, за кинокамерите, които никога не достигат, за транспорта.

На нас, кинодокументалистите и дейците на научно-популярното кино, от няколко години ни се натрапва една чужда идея: за обединяване на документалната и научно-популярната студии, като ни се изтъкват съмнителни съображения за икономии. От задълбоченото проучване, което бе направено миналата година от компетентна комисия, се оказа, че едно обединяване няма да донесе никакви икономии, че икономии трябва да се търсят по други пътища, които няма да окажат вредно влияние върху развитието на българския документален и научно-популярен филм. На обстоятелството обсъждане на този въпрос, което се проведе в Управлението на кинематографията, и кинодокументалистите, и колегите от научно-популярната студия доказаха несъстоятелността на идеята за обединение на двете студии.

Сега отново тази идея в други варианти се подхваща и отново се създават ненужни смущения в творческия колектив. Ние смятаме, че по-голямо доверие трябва да се гласува на кинодейците, които си казаха многократно компетентната дума по идеята за „обединението“.

Въпросът за доверието в творците се постави и от Централния комитет на партията като необходимо условие за по-големи творчески успехи и следва това указание да не се забравя. В тази светлина трябва да разглеждаме и въпроса за опекунството над творците, което беше главната характерна черта в областта на изкуството през култовския период. Ние смятаме, че трябва да се разширят правата на студиите и възможностите за самостоятелна творческа изява на кинодейците.

Известно е, че в световната практика на документалното кино най-добрите произведения са създадени от кинематографисти-документалисти, които са отдали целия си съзнателен живот на документалното киноизкуство. За това говорят творбите на такива знаменити кинодокументалисти като Роман Кармен, Арша Ованесова, Йорис Ивънс, Андрю Торндайк и много други. От нашата не дългогодишна практика също е явно, че най-добрите произведения са преди всичко дело на кинематографисти. Това се потвърждава от филми като „Н. Вапцаров“, „Гео Милев“, „Песента на Арда“, „Христо Смирненски“, „Антонивановци“, „Петимата от РМС“, „Георги Димитров“, „Васил Коларов“, „Светлини и хора“, „Човекът с ватенка“, „Моторни песни“, „Златю Бояджиев“, „Възпоменание“ и др. Ние дълбоко вярваме, че сътрудничеството на автори-писатели и публицисти, които обичат документалния филм и посвещават значителна част от времето си на документалното киноизкуство, следят за развитието на световната документална кинематография и на нашето документално кино, вълнуват се и живеят с проблемите им, е безусловно необходимо и такова сътрудничество може да внесе нови жизнени сокове в нашите кинотворби. В самокритичен дух трябва да подчертаем, че в това направление не правим всичко необходимо за привличането на истински талантиливи сътрудници —

млади писатели и публицисти. Но заедно с това трябва да създадем още по-големи възможности за пълноценна творческа проява на талантите, които израстват в студията. Всеки режисьор трябва да има условия в течение на годината да предложи и осъществи като съмостоятелна творческа личност своя идея, с която ще ни каже нещо ново, по нов начин, с нови изразни средства, със собствен стил и почерк. Такива условия следва да се предоставят и на други, доказали своя талант кинотворци.

В производствения план на Студията за документални филми трябва да се включва голяма бройка филми с неопределена тематика, за да може ръководството на студията да откликва на предложенията на кинотворците. Без съмнение те ще оправдаят доверието и с разширяване на условията за художествена изява, ще поднесат на народа по-съдържателни кинотворби, с по-силен емоционален заряд, в по-съвършена художествена форма.

Искам да кажа няколко думи за плана и качеството. Безспорно за нас изпълнението на производствения план трябва да бъде закон, както е закон за всички трудещи се. Не бихме изпълнявали достойно задачата си като вдъхновяваща и мобилизираща сила в укрепването и повишаването на трудовия ентусиазъм на народа в строителството на социализма и комунизма, ако собствения си план не изпълняваме. Неизпълнението на плана неизбежно води и до повишаване на себестойността на филмопроизводството, а ние считаме за свой важен дълг борбата за снижаване на себестойността на филмопроизводството. Но ако въпросът за качеството на продукцията на нашата промишленост и в строителството се поставя вече най-остро от Централния комитет на партията, в киноизкуството планът трябва също да бъде подчинен на качеството. Изхождайки от такава основна позиция, смятаме, че във филмопроизводството тримесечният и месечният план не трябва да се фетишизират, тъй като киното е специфично производство на идеологическо оръжие, което трябва да бъде остро, с могъща действена сила върху съзнанието на милионите. Почти във всеки филм имаме снимки с различни годишни времена (пролет, лято, есен) и това усложнява стриктното изпълнение на тримесечните планове.

За това във филмопроизводството въобще трябва да се държи преди всичко за изпълнението на годишния производствен план. Тази особеност би следвало да се разбере от органите на Държавна планова комисия, за да не се стига до абсурда да се преследва изпълнението на тримесечния план „на всяка цена“ и в ущърб на идейно-художествената стойност на филмите.

Политическият ръст и естетическият вкус на нашия народ се издигат не с години, а с месеци и неговите изисквания за висока и оригинална художествена форма се съчетават с изискванията му за вярно и пълнокръвно изобразяване на прогресивния и победоносния ход към социализма и комунизма. Затова днес повече от всякога е необходимо партийният лозунг „повече между народа — по-близо до живота“ да се възприема като насъщна повеля за нашето киноизкуство. Само така ще могат да се родят истински големи произведения и на съвременна тема.

Трябва да признаем, че човекът, това неспокойно земно същество, е склонен непрекъснато да се стреми към все нови и нови незавладени върхове, към нови светове, към нови форми в изкуството. Но често го сполетяват застой и заспиване на лаврите. Как иначе ще си обясним създаването от едни и същи творци на ярки, вълнуващи произведения, а редом с тях и на слаби, посредствени произведения? Затова в нашата среда почиването на лаврите трябва да се бие, да се гори, но това да се прави с комунистическа загриженост за кадрите, за творците на родната кинематография. Творецът има нужда от критика, но от честна, дружеска критика, както има нужда и от признание. И в критиката, и в признанието мерникът трябва да бъде верен и правдив.

Разбира се, за твореца най-важно е признанието на народа. Затова сериозна критика трябва да отправяме към работниците от ДП „Разпространение на филми“, към работниците от „Кинефикация“. Все още много документални филми не се пускат по екраните, не се показват на народа и за това се намират безброй несъстоятелни причини. Пропагандата и афишната реклама все още са свършено недостатъчни, не съответствуват на съвременните изисквания. Все още работниците от „Кинефикация“ не са здраво свързани с отделите агитация и пропаганда при окръжните и градските комитети на Партията и Комсомола, с профсъюзите и другите масови организации, които могат да оказват огромна помощ за разпространението на нашите идеи със средствата на киното.

Нека обединим своите усилия — кинодейците от всички сектори на филмопроизводството, дейците от „Разпространение“ и „Кинефикация“, за да направим по широка, смела и внушителна крачка напред в разпространяването на комунистическите идеи за равенство, братство, мир, труд и щастие.

Така истински ще заслужим доверието, уважението и признанието на народа.

ХАИМ ОЛИВЕР

ПО НЯКОИ ВЪПРОСИ НА НАШИЯ КЪСОМЕТРАЖЕН ФИЛМ

Струва ми се, че в настоящия момент нашият късометражен филм е в процес на преустройство — идейно и художествено, — доста мъчително, понякога съпроводено със сътресения, с кризи, с много вълнения и много спорове. Политическите събития през последните пет-шест години, Двадесетият и Двадесет и вторият конгрес на КПСС и Априлският и Ноемврийският пленум на нашата партия предизвикаха всред работниците от късометражния филм по-голямо раздрусване, отколкото в сред много техни събратя от другите изкуства. Това е напълно обяснимо. Култът към личността и неговите последици имаха в двете студии и особено в Студията за хроникални и документални филми доста дълбоко влияние. Ясно е защо. Филмите и на двете студии следяха съвсем отблизо политическия живот. Те, особено седмичният кинопреглед, бяха задължени да отразяват седмица след седмица събитията, и то така, както беше угодно на култа. И очевидно в центъра на голяма част от тия събития стоеше все една и съща фигура, заснета във всички възможни положения и ракурси, и то в доста голям, съзнателно, предварително определян метраж.

В резултат на това твърде упорито и систематично насочване творческите работници и особено операторите, отначало по нареждане, после по навик, а често пъти и с настървение превръщаха своите филми в своего рода хвалебствени химни на култа. Но това беше едната страна на въпроса. Другата страна беше по-неприятна. Култът изискваше цялата наша действителност да бъде представена във възможно най-благоприятна светлина, независимо от реалното състояние на тази действителност. Ние взехме да бръснем и мием миньорите, преди да ги снимаме, да боядисваме сградите, да преобличаме жътварите в нови народни носии по време на жътва, да викаме артистки от оперетата, за да ги снимаме като красиви народни моми по време на розобер, да предаваме монументални пози и героични изказвания на скромни кооператори, които после сами се чудеа, като се гледаха на екрана, те ли са това или не.

Ние всекиседмично патетично обявявахме, че вече живеем пребогато и грижливо избягвахме да показваме трудностите на нашето строителство и борбата за тяхното преодоляване. В продължение на години не направихме нито една сатира. Когато един-двама души се опитаха плахо да снимат някои нередности и да ги осмеят, трябваше да се сблъскат с невероятни трудности, достигащи до съд и

партийни санкции. Лично аз имам в това отношение неприятен опит. Преди няколко години режисьорът Януш Вазов снима по мой сценарий един късометражен филм, насочен срещу лошото качество на някои промишлени стоки. В основата на филма бяхме поставили материал, взет изключително от официални документи, сто пъти проверени от нас. По време на реализирането обаче срещнахме толкова неразбиране, неприязън и заплахи от страна на засегнатите лица и институти, че трябваше да стигнем до най-отговорни другари, за да бъдем защитени. Поради всичко това филмът излезе доста олизан, огладен. Впрочем той като че остана единственият сатиричен късометражен филм, като изключим малките обекти в прегледа, които излизат от време на време и които така добре се посрещат от публиката.

В ГДР отдавна излиза периодичен сатиричен випуск, наречен „Таралеж“. Сатирични периодици има в Полша и Чехословакия. А напоследък в Съветския съюз към Министерството на просветата и културата е създадена нова Студия за сатиричен киножурнал. Ето какво заяви неотдавна главният редактор на тази студия Сергей Михалков: „Нашият журнал е своеобразна микрокиностудия за производство на сатирични игрални, хроникално-документални, научно-популярни и мултипликационни сюжети, в които ще бъдат разобличени и подхвърлени на осъждане чрез смеха недостатъци, които още имат място в нашата действителност, остатъци от миналото в съзнанието на хората, с една дума всичко, което ни пречи да строим новото комунистическо общество. Журналът ще излиза веднъж в два месеца, а от 1963 г. — ежемесечно. Журналът ще се разпространява в двухиляден тираж и ще се показва във всички кинотеатри в страната пред всяка прожекция... Ние ще разобличаваме и осмиваме всичко отживяло, тъмно, отрицателно. Застоят, кариеризмът, разточителството, еснафщината и други пороци — ето обектите на нашата сатира. В журнала ще работят най-видни автори, режисьори, актьори, художници...“

Струва ми се, че и у нас е вече назрял въпросът за създаване на сатирична периодика.

Тесногърдото, схематичното, произтичащо от догматични схващания отразяване на нашата действителност чрез късометражния филм доведе до някои много лоши резултати: първо, до понижаване художественото качество на филма, който взе да се мъкне по едни вече хиляди пъти казани формули и клишета; второ, до отслабване на въздействието му върху зрителя, който беше попростанал да ни вярва, защото не му казвахме правдата за нашия живот, и трето, до притъпяване у творческите работници на оригиналния начин на мислене и усещане, до свиване на тяхното желание да търсят нови изразни средства. Последното подтикна някои талантиливи творци да се насочат към теми, които им даваха повече възможности за художествена изява — теми, в повечето случаи културни, исторически или биографични. Оттук и отбелязаното от някои критици отклонение в тематичните планове на късометражния филм до преди няколко години.

Но би било несправедливо, ако обясним това, ако можем така да го наречем култовско състояние в двете студии само с обективната обстановка. За съжаление и в двете студии, особено в Студията за хроникални и документални филми, имаше другари, които намираха в култа много благоприятна почва за подхранване на погрешни схващания в изкуството и леснина в работата — колко е по-лесно да работиш, като оставиш други да мислят вместо тебе! Те бързаха да заклеят всеки опит за по-свежо мислене, за търсения на нови теми, нови форми с дежурните „изми“ и още по-лошо — да сигнализират за някакви мними политически опасности. В резултат на това се създаде една твърде неблагоприятна обстановка на мнителност, подозрения, на разделяне комунистите на първо и второ качество, на комунистите и безпартийните и пр. Очевидно е, че такава обстановка не може да способствува за създаването на големи творби.

Двадесетият и Двадесет и вторият конгреси на КПСС и Априлският и Ноемврийският пленум на нашата партия вдъхнаха кислород в гърдите на късметражния филм. Макар и бавно, със спорове, дискусии, понякога с грешки, увлечения и зигзагообразно, той започна да се освобождава от веригите, които го сковаваха.

Преди всичко бяха предприети мерки за подобряване на тематичната линия, която сега решително се насочи към проблемите на социалистическото строителство за сметка на прекомерното увлечение по културните, историческите и биографичните теми. Сега тематичните планове на Студията за научно-популярни филми напимер се изграждат след консултации с министерствата, институтите и висшите учебни заведения, като се приемат най-полезните и необходими за момента теми. В резултат на това в тематично-производствения план на студията през миналата и през тази година промишлените, научно-техническите и селскостопанските теми заемат половината от бройките, като осем журнала „Наука и техника“ и „Селскостопански новини“ са посветени изключително на пропагандиране и разпространяване на челния опит и новите почини.

Успоредно с това голямо внимание се обръща и на други важни теми. Сериозни успехи са отбелязали медико-биологичните филми, като „Азбуката на живота“, „Добрата седморка“, „Ултравиолетовите лъчи“, и педагогическите филми, чието производство започна едва преди две-три години, като „Дневен режим на ученика“, „Неразбрани игри“, „Политехническо образование“ и др. Макар и с недостатъци, тези педагогически филми чертаят нова интересна линия в нашето производство. Новост са също така и филмите с антирелигиозно съдържание.

Студията продължава да снима и тъй наречените чисто научно-популярни филми, които имат за задача да пропагандират материалистическия мироглед, като например „Светът в капка вода“, „Хипнозата“, „Слънчевото затъмнение“ и др., а също и специални научни филми, предназначени само за научни работници.

Една нова дейност в студията е производството на учебни филми, адресирани изключително за учебните заведения. Започнал плахо и несигурно преди три години, днес учебният филм обхваща 25

бройки годишно, през 1963 г. ще обхване 30, за да стигне през 1965 г. 50 филма.

Разбира се, с изправяне на тематичната линия далеч не сме направили всичко, което изисква новото време. Трябва да правим не само полезни филми, но и приятни, занимателни, вълнуващи. Впрочем, ако не са приятни и вълнуващи, полезността им ще бъде значително по-малка. Мнозина от нас обаче още не могат да се отърсят от дългогодишните наслоения, от схематичния и догматичен начин на мислене. За съжаление някои другари смятат, че като са свалили портретите на култа, всичко е в ред и по инерция продължават да действуват и работят по старому. Инерцията е страшно нещо. Тя е удобна, не изисква усилия, жертви, отказ от навици, от стари закоравели отношения. И ето тези другари — за щастие те стават все по-малко — по инерция търсят най-леките решения, вървят по шаблона, не смеят или не искат, или най-вероятно не могат да скъсат с остарелите методи на работа и начини на мислене. Резултатът е — бледи филми, които никога няма да зарадват и никого няма да ползват.

Изграждайки нашия план главно по линията на обществените заявки, ние извънредно много пренебрегваме индивидуалната заявка, като лишаваме редица творчески работници от възможността да се изявят. А редица индивидуални заявки са свежи, продиктувани от граждански проблеми и често пъти съвпадат с нуждите на времето. И когато това съвпадение се реализира, имаме интересни филми. „Светлини и хора“, който спечели премията в Москва, беше индивидуална заявка, „Златю Бояджиев“ също беше индивидуална заявка, както и филмите „Ахейци“, „Цената на безумието“, „Страшният смях“, „Човекът с ватенка“ и др.

За съжаление примерите не са много, защото обществената поръчка е много силна и не ни дава възможност да отделим някои свободни бройки за индивидуални заявки. Дори когато се опитваме да отделим такова свободни бройки, през годината непременно ще дойде нещо важно, което ще ги погълне. Считаю, че на всяка цена трябва да се преборим с това ненормално състояние на нещата в тематичния ни план, за да дадем простор и на творчески дързнове, експерименти и търсения, без които ние в никакъв случай няма да вървим напред.

В киното техниката е и творчески въпрос. Киното се изразява посредством техниката. Когато техниката се мени, мени се филмовият език, менят се творческите проблеми. Цветът и звукът революционизираха киното, а сега сме пред прага на нова техническа революция. Навсякъде, в целия свят, от Холивуд до Мосфилм, се правят технически експерименти. Яви се синемаскопапсинерамата, циркорамата, формата 70 мм, яви се магнитният запис на звук, сега вече си пробива път магнитният запис на образи, правят се сполучливи опити за прожектиране в пространството, което ще реши въпроса за триизмерния филм. Къде сме ние в този кипеж? Неудобно е да се признае, но ние сме някъде около годините на войната. А специално нашата студия — още по-назад. Ние чисто и просто нямаме павилион. Снимаем, където ни падне — по тавани и мазета, така както

навремето е снимал бай Васил Гендов. Вместо в павилион със съответна апаратура ние снимахме нашите научни и научно-популярни филми в научните институти, а това е трудно и за нас, и за тях. Нашите камери са от времето на войната — разменени срещу цигари и ракия. Как тогава да експериментираме? С какво? Ние, щем не щем, изоставаме, ставаме консервативни.

Но заедно с техниката изостава и нашата техническа филмова мисъл. По-удобно ни беше да лежим на старото и да се оправдаваме с приказки за предпазване от влияния и др. Спомням си например историята със синемаскопа. Когато преди десетина години той се появи във Франция от усилията на проф. Кретиен, ние го посрещнахме на нож. Появиха се статии, които нарекоха синемаскопа фокус на западните кинокомпании, за да спасят Холивуд от фалит. Когато някои хора у нас повдигнаха въпроса да се изучи този опит, едва ли не ги обвиниха в западнопоклонничество. Година по-късно обаче синемаскопът бе въведен в Съветския съюз и ние свенливо започнахме да признаваме, че в него може да има нещо хубаво. Така с редица арриергардни боеве ние накрая приехме синемаскопа и сега новите ни кина са всички широкоекранни. Кому беше необходима тази самоизолация? Ние трябва да следим всичко, което се прави в областта на киното навсякъде и ако открием, макар и зърно хубаво, което може да ни ползува, да го вземем без колебание.

Лошото е там, че ние нямаме възможност да следим какво се прави навсякъде. Достъпът на филми до нас е ограничен. Контактите с чужди кинодейци са почти равни на нула. Може би най-много веднъж в годината някой режисьор или оператор ще отиде на някой фестивал и толкова. А срещи, конференции, конгреси и фестивали на различни жанрове на късометражния филм стават всяка година по няколко, и то в социалистическите страни. Нека творческите работници имат повече възможност да пътуват, да гледат, да общуват, да разменят опит. При това искам да добавя, че понастоящем главните новости в областта на киното се въвеждат главно чрез късометражния филм, откъдето, вече проверени, се прехвърлят към игралния. Днес късометражният филм в целия свят се счита за лабораторен, експериментален, защото е по-евтин, изисква по-малко хора и по-бързо отива до зрителя.

Накрая още един въпрос: положението на нашия филмов архив — това огромно национално богатство, което има шансове да се превърне във втора образна народна библиотека. Когато човекът на бъдещето ще иска да се запознае с нашето време, той ще гледа нашите филми и преди всичко документалните. Какво ще му покажем ние? Ако се съди по това, което имаме сега, няма да му представим никаква пълна картина. Наистина трябва да се признае, че от една две години в архива има много повече ред, вече системно се събират и подреждат материалите, съхраняват се правилно, поне доколкото позволяват възможностите. Но наследството е лошо. В продължение на повече от петнайсет години нашият филмов архив беше в некомпетентни ръце, които нито го опазваха, нито го систематизираха пълно и правилно. В него се бъркаха всички, които имаха нужда, и те режеха за щяло и не щяло. Най-страшното е, че се

режеха негативи, оригинални позитиви и се опропастяха по този начин най-ценни материали. Още нещо — при различни смени на политически дейци веднага се пристъпваше към изрязване на образите на тия дейци не само в печатните копия, което очевидно се налагаше от политическата обстановка, но често в оригиналния позитив и дори в негатива. Струва ми се, че едва ли някому ще хрумне да изреже от старите броеве на „Работническо дело“ в Народната библиотека снимките на провинили се политически дейци. Мисля, че трябва да се положат немалко усилия, за да се възстанови, доколкото това е възможно, нашият държавен филмов архив. Може би е дошло времето да се създаде национална филмотека.



Из филма „Пленено ято“. Постановка Дучо Мундров

МАКСИМ НАИМОВИЧ
СПЕЦИАЛИСТ ПО ВСИЧКО

Не бих искал да изпадна в глупавото положение на човек, който единствен остава „критично“ сериозен в една зала, където всички зрители се смеят от сърце. Още по-малко бих искал да изпадна в ролята на дълбокомислен наставник, който ще търси и в обикновената кинокомедия „дълбочина“ или остри граждански конфликти. Нашият съвременник търси в изкуството многообразие — и тематично, и жанрово, — което ще задоволи все по-широкия му обхват на вкусове и изживявания. Той с интерес посреща и сгъстения драматизъм, и героическия патос, и приключенската динамика, и острата сатира, и безобидния хумор. Нелепо би било да пресуваме душевността му само в една единствена емоционална гама.

Бих добавил, че „забавното“ в изкуството често е не по-маловажно от „сериозното“. За съжаление хуморът напоследък стана твърде рядко явление — може би защото изискваме от него всичко друго, но не и да бъде истински хумор. Ето защо филмът „Специалист по всичко“ се посреща с толкова голям интерес от масовия зрител — той отговаря на една остра нужда на зрителя, обикновената човешка нужда от смях.

Сценарият на филма е построен по станалия вече класически образец на старата комедия: героите взаимно се припознават един в друг и от това недоразумение изниква поредица от комични ситуации. Да обвиняваме автора Павел Вежинов в шаблон или в заимствуване е безсмислено. По този образец са изградени десетки комедии, оперети и кинокомедии, към него ще прибъгват и занапред значителна част от авторите-хумористи. В това няма нищо лошо. Опасността не идва от общата основна структура на интригата, а от сюжетните ходове и ситуации, чрез които тя е изградена. Тук в конкретното разгръщане на комичните ситуации, в уплътняването на образите се крият за твореца опасните подводни скали на шаблона и схематизма, на евтиното жонглиране и псевдохумора. Тях не е успял да избегне и Павел Вежинов.

Качествата на Павел Вежинов като писател и сценарист са добре познати на читателя и зрителя: завидна сръчност във фабулирането, остроумна находчивост, силно развито чувство за изграждане на конфликта, майсторство да се очертае само с няколко шрихи един интересен и индивидуализиран образ. Ето защо не сме изненадани от добре направената завръзка на сюжета. Още в първите десетина епизода главният конфликт е ясен, маркирана е ос-

новната линия на поведение на героите, въведени сме в една оригинална и интересна обстановка. Изненадани сме след това — вместо да намери нови сюжетни ходове, нови сблъсъци на героите си, да задълбочава (комедийно, разбира се) недоразумението между тях и в това да търси комедийния елемент, Вежинов ни повежда по стъпките на Апостол, за да ни покаже злополучните му приключения като бояджия, пробивач на дупки, водопроводчик и пр. И именно тук писателят губи мярката, преобразява героя си в клоун (в най-лошия смисъл на думата), търси хумористичното звучене на сценария чрез прекаленото натрупване на детайли, заимствувани от един твърде стар реквизит: чупене на прозорци, падане от стълби, поливане един друг с боя, скачане в каруци с вар и пр., и пр. Така например сцената, когато Апостол и Губиделников боядисват апартамента, наподобява твърде много циркова клоунада от стар тип.

Въпросът не е само в отделни прояви на недобър вкус — те биха могли да се очистят. По-лошото е, че след като набелязва основния конфликт, авторът не може да намери определена линия на сюжетното развитие, за да стигне до един логичен и убедителен финал. Сцените, за които говоря, са послужили само като „пълнеж“ на филма. И може би затова ни се струва, че финалът идва така неочаквано и немотивирано. Това погубва в немалка степен добрия замисъл на Вежинов, изтласква на заден план някои хубави сами по себе си постижения, лишава сценария като цяло от последователност и стилно жанрово единство.

Означава ли всичко, казано досега, че сценарият на Вежинов заслужава изцяло отрицателна оценка? Не. Подобна оценка би затворила очите ни не само за добрата основа, на която е изграден сценарият, но и за конкретните възможности, които той дава за осъществяване на един хубав филм. И ако аз се спрях предимно на слабостите, то е, за да подчертая неверния път, по който е тръгнал постановчикът на филма — път на задълбочаване слабостите на сценария. С това най-малко бих искал да „оневиня“ Павел Вежинов, да прехвърля от сценариста на режисьора отговорността за един посредствен и безвкусен филм. Просто мисля за творческото сътрудничество между сценарист и постановчик, което трябва най-после да намери у нас нови форми, да бъде развито по нови линии. Защото очевидно е, че постановчикът е могъл в случая да запази основата на сценария, да използва всичко ценно в него и същевременно да го очисти от елементите, за които говорихме, да постигне ясна сюжетна линия на развитие, да пренесе акцентите другаде. Ние често говорим за творческа режисура, за решаващата роля на постановчика, за собствен режисьорски почерк. Но откъде почва творчеството на режисьора? Не почва ли още от работата върху литературния сценарий, от смелото самостоятелно пристъпване към литературния материал, от особеното „филмово“ осмисляне на този материал? Струва ми се, че в случая Петър Василев не е успял да постигне именно това самостоятелно виждане и осмисляне на конкретния литературен текст.

Сценарият е построен в подчертано комедийен план. Като изключим неуспехите с приключенията на Апостол, където очевидно

е прехвърлена мярката, ние имаме комедийно поставен конфликт, комична обрисовка на характерите, имаме най-после едно безспорно хумористично звучене на сценария като цяло. Следователно първата задача на постановчика е да запази това звучене, да оцвети с него всеки образ, всеки епизод, да използва уверено спецификата на жанра. Но това изисква не само разбиране на тая специфика, а и чувство за нея. Това чувство за хумор, което е вродено, което го принуждава да вижда света и хората през особена призма. Чувство, което не личи във филма.

Ще започна с твърде важния въпрос за актьорите във филма. На лице е едно известно съзвездие: Апостол Карамитев, Георги Калоянчев, Андрей Чапразов, Гинка Станчева, Катя Чукова, Ирина Тасева... Но именно подборът на това съзвездие говори предварително, че режисьорът е тръгнал по погрешен път. Поотделно всеки от тия артисти е доказал многократно своето дарование и своите възможности. Като ансамбъл в някой друг филм те вероятно биха били отлични. Като колектив за „Специалист по всичко“ те не са добри. Блестящите възможности на някои от тях гравитират в съвсем друга насока и в един комедиен филм не само че не ще се изявят, но и ще внесат дисхармония.

В сценария двете съквартирантки — русата и тъмната Ани — не са оплътнени достатъчно като образи. Акцентирането пада върху другата двойка — Апостол и Спиро. Въпреки това имаме редица епизоди, където девойките са поставени в комични ситуации. Сценаристът вероятно е разчитал, че постановчикът ще намери своя трактовка, ще продължи комичния рисунок, ще оплътни по своему образите. И струва ми се, има известно право за това. В края на краищата сценарият не трябва да дава всеки детайл. Но какво се получава? И двете артистки по своя натурил са склонни повече към драматична изява. За тях (особено за Гинка Станчева) комичните багри са по-трудни, някъде съвсем липсват в изобразителната им палитра. И оттук вече неминуемо се поражда известно разностилие, което режисьорската разработка засилва още повече. Да вземем за пример още началните епизоди, когато Апостол нахлува през прозореца в стаята на момичетата. Сцената е наситена с интригуващо напрежение, създава остра комична ситуация. Обаче Гинка Станчева разрешава задачата си по чисто театрален път, не е в състояние да засили комизма на епизода, да намери свои отсенки, да покаже в комична светлина уплахата, любопитството, негодуването, интереса, внезапно зародилото се чувство и пр. Колко много би спечелил образът, ако имяхме артистка, която би съумяла да го изработи комедийно. В пемалка степен това важи и за Катя Чукова.

Ако трактовката на двата централни женски образа все пак не дразни толкова много, а само ни насочва към мисълта за пропуснатите от страна на режисьора възможности, разработката на друг от героите — директора на промкомбината — внася вече подчертан дисонас. В сценария този ултрасъвременен промкомбинат, където има дори цехове за рязане на дини и за къпане на бебета, е обрисован в подчертано шаржиран план. И точно така трябва да бъде — това е единственият реален начин да се създаде комичен фон за действие на героите. В тая светлина трябва да бъде изгра-

ден и образът на директора. Обаче Андрей Чапразов играе прекалено „сериозно“ ролята си, в неговата палитра също липсват комични багри. Ще напомня само един епизод. След първия провал на Апостол директорът разговаря гневно с него. Но когато разбира, че момъкът е влюбен, веднага променя отношението си.

„—... Аз много уважавам любовта — казва директорът. — Има директори — гонят я като чума от учрежденията... А аз не... Влюбен човек досега не съм уволнил... Като му се размине — тогава може. Но докато е влюбен, не го пипам...“

Тези думи разкриват същността на образа, направо показват как трябва той да бъде филмово „направен“. В изпълнението на Андрей Чапразов директорът губи цялото си обаяние. Сцената, за която говоря, е вяла, лишена от комично съдържание. Чапразов е безсилен да внесе шарж, да „озвучи“ комично героя си, да намери необходимите отсенки. Става дума за цял комплекс от изразни средства (грим, мимика, интонация, жестове и пр.), които биха дали друга насоченост на образа и към които постановчик и артист изобщо не са се стремили.

Заопчнах с тези въпроси, защото исках да изтънка, че по начало постановчикът не е разбрал основното звучене на филма, не е разбрал в каква насока трябва да търси комичното. Очевидно, че в случая комичното звучене ще дойде от целия изпълнителски ансамбъл, от тези елементи на контрастиране и шаржиране, които са необходими изобщо за хумора, от целия емоционален подтекст. Тук е необходимо фино моделиране, находчивост, остроумие, богатство на детайла и всичко това трябва да бъде насочено към едно определено звучене. Трябва ли да се доказва, че хуморът има своя специфика и тя се проявява не само външно — съществува не само във външната контрастна видимост на сюжетните ситуации, — а и в цялото вътрешно съдържание, обогря целия филмов рисунок, дава плът на всеки образ. Постановчикът не се е постарал да намери именно тая специфика, а е потърсил хумора съвсем другаде и така се е стигнало до най-големия провал. Имам предвид Апостол Карамитев в ролята на Апостол.

Отдавна не съм виждал на екрана или на сцената по-ярка демонстрация на лош вкус. И удивително е, че това прави артист с фино чувство за художествена мярка, с богати по амплитуда изпълнителски възможности.

Докато в другите сцени многото възможности за комично насичане на филма са проиграни, защото не е уловен точно хумористичният подтекст, в сцените със злополуките на Апостол като бояджия, пробивач на дупки и пр. режисьорът не е жалил сили, както се казва, за да надхвърли всяка мярка. Това е една непрекъсната поредица от падане, ставане, кривене, плискане с боя, къртене, удряне и т. н., и т. н., която ми напомня някогашните примитивни продукции от времето на немия филм.

Трябва да разграничим нещата. Тези епизоди наистина съществуват в сценария, но не те съставят единствено неговата основа. Подчертах вече, че ако те се тушират, ако се освободи сюжетната линия от тях и се обогатят по друг път взаимоотношенията между героите, ще се получи хубав, забавен и весел филм. Сценарият дава

възможност за това. Постановчикът е направил точно обратното. Изоставил е загатнатите възможности, не е разбрал подтекста на сценария, не е доловил истинското му звучене, а е акцентирал само върху най-лошото, върху това, което е баласт. Впрочем акцентирал не е точно казано. Целият филм по същество е изграден именно върху сцените, за които говоря.

Разбира се, не по-малка вина има и Апостол Карамитев, който е приел това режисьорско разбиране и е направил немалко от своя страна, за да засили безвкусицата. Никога не съм виждал този артист толкова безпомощен: някаква смес от евтича мелодраматичност и клоунство, едно непрекъснато „преиграване“, съзнателно спекулиране с всичко само за да се разсмее на всяка цена публиката. И всъщност всичко това звучи толкова насилено и измъчено, че ти става тъжно. Няма и следа от артиста, когото познаваме отпреди, няма и следа от неговата богата изразност, остроумна находчивост и чувство за художествен такт.

Единствен, който вярно е разбрал ролята си и я пресъздава с умение и мярка, е Георги Калоянчев (Спиро). Интересна подробност: въпреки всичките си старания и пресилвания (а може би и точно заради тях) Апостол Карамитев не успява да създаде индивидуализиран образ. Със забележителна пестеливост на средствата Калоянчев постига много по-плътна индивидуализация на героя си. До нас достигат и вродената свенливост на Спиро, и малко първичната му грубост, зад която се крие нежност, и простото му естествено отношение към нещата, и истинското му другарство. При това Калоянчев изгражда образа изцяло комично, намира навсякъде необходимите му тонове, за да изрази душевността на героя си и същевременно да запази специфичния хумористичен рисунк. Това е единственото здраво постижение във филма, което за съжаление не може особено много да спаси нещата.

Заявих в началото, че не бих желал да изпадна в глупавото положение на човек, който единствен остава сериозен в една зала, където всички зрители се смеят. Защото публиката наистина се смее. И филмът е масово посещаван. Може ли обаче това да бъде критерии за една оценка? Няма да говоря за вкуса на част от публиката — това е въпрос, по който трябва сериозно да се дискутира и по който трябва много да се мисли. Обаче и между тия, които се смеят в зрителната зала, има мнозина, които я напускат с чувство на неудовлетворение.

„Специалист по всичко“ поставя за лишен път въпроса за създаването на забавни филми. Досега спорихме по това понятие, влагахме в него премного изисквания, стремехме се да превърнем забавния филм само във „весела“ илюстрация на сериозните неща. И често убивахме именно веселото и забавното. Сега грубата опека над творците е премахната. И никому не би минало през ума да изисква неща, несъвместими с понятието забавен филм. Но това налага от своя страна на филмовите творци повишено чувство за отговорност. Към забавния филм трябва да се пристъпва с разбиране, в него много повече е необходим вкус и усет за художествена мярка.

Бележка на редакцията: Ще дадем място и на други мнения.

ЗРИТЕЛИТЕ СА ДОВОЛНИ

„Възрастни деца“ не е от онзи тип комедии, които се създават само за развлечение. Това е филм, в който има много смях, но не смях заради самия смях, не само за да създаде добро настроение, но и за да се постигнат чрез него определени възпитателни цели. Разбира се, да се въздействува възпитателно още не означава четене на морал. Най-малко в киното може да ми не дидактиката, морализаторствуването. А още по-малко пък в комедията. Та нима има нещо по-отвратително от това, точно когато си се засмял до сълзи, някой там от героите да вдигне назидателно пръст и да ти даде „трезв“ съвет, да те поучи... И все пак ние на много неща в нашия живот сме научени от смеха. Пак смехът от много неща ни е отучил. Да, смехът възпитава, но възпитава точно тогава, макар и това на пръв поглед да изглежда като парадокс, когато ни най-малко не забелязваме това негово въздействие. „Морал“ и усмивка никога не вървят заедно...

А успехът на „Възрастни деца“ между другото се обяснява и с това, че възпитава чрез смях, но без дидактика и морализаторствуване. Поуките идват, след като излезем от салона; те идват в размислите ни след туй, у дома.

Успех на комедията е, че в нея смехът блика по един съвсем естествен, непосредствен начин. Карат ни да се усмихваме не на някакви чудаци, а на най-обикновени хора. И нищо странно не вършат те. Правят това, което и ние в нашето ежедневие правим. И все пак смях има. Не смях на евтини трикове и глуповати недоразумения, а смях, извирал из делничния бит, съдържащ се в отношенията между хора, които твърде много се обичат, но и в много отношения се различават помежду си. Сблъскват се различните вкусове, различният опит, различният манталитет. Влизат в противоречие помежду си представителите на две различни поколения, които настанени в една квартира, не могат да установят помежду си по тяхно собствено признание „мирно съвместно съжителство“. И от това противопоставяне, от усложне-

нията, които произтичат от него, извира смехът. Авторите на филма не взимат страна; те не осъждат; те само показват. Или по-точно: те искат да ни накарат да видим това, от което и едините, и другите трябва да се освободят, за да се постигне пълно разбирателство в отношенията им. А оттук идват и възпитателните внушения на филма...

Като отчитаме безспорния успех, не можем да не посочим, че все пак на „Възрастни деца“ нещо не достига. На места тясното придържане към „така, както е в живота“, малко дразни, човек очаква да види по-свободно разгръщане на въображението. И сценаристката В. Спирина, а и постановчикът В. Азаров проявяват някаква особена боязливост, не смеят да позаострят някои ситуации, не смеят да прибегнат до помощта на хиперболата (изключение представлява епизодът с огромното множество деца, нахлули в квартирата на Корольови по време на тяхното отсъствие). Те сякаш се боят да не би случайно усмивката на зрителите да прерасне в несъдържан хохот. А в това няма нищо опасно, спецификата на самия жанр не само че го оправдава, но и го изисква. Дори и с пълно гърло да се смеем над постъпките на главните герои, не винаги означава, че безрезервно ги осъждаме, че ги заклеймяваме. Ние и до днес таим в душите си най-горещи симпатии към пощальонката Стрелка от „Волга-Волга“, макар и някога със сълзи да сме се смели на нейните отчаяни опити да събуди интерес у началника си към художествената самодейност. Прекалената внимателност се чувства дори в операторската работа на О. Зайцев и В. Мейбом.

Две двойки — представители на две различни актьорски поколения — застъпват главните роли: Грибов и Фьодорова, Демяненко и Альошникова. От тях четиримата като че ли само Альошникова не е успяла да влезе в тон, нейният образ е сравнително по-блед, играта ѝ е по-еднообразна, по-сива. Но за това вината, изглежда, до известна степен се корени и в сценария, който ѝ предлага сравнително по-бедни възможности за изява.

Филмът „Възрастни деца“ показва, че съветските кинематографисти сериозно са се заели да ликвидират изост-

аването на комедийния жанр. Богатите традиции на съветското кино в този жанр, а и наличието както на опитни майстори, така и на талантиливи млади творци ни изпълват с увереност, че утрешните успехи ще бъдат още по-големи.

„ХОРА, ОБИЧАХ ВИ. БДЕТЕ!“

В знаменития „Репортаж, писан с примка на шия“ на чехословашкия национален герой Юлиус Фучик всичко е просто и обикновено, а същевременно — подкупващо поетично! Няма нито една фраза, произнесена с неестествено приповдигнат тон, а въпреки това или може би именно заради това патосът на борбата се чувства с пълна сила. Редят се картина след картина и всяка една от тях ни се струва твърде позната. Всичко, което авторът ни описва, ни е някак известно — за него сме чели, слушали — и въпреки това то ни изглежда ново, непознато, примама ни със своята неповторимост. Една не-обикновена, извираща от дълбочината на душата искреност, една по юношески непосредствена и чиста изповедност, една страстна обич към света и хората — всичко това придава на Фучикова творба особено очарование.

Ян Отчешек, когото добре помним като сценарист на „Ромео, Жулиета и мракът“, така се е вживял в репортажа на Фучик, така е почувствувал неговата атмосфера, неговите герои, че слабо е само да се каже, че екранизацията му вярно пресъздава първообрази. А за да се постигне този успех, безсъмнено като фактор от най-първостепенно значение изпъква неприкритата обич, с която той се е заел със задачата си, липсата на всякаква занаятчийска „добросъвестност“, с която нерядко се сблъскваме при екранизирането на известни литературни произведения.

Сам Фучик беше видял своя репортаж като един своеобразен филм; като филм беше видял той живота си, когато, вперил очи в бялата стена, очакваше да го повикат в стаята за разпит. А неведнъж го повикваха на разпит и неведнъж той видя филма на своя живот. „Сто пъти съм гледал тук своя филм, хиляди пъти неговите детайли. Сега ще се опитам да го разкажа. Ако увисна на въжето, преди да го завърша, ще останат още милиони хора, които ще допишат неговия „щастлив край...“ С тези думи започва репортажът, с тях започва и филмът, напра-

вен от тези, които верни на Фучиковото завещание, дописаха „щастливия край“ на един живот, на един нов свят, за който Фучик се бори и загина.

Целият филм е изграден на основата на един остър конфликт, на основата на полюсно противопоставяне. Противопоставени са два свята, които са в жестока борба помежду си — светът на насилието, на мракобеснето и светът на истината, на светлината, на свободата. И в процеса на разкриването на тяхната същност ние виждаме отблъскващото свирепост лице на единия, който си отива, който загина, и благородството, хуманността на другия, който непрекъснато доказва своето превъзходство. Това превъзходство в края на краищата започват да го съзнават и крепителите на насилието, на терора...

На тази широка основа са проектирани главните образи. Те са носители на едно от двете начала. Едните страдат, измъчват ги, избиват ги, но те са победителите. Другите свирепствуват от безсилието на насилието, но виждат, че приближаващият се край е все по-близък. Може само да се съжалява, че е било необходимо да се пренебрегнат във филма цяла редица необикновено живо очертани образи, като например Самарянина, Зметонз, То, директорът на затвора и др. За сметка на това са уплътнени чертите на полицейския комисар Йозеф Бюм, който във филма изпъква като най-ярък представител на света на насилието. Той непосредствено е противопоставен на Фучик. Чрез тези два образа конкретно е даден израз на основния конфликт, без ни най-малко той да се опростява. Бюм, чудесно изпълнен от актьора Ян Дитл, е умен и хитър враг; той според характеристиката на самия Фучик е „природно интелигентен“ и „познава хората“. И именно затова образът на Фучик изпъква с още по-голяма внушителност, още по-ярко се очертава неговото превъзходство. А понеже образите са проектирани на широка основа, става ясно, че това не е само превъзходство на отделната личност, а превъзходство на един свят над друг, на една система над друга, на едно мислене над друго. И оттук вече убедителното и непринудено обществено звучене на филма, което всъщност извира от първообраза на Фучик.

Филмът има твърде ярко изявена философска наситеност. И тази негова особеност също се определя от характера на самото литературно произведение. Ако не се разкрие непоколебимата логика в размислите на Фучик, ако не

се покаже хуманността и оптимизмът на неговата философия, тогава и зрителите не биха разбрали също като Бьом откъде извира у него тази сила така трезво да се гледа в очите на идващата смърт. И все пак на места една по-голяма концентрираност на мислите, подбор на най-същественото, на квинтесенцията би било от полза и би освободило главния герой от известно резонорство, което сега тук-таме му е присъщо. На екрана много неща не се нуждаят от обяснение, самото показване е достатъчно, стига само да намериш подходящи силно експресивни форми. А в това отношение режисьорът Ярослав Балик общо взето показва несъмнени възможности. За това свидетелствуват редица епизоди от затвора Панкрац, от разпита, началните кадри и т. н. Умело е използван широкият екран, за да се получи почти хиперболична мащабност на насилието — помнят се огромните лица на следователите-сидисти, увеличените им ръце, сякаш лапи на зверове. Силна страна на филма е и звуковият запис, той заслужава специално отбелязване, особено в кадрите от затвора. Дълго звучат в ушите ни дивашките резове, сякаш кучешко лаене, на нацистите; отекват като протест тропанията на затворническите нозе.

За успеха на филма са допринесли с участието си такива опитни актьори, като народния артист Зденик Щепанек (таткото), Ян Дитл, Л. Швормова и др. Не задоволява напълно Иля Рацек в главната роля. Неговото изпълнение е лишено от непрекъснато градираща линия, от непрекъснато качване. Приближаването към смъртта все повече изпълва образа на Фучик с красота, все повече поезия струи от него, а у Рацек е тъкмо обратното — неговият образ все повече се принизява в лошия смисъл на думата, чувствава се някаква неоправдана умора, някакво понижаване на въодушевлението; той става ненужно делничен и обикновен.

Но хубавият режисьорски завършек закръгля положителните ни впечатления. Отново пред нас също като в началото на филма е заляната в слънце Прага, отново шуми весело множество. И на този фон звучат последните думи на Фучик: „Хора, обичах ви. Бдете!“ И ние не можем да повярваме, че него вече го няма. Не, той е жив, той е пак в множеството, но невидим; ние го чувствуваме, чувствуваме го в слънцето и в радостта, които са залели улиците, ние нито за миг не забравяме думите, които той ни завеща „Бдете!“

Атанас Свиленов

„ПРОФЕСИЯТА НА ГОСПОЖА УОРЪН“

Пиесата „Професията на госпожа Уорън“ справедливо се счита като едно от най-крупните постижения на Бернард Шоу, макар и написана в най-ранния период на неговото творчество (1893 г.). Шоу мислителят се обявява решително против социалния гнет, който се шири в Англия, разкрива ярко антихуманната природа на буржоазния строй.

Много мръсни професии има в буржоазното общество. Но всред тях има „професия“, която е най-отвратителна и най-античовечна — професията на сводницата. Пиесата е изградена върху конфликта между „почтената“ матрона госпожа Уорън и нейната амбициозна, жадуваща за големи дела дъщеря Виви. Един конфликт, който завършва с пълен разрыв между тях.

Още първото ни впечатление от филма „Професията на госпожа Уорън“ е, че неговите автори са създали не екранизирана пиеса, а кинопроизведение, равностойно на своя първоизточник. Затова ще бъде по-правилно да не говорим за екранизация, а за филм по произведение на Шоу. Авторите на филма — сценаристът Анатол дьо Грюнвалд и режисьорът Акош фон Ратони — са използвали нашироко възможностите на киното. На първо място те са разширили местата на действието, в резултат на което са се появили епизодите в публичния дом, мизерния живот на младини на г-жа Уорън, църквата и др. Към новите епизоди трябва да бъдат отнесени и епизодите: очакването на гостите, в който се подчертава светското шестлавие на г-жа Уорън; броежето на парите от пастора, характеризиращо неговото сребролюбие и лицемерие, и пр. Авторите не са се поколебали дори да създадат и нов образ — момичето Мери. В отношението на главните герои към нея се доизграждат техните характеристики: пасторът отризва Мери, след като я е довел до падение, а госпожа Уорън бърза да ѝ се „притече на помощ“, като я завербува за своите публични домове. Безспорна сполука на авторите е и умелото изграждане на конфликта между Виви и нейната майка, което се чувствува още в епизода на подреждането на къщата. Всички тия вмешателства на авторите на филма са творчески напълно мотивирани и в стила на литературния първоизточник. Те създават възможност за по-пълно разкриване на образите на героите, за по-широка изява на способ-

ностите на актьорския колектив.

Талантливата актриса Лили Палмер сякаш се е сляла с образа на госпожа Уорън. Още при първата поява на госпожа Уорън проличават нейната външна суетност и престореност, стремехът ѝ да изглежда дама от обществото. Преминала жестока житейска школа, тя добре е разбрала законите на отношенията между хората в капиталистическото общество и се е научила да ги експлоатира в името на своята изгода. Тя е дълбоко и искрено убедена, че трябва да се живее съгласно тия закони, и настоява на тях да се подчинява и нейната дъщеря. Така се стига до възловата сцена на обяснението между двете жени, която е най-вярното мерило за големия драматичен талант на Лили Палмер. В тази сцена ни поразяват преди всичко бързите и верни преходи в настроението на героинята. Отначало хладна, със строго пресметнати разсъждения на човек, усвоил философията на вълния свят, тя постепенно преминава към слъзлива сентименталност. И докато ние все още се учудваме на богатството на изразните средства на актрисата, идва и третият рязък преход — към истеричните изблици и проклятията. Едва ли би могло да се желае по-ярка изява на сложния и противоречив образ на госпожа Уорън. Актрисата наистина успява да ни убеди, че нейната героиня никога няма да скъса с гнусните житейски гледища на света, който я е възпитал и нравствено осакатил.

Идеята на Шоу, когато замисля своята пиеса, е била да покаже образа на модерната млада жена в Англия. В резултат се появява образът на Виви Уорън. Виви е пълна противоположност на широко разпространения в края на миналия век тип на сентиментално, безпомощно, подчиняващо се на волята на родителите си момиче, което е получило традиционното буржоазно възпитание в колеж. Виви е истински нов човек за своето време — емоционална, еманципирана, здравомисляща, обичаща труда. Именно тая характеристика на образа създава младата германска акт-

риса Йохана Мац. Нейната Виви доминира над останалите герои във филма със своята нравствена чистота, със своите чисти стремежи. Най-голямата сполука на актрисата е, че тя довежда ясно и убедително до зрителя отношението на Шоу към своята героиня, т. е. неговите силни демократични възгледи и тежнениа. За съжаление обаче самият Шоу не е довел до край прогресивното начало в образа на своята героиня. Идеите на Виви са ограничени — тя не вижда друг път освен пътя на индивидуалния протест, а това едва ли може да допринесе за премахването на социалното зло, жертва на което е станала нейната майка.

Опитният актьор О. Е. Хасе с голяма вещина разкрива образа на Крофтс — на този „аристократ-негодяй и сутенор“, както го нарича в гнева си Виви. Крофтс на О. Е. Хасе е един образ напълно в стила на сатирика Шоу. В изисканото облекло, зад мазния глас и припадното благоприличие отдалече прозира безкруполният користолюбец и неморалният бизнесмен от благороден произход. Актьорът успява до край да ни разкрие гнусната същност на крофтсовци и тяхната охранителна философия, особено след отхвърлянето на предложението му за женитба от Виви.

„Професията на госпожа Уорън“ е един вълнуващ и сериозен филм, в който навсякъде се чувства отговорното отношение на авторите към творчеството на Шоу. За това говори и фактът, че те не са плъзнали по лесно примамливата за западните кинематографисти линия на показване сексуални и натуралистични подробности, каквито са имали възможност да покажат в епизодите с публичния дом. Онова, към което са се стремили авторите, е преди всичко да нас да стигне острата критика срещу несправедливия социален строй, основан на мизерията и експлоатацията, и в това те са успели. След гледането на филма мъдрата и търсеща мисъл на Шоу прониква дълбоко и трайно у нас.

Христо Мутафов

КАК ИСКАТЕ ДА ПОКАЖЕТЕ ЧОВЕКА ВЪВ ВАШИТЕ ФИЛМИ?

(Продължение от брой 6)

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ — По време на моя скорошен разговор с редакторите на „Кайе дю синема“ бях много учуден от изявленията на моите събеседници, които твърдяха, че по тяхно мнение Брехт и Айзенщайн са „повече от марксисти“.

Признавам, че не мога да разбера тази дефиниция. Тя е по-скоро чувствена и съвсем не е научна.

Единственото нещо, което тя ми показва, е, че моите опоненти не обичат марксизма. Шо се отнася до мен, аз продължавам да вярвам, че марксизмът е единствената научна концепция в света, необходима за човека на изкуството, който се стреми не само да опознае, но и да видоизмени живота.

Ние държим в ръцете си оръжие с изключителна сила. Това е киноизкуството, което всяка вечер се обръща към стотици хиляди хора.

И именно тука започва спорът. Защото много кинодейци, даже с голям талант, са под влиянието на предразсъдъци, според които това масово влияние на седмото изкуство е неговият основен недостатък.

Четох преди няколко дни в „Ар“ упреците, отправени към Рене Клер, който е имал смелостта да заяви, че филмът е предназначен за милиони зрители, а не за един претенциозен елит.

Колкото и да е странно, но именно в областта на киното, най-прогресивното изкуство на XX век, съществуват още декадентски и излезли от употреба теории, които човек би казал, че са заети от героя на романа на Хюнсман „Наопаки“.

Под претекст, че масовата публика е неспособна да прецени авангардните търсения, все по-често и по-често по екраните на Запад се представят естетични глупости, които имат претенцията, че представляват една нова киноестетика. Но тези претенции са несъдържателни.

Защото наистина човек не може да изследва естетиката на едно изкуство и най-вече естетиката на киното извън неразривните връзки, които съществуват между това изкуство и това, за което то говори, които съществуват между това изкуство и тези, към които то се обръща.

Художникът не може и не трябва да се откъсва от своето време. Той не може и не трябва да се измъква от отговорността си пред епохата, пред народа си и даже пред историята.

Човек има правото да отхвърли едно оръжие, определено да наложи насилието или заробването. Но художникът води една справедлива борба за сърцата и за ума на хората. Той се бори за човека и трябва да бъде горд с тази борба.

В пиесата на Йонеско хората се преобразяват на риноцери и човек долавя отчаянието във финалната реплика на Беранже, който казва, че ще се бори, за да остане човек.

С безогледния страх от смъртно ранено животно Зампано оплаква своите загубени завинаги човешки чувства във финала на „Улицата“.

Хубавата звезда в „Сладък живот“ на същия този Фелини изведнъж започва да лае като куче.

Филмът на Антониони „Викът“ откликва с вик на пронизваща самотност.

Безкрайно мъчителният филм „Нощта“ на същия режисьор завършва с един кадър, показващ две тела, вплетени в една прегръдка без любов, две съ-

щества, свързани от един сласлолюбив порив, и разделени завинаги от самотата. Тези високо талантлив творби са вдъхновени от чувството на страх, на безутешност, на скептицизъм у художника към силите, способни да победят животинското чувство на самотност.

В този смисъл те отразяват по един верен начин известни аспекти на живота в капиталистическия свят. Те показват подивяването на човека в този свят. Но те не отговарят на кардиналния въпрос: кои са причините на този процес?

Преди представянето на „Миналата година в Мариенбад“ Роб Грийе и Ален Рене заявиха, че оставят на въображението на зрителя да извърши главната работа. От спекулативна гледна точка тези аргументи са решаващи. Трябва наистина да се уважава зрителят. Тук човек може и трябва да се отнесе към неговата интелигентност и неговите чувства. Но не се ли крие зад тази спасителна формула едно чувство на страх пред финалните заключения, пред истината за живота?

Не виждаме ли тук също неспособността или даже нежеланието на художника да наменува с висок глас истинските причини на явленията, срещу които той се бунтува?

Художникът не желае да бъде нито прокурор, нито адвокат. Но заемайки мястото на свидетел, не придава ли той на своите показания характер на двусмислие, което никога не би могло да бъде присъщо на честното и голямо изкуство? Двусмислието в никакъв случай не подпомага да се интерпретират истинските противоречия на човешката природа.

Сложността и дълбочината на човешкия характер — и именно такъв искаме да видим ние човека на екрана — могат да бъдат правдиви и цялостни само при условие, че ние представяме човека такъв, какъвто е: работещ, борещ се, с всичките реални и конкретни връзки, които го свързват с обществото, с неговото време, с неговата епоха.

Двусмислието довежда дотам, че някои интерпретатори на пиесата на Йонеско (а може би и самият автор) считат преобразяването на човека в животното като неизбежен резултат на всяка унификация, на всеки „тоталитаризъм“ и се осмеляват даже да вадят заключение за равенство между фашизма и комунизма.

Само едно чудовишно непознаване и желание да се наклевети на всяка цена социалистическият идеал са могли да доведат до такива заключения.

Враждебността се появява в човека само там, където властвува основният закон на капиталистическото общество: „човек за човека е вълк“. Докато комунизмът се бори за реорганизация на света с цел да се освободи всичко, което е човешко в човека.

„Всичко за човека“, такъв е основният лозунг на комунистическото общество. Ето защо едно такова значително място в новата програма на Комунистическата партия на СССР е отделено на моралния кодекс на строителя на новия свят.

Програмата го изразява по един ясен и убедителен начин: „Простите правила на морала и справедливостта, които бяха изопачени или безсрамно потъпкани с крака при властвването на експлоататорите, са при комунизма правила, ръководещи отношенията между индивидите, както и отношенията между народите.“

Затова ние сме убедени, че нашето изкуство и киното на първо място трябва да защитава тези прости правила на морала и справедливостта, трябва да бъде изпълнено с вяра в човешкото достойнство.

На страха и отчаянието, на неверието и скептицизма ние противопоставяме надеждата и вярата в най-добрите качества на човешката природа.

Наистина понякога е трудно да се видят ясно тези качества. Може би е още по-трудно да се опишат с помощта на езика на изкуството. Опасността от шаблонизиране и клиширане, от конформизъм от всякакъв вид и от фалшив оптимизъм дебне на всяка крачка художникът, който е избрал този труден, но единствено правилен път.

Опитвайки се да дадем истинско лице на съвременния герой, ние, съветските кинодейци, често правим погрешни стъпки, ние залитаме и не винаги успяваме да намерим върху нашата палитра цветовете, които могат да възпроизведат цялата многообразност и сложност на заобикалящата ни действителност.

Но ние познаваме причината за това. Защото именно тук буржоазната ес-

тетика ни напада, въоръжена от главата до краката. Големият режисьор Александър Довженко много добре я изрази: „Много по-трудно е за художника да каже „да“ на настоящето и на бъдещето, отколкото да каже „не“ на това, което отминава, и на миналото“.

Това е съвършено вярно, защото векове наред арсеналът на естетиката натрупваше средствата, позволяващи на честния художник да изрази своето несъгласие с живота, своя бунт срещу каноническите закони на средновековието и буржоазията, своята борба срещу чудовищността и безправнето на обществото.

Естетиката на миналото (не говоря тук за далечно минало — античността или ренесанса, а за много по-близо време) е естетика на отрицанието.

Естетиката на утвърждаването — естетиката на социалистическия реализъм, — която започна да се формира в една епоха, когато идеалите на социализма триумфират върху една трета от нашата планета, тази естетика още набира сили.

И даже тези, които са си избрали много добре възнаградената служба на гробоподачи на всички, което изкуството на социалистическите страни поднася като ново, даже те са задължени да признаят тази сила.

Едно от доказателствата за тази сила е триумфът на филма на Григорий Чухрай по екраните на целия свят.

Говоря не само като почитател на неизчерпаемия талант на този млад режисьор, но също и за това, че „случая Чухрай“ ми се струва показателен.

Успехът на един филм може да бъде различен по качество: понякога това е шумният успех на скандала, понякога това е ефемерният успех, предизвикан от неколцина приятели, моден успех, но твърде рядко е траен и правдив успех, какъвто беше случаят с филмите на Айзенщайн на Запад.

Но истинският успех е единствено този, който идва, когато филмът навлиза със сила в сърцата на милиони зрители, разчупвайки всички пречки, всички различия на езика, на обичаите и на традициите.

Такъв беше случаят с „Балада за войника“.

В този непретенциозен филм няма нито ловка интрига, нито монтажни търсения, нито замайващи снимки; неговите главни действащи лица са неизвестни артисти — млади студенти в нашия киноинститут. И действието се развива по време на войната, която от дълго време е вече прокламирана от специалистите на кинотърговията като най-неблагоприятната среда за един „касов“ филм.

Именно точно този филм възтържествува. Неговият триумф беше такъв, че един италиански киноразпространител предложи седемгодишен договор за всички бъдещи филми на Чухрай, на каквато и тема да са, дотолкова този човек беше сигурен в неизбежните печалби.

Но тайната на този триумф е много проста. Зрителят не се интересува почти никак от хитрините на нашия занаят — той иска да види герой, с когото би могъл да се оприличи, герой, чийто пример би могъл да следва.

Той не намира този герой сред тъжните редици на несретници и немощни хора, от безделници и извратени хора, от „бизнесмени“ и ковбои, всички те разкъсвани от едни и същи „комплекси“, сред гангстерите и „супермените“, безпричинните убийци, любовниците без любов и романтиците без мечти; накъсо казано, сред всички тези, които всяка вечер минават пред него върху екрана.

Тогава именно започва трескавото търсене на герой, способен да върне зрителите в изправящите се зали. И ето целият Олимп, повикан под знамената, ето странстващи рицари и разбойници без страх и съвест, които се впускат на помощ, докато една мощна вълна от библейски сюжети се насочва от далечните брегове на Америка към слисаната Европа, чийто екрани тя скоро ще наводни.

И ето изведнъж се появява едно просто съветско момче, подобно на Давид срещу Голиат. Той не извършва никакво героично действие, неговата съдба е трагична — той е изпепелен от огъня на войната. Но той държи до край едно непобедимо оръжие: човечността.

Спомнете си филма: най-важното е, че героят е движен не само от омразата си към войната и неприятеля, не само от любов към близките си — неговата майка, която той вижда само за един кратък миг, неговата малка приятелка, която той никога не ще види; важното е, че той не може да остане безразличен към другите хора, често непознати, че той не може да отмени нещастieto на другите, че му е невъзможно да не се намеси в тяхната съдба, когато почувствува, че с една дума или едно действие, с един упрек или с приятелски жест той би могъл да помогне на един човек да бъде човечен.

И той постъпва така не по заповед или от интерес, даже не и от вродена или изключителна доброта, а го прави най-често по инстинкт, по заповед на овоего сърце.

Силата и оригиналността на този характер, показан от Чухрай, се състои в това, че всички тези качества — чувствителност и състрадание, такт и доброта, скромност и кураж — не са чисто абстрактни морални категории или естествени биологични качества; не, те са резултат от изграждането на човека при конкретни условия на социалистическото общество, което се бори за утвърждаването на един нов хуманизъм.

Тази е причината, поради която зрителят изпитва симпатия към този герой, вижда в него съвременник, открива в него всичко, което е най-хубаво в него самия, чувства отново благодарение на него една растяща вяра в това, че в момента на върховно изпитание той може да бъде, той трябва да бъде и той ще бъде като този герой.

Може да ми се каже без съмнение, че е лесно да се покаже такъв герой при условие, че киното е свободно от всякакъв търговски натиск и от всякакви въздействия, резултат на известни обществени условия. Това е истина. Но затова пък ние ценим толкова повече филмите, които са създадени при други условия. Филми, в които художниците, борейки се срещу мъчните условия, се борят за един хуманизъм. Това обяснява огромната популярност на филмите на майсторите от предшествуващото кинопоколение, като филмите на Рене Клер, който доказва, че неговата младост е жива с огромния успех на неговия последен филм „Всичкото злато на света“, който току-що беше показан в Москва по време на Седмичата на френския филм. Затова именно филмът на Гати „Косшарата“ ще се появи скоро по съветските екрани и аз не се съмнявам, че този вълнуващ, искрен филм ще бъде посрещнат с голяма симпатия от нашите зрители. Съвсем наскоро, завчера, аз видях филма на Жан Руш „Хроника на едно лято“. И аз съм много щастлив, че традициите на Флаерти и на Дзига Вертов, за които той току-що говори, традиции, пълни с искреност, са продължени с такъв жар. Ето защо аз ценя така много моменти като сцената в „Братовчедите“, където Жерар Блен, млад човек, дошел от провинцията, изразява своята любов, като рецитира на висок глас тази поема, в която изразява всичките си чувства към младото момиче. Ето защо аз обичам така много финалната усмивка на Джулета Масина в „Нощите на Кабирия“, защото тази усмивка доказва вярата на Фелини в човека, в човечността. Ето защо аз обичам така много филма „Голният остров“, който ми се струва, че е най-големият успех на съвременното кино. Бих могъл още много да говоря за филми, които според мене са много значителни, но мисля, че ораторите след мен ще говорят за тях.

Наскоро прочетох в „Ар“ една анкета за младежта. Тази анкета води до заключението, че френската младеж цени само две неща — личния успех и парите. Струва ми се, че това не е вярно. Аз знам, че една така широка публика, присъстваща тази вечер и присъстваща на всяка от вечерите на тази седмица, доказва, че това е погрешно, че заключението на „Ар“ е погрешно, че френската младеж понастоящем търси истината и търсейки я, аз съм сигурен, че я намери. Поздравявам ви от името на всички съветски кинодейци.

АРМАН ГАТИ — Скъпи приятели, ще използвам езика на недосягаемия човек. Нещо, което въпрочем ми подхожда много добре. На въпроса на приятеля Садул ще отговоря на два пъти. Първо, какво е кино аз не знам. В замяна на това аз мисля, че знам какво е човек. Когато десетки хиляди човешки същества умират от глад, аз се чувствавам солидарен с тази смърт. Когато някъде по света е извършена неправда, аз се чувствавам солидарен с тази неправда. И за да продължа в същия този проповеднически тон, когато видя как конформизмът, задушаваш света, ако аз не направя нищо, за да се боря срещу този конформизъм, бих имал жалко мнение за себе си. Изхождайки оттук, трябва да кажа, че знам какво е кино. В същия ред на мисли ще кажа, че хич не ме интересуват шедьоврите. Те принадлежат на миналото, миналото това са трупове; нека труповете почиват в мир. Не в спомена на хората ние трябва да се запишем, а в тяхното развитие. Между спомена и развитието лежи настоящето. Аз мисля, че ролята на французкия кинодеец понастоящем е преди всичко да прави гимнастика, да привикне да спи на твърдо и да вземе, ако стане нужда, пушката. Всички средства за изява са добри, дали ще е камерата или пушката, щом като достойнството и бъдещето на нашите човешки братя изискват това.

КЛОД ШАБРОЛ — Ще бъда кратък; пристигам със закъснение — в момента снимаме; не можах нищо да подготвя. Само съм си отбелязал някои неща. За един французки киноеец, живеещ във Франция през 1961 г., единствените честни сюжети са от действителността, която го заобикаля. Проблемът на кинотвореца значи е двоен. Най-напред да направи да се разбере от най-голям брой хора неговата мисъл; това е следователно проблем на формата. Вторият аспект е да се разкрие механизъмът на тази действителност. За това е необходимо да се направят много неща: трябва да се избягват фалшивите чувства, трябва да се откажем от героизма, трябва да покажем само това, което е, трябва да покажем, че същината на едно душевно болно общество се състои в загниването на основните ценности, във фалшификации, отишли така далеч, че природата изчезва зад един изкуствен морал, трябва да покажем, че човешките ценности са разрушени и как те са разрушени. Между скаута и лудия трябва да покажем, че скаутът е луд. Накрая — трябва да се избягва спокойната съвест. Това е всичко.

ЖОРЖ САДУЛ — Гати и Шаброл говориха много кратко. Позволявам си, значи, да изразя пожеланието и единият, и другият да вземат отново пак участие в разговора и ни кажат поне още няколко фрази.

ЖАН-ПОЛ ЛЬО ШАНОА — Вие питате „Как искате да покажете човека?“ То е все едно, че питате „За какво сте?“ „На какво желаете да служите?“ Това води до необходимостта за една проверка на съвестта, до изправяне лице с лице срещу себе си.

На вас, младежите, аз ще предложа още сега да прескочите с усмивка четиридесет години. Накъсо да поиграете на една игра от нашето време: научната фантастика. Представете си, че сте в 2001-та година, че изучавате една вече остаряла форма на изява: киното през 60-те и следващите години. Разбира се, залата от 2001-та година е съвсем различна от тази тук. Вие сте седнали добре, удобно, температурата е регулирана, а навън има голям парк, който стига чак до Сена и отвъд нея, чак до плувния басейн, който е заместил полицейската префектура. Вие се опитвате да си представите света от 60—61 и следващите години посредством филмите от тази епоха, откъси от които току-що са ви прожектирали, не кинопрегледы, а филми. Тези мъже и жени живеят един по-скоро отворителен живот и човек се пита как са могли да се справят с него. Зашото очевидно е, че на всяко отгоре те са доволни от себе си и от този живот. А как изкарват прехраната си? Не се знае. Единственото им занимание е ловът, ловът на жени. Не някаква сянка на голяма любов, на трайно чувство; не, те по-скоро вземат кожата си за сърце. А за какви жени става дума? На времето си ги наричаха „кукли“, безделнички, глупачки, изкуствени, стигнали да бъдат презирани, и което е още по-лошо, които ти се поднасят, за да бъдат презирани. Малки полови органи, качени на токове. Човек вижда също така допуснати, възхвалявани, забавни насилието и убийството; една епоха, в която човешкият живот не е струвал много. Проституцията изглежда усмихната, лесна, нормална. Полицията — симпатични. Има много шпиони, много контрашпиони, още по-много секретни служби и тук е и „средата“: хората, на които окоето не мига от нищо, ценените и славени представители на един истински мъжки расизъм и на един сексуален фашизъм. Може би е имало и хора, които работят, но те не се срещат често. Техният образ не е стигнал до нас. И въпросът, който се поставя и който е важен, е как са могли те да излязат от този живот?

Но нека да се върнем към 1961 г., защото проблемът е: дали нашето кино ни помага да се измъкнем от този живот? В края на краищата аз мисля, че това е тазвечерният проблем. Знае се какво е влиянието на киното, не ще ви уча. Вие го обичате, то омайва. То е предмет на всички наши разговори, то заменя романа прекалено много. Впрочем цензурата добре е разбрала това; тя е до него и тя бди. И тази огромна сила един руски киноеец, Довженко, я обясни и я дефинира по следния начин; като посочи, че нейното влияние е двукратно, т. е., че най-напред имаме непосредственото, сетивното, чувственото влияние, това, което вие изпитвате пред която и да било творба, един шок, а след това едно влияние, много по-дълбоко, по-значително, по-трайно, и това влияние е именно с това и опасно, и сериозно, защото е значително. Ще рече, че тъй като ние живеем само един живот, тъй като сме заети да изкарваме прехраната си и ние, и другите, тъй като животът не е лесен, остава ни малко време да видим

и упознаем света и тъй като въпреки всичко несъзнателно, въпреки че се мислим винаги, че притежаваме критичен ум, светът такъв, какъвто го познаваме и такъв, какъвто го виждаме, е в края на краищата, ако добре помислим върху това, този свят, който ние се научихме да познаваме и виждаме от киното. Е, добре, този аспект на живота, даден от киното, такова, каквото Довженко го описва, и такова, каквото то все още е и днес, това е наистина нещо опасно, нещо трудно и поставя пред нас много отговорности. Преди 2500 години някой си Платон е говорил за един друг вид кино, което се е представяло в една пещера. Вие знаете мита за пещерата на Платон. И все пак нека още веднъж между нас да разкажем за него, да го преработим за кино. Един човек се ражда затворник в една пещера. Той не знае нищо за външния свят, той няма контакт с никакви хора. Предполага се (философите лесно предполагат), че той е имал какво да яде и да живее в тази пещера. Образът на външния свят, този на другите хора, на животните, на природата, на дърветата, на облаците, които преминават, са само проекции на сенки върху стената на тази пещера. Ще рече, един образ, фалшифициран, изопачен на един външен живот, който все пак съществува извън него. Този стар мит за пещерата на Платон не се ли отнася страшно много до днешния зрител? Не е ли зрителят пленник на образи, които могат да бъдат и рискуват да бъдат изопачени? Това влияние на киното, тази сила на киното, тази вяра в киното, която ние всички имаме и която всички ние, даже хората от този занаят, изпитваме, съдържат в себе си нашата отговорност на автори на филми спрямо вас. Ние не трябва да ви даваме фалшив образ на света. И аз ще ви запitam: „Кой е вашият герой и на кого искате вие да приличате?“ Сигурно не на киното, за което току-що говорихме, поне така се надявам. Накъсо нашата отговорност. Бих искал да цитирам Сент Екзюпери. Той е казал: „Никой не те е хванал за раменете, когато е било време за това, и сега глината, от която ти си направен, е изсъхнала и твърда и никой не може да събуди в тебе заспалия музикант, поета или астронома, който може би е живял в тебе, или още по-просто сърдечния мъж или жена, който ти си могъл да бъдеш.“ Човек може да размишлява върху тази отговорност — че не е хванал в подходящия момент за раменете този или този, когато е било още време за това, и човек може да съжалява, че е повече или по-малко отговорен за това, че глината, от която всички сме направени, е вече изсъхнала и втвърдена и способностите, които са съществували, не са се развили. Въпросът е да се в своите Бележки: „Всички повтарят, че светът е полудял. Въпросът е да се знае дали човек иска да го излекуват от неговата лудост, или ще иска да се възползва от нея, или пък чисто и просто ще я отхвърне.“ Аз се опитвам да го излекувам. Какво трябва да се направи? Нямаме време да излагаме вродените мъчнотии на кинозанаята. Кейт казваше: „За да изгради творбата си, човек се ползва от банката, от завода; така човек избира не това, което желае да направи, а това, което е най-близко до неговата концепция.“ Накъсо — отрицателен избор. Ние не ще говорим за тези, които се опитват да извлекат полза от света и от неговата лудост, т. е. този свят на опортюнисти, използващи, самодоволни хора (говоря за авторите на филми). Тези хора имат друга професия. Но има и такива, които я отричат. Ето един пример. Някой казва: „Ще направя филм върху стриптиза или върху проституцията, но с морален край и това значи, че го осъждам.“ Не е така! Мисля, че този метод, тази възможност ни е отречена. Зашто да съчетаеш красотата, желанието и проституцията в едно и също лице значи в края на краищата, че обслужваш проституцията. Ето ви един конкретен пример. Когато Джон Форд в „Дългото пътуване“ показва моряците, които току-що дебаркирали, влизат в един вертеп и срещат проститутките, мнозина от зрителите бяха шокирани, понеже проститутките на Джон Форд бяха така страшни, ужасни, мъчителни и предизвикващи стеснение, че в залите човек имаше впечатление, че именно Джон Форд се е изманил по отношение на конформизма и шаблона за проститутката, „на почит“ понастоящем във филмите.

Има и такива, които хитруват със сюжета, т. е. намигат на зрителя, за да го накарат да помисли, че те не вярват в сюжета си, а че всичко е на смях! За нещастие твърде често се случва зрителят да не види това намигане, не го разбира и взема за чиста монета това, което му се показва — монетите, които при това той току-що е похарчил. Що се отнася до значението на примера, който дават известни филми, и тука можем да кажем, че това е също един сериозен проблем. Твърде често значението на примера не се чувства като критика, а

обратно, като изкушение. По повод филма „Измамниците“ — извинявам се, че говоря за филм на друг режисьор, но той остави следа — писах: „Не е известно дали преди са съществували такива мошеници, но сега благодарение на абсолютното подражателство на младежта те съществуват.“ И ако някои са доказани и изразяват несъгласие със среди като тези, които са описани по този начин, трябва да признаем и да помислим добре, че по-голямата част от другите е изкусена. В „Измамниците“ смъртта на Паскал Пети не ни кара да се замислим — човек е по-скоро заинтересуван от средата, в която тя се развива.

Остава прочее да се опитаме да оздравим света. Това е амбициозно, но аз считам, че е необходимо. Защото от момента, в който човек съзнае това, както казваше Гати, ако помогне за подобряването, не помогне за оздравяването, става тогава съучастник. Съществува един закон, който предвижда наказание при отказ да помогнеш на човек в опасност. Е добре, без много думи може да се каже, че светът, че бъдещето са в опасност. Това ще рече според мен, че авторът на филми трябва да бъде моралист и в наше време да бъдеш антиконформист значи да бъдеш моралист. Пристъпваме към лошата свада за добрите чувства. Ние живеем под две проклетия — първородния грях, разбира се, и една фраза от Жид, който казва, че човек не може да прави добра литература с добри чувства, че не може да се прави изкуство с добри чувства. Ние нямаме време тази вечер да развием въпроса. Наистина хипокритите ни отвратиха от морала, този морал, който те не прилагат — тези качества на бащата на семейството, в които синовете се научиха да се съмняват. Тревогата на нашата епоха, това чувство на отчужденост на хората, отчужденост от работата, от собствен живот, от собствената личност не подбуждат към добри чувства. Разделен и разкъсан в незнанието на средствата да излезе от това положение, улавяйки се за различни влияния, за илюзии, за доволства, за комплекси, „покавареният“ човек, т. е. отклонилият се човек, е в правото си да не се доверява на добрите чувства. И, нека бъда извинен, човек може да укори марксистите за тяхната боязнь: те не смеят да се утвърдят достатъчно като спасители на света, не само на обществото, а на хората, т. е. на индивидите. Човек може да замени християнския морал само с нещо така значително като християнския морал. В очакване на това човек се задоволява да осмива доброто, благодарното, надеждата, положителното. А на този, който иска да изрази една идея, да посочи едно виждане или безпокойство, му се казва „Не!“. Когато Чаплин започна да изразява в много от филмите си своето мнение за света, критиката закрещя: „Не, господин Чаплин, карайте ни да се смеем и нищо повече!“ Този отказ от мислене води до известен скептицизъм. Не скептицизъм срещу сегашното общество, а скептицизъм по отношение на човека и към всички възможности да бъде спасен. А това води до съчастничество. Защото не е достатъчно за един автор да го съзнава за себе си, а трябва да го съзнава за другите.

Прочее трябва да се направи нещо. Видяхме трудностите. Поставя се една дилема: или да правим филми, много социални, върху стачките, революцията, войната в Алжир, Комуната и... ако не можем да ги направим, по-добре е въобще нищо да не правим. Ще рече, да се ограничим до темите: „Ще легнат ли заедно?“ или „Кога ще го напусне тя?“ Е, добре, според мене проблемът не е всичко или нищо. Не непременно в представянето на социалните борби, в образа на революционните борби за едно ново общество се изявява прегресът на човека, се насърчават положителните страни на човека. Той може да се изяви и в ежедневието живот, семейството, детето, образованието, в работата, в борбата срещу невежеството, в солидарността. Ние можем да бъдем прогресивни или реакционери според начина, по който ние разглеждаме или третираме отношенията между хората, начина, по който ние третираме положението на жените. Все още има много предразсъдъци във всичко това. В една скоршна анкета на сп. „Кларте“ върху любовта аз можах да констатирам, че сред учащите се — една еволюирала среда — въпросът не стои добре. Положението на жените — мисля, че Маркс е казал, че степента на цивилизация се измерва с мястото, което им се дава в обществото — може да се измери също и с мястото, което им се дава във филмите. Има шест милиона работнички във Франция. Къде са те в нашите филми?

Прогресивни или реакционери, ние можем да бъдем и по отношение на социалните суперструктури по начина, по който показваме полицията, правосъдието, администрацията, правителството. Прогресивни или реакционери в зави-

симост от това, дали третираме или не човешката солидарност, вярата в човека и в неговия прогрес.

Как се извършва прогресът? Е добре, човек не е това, което е, той е също и това, което му липсва, това, което може да стане, това, което може да направи. Прогресът винаги се е осъществявал в борбата срещу дивашината, бруталността, убийството, насилието на съвестта, мракобесничеството. Вече се спомена току-що името на Максим Горки, един човек, чист като кристал. Не знам дали днес се четат много неговите „Детство“, „Юншество“, неговите първи стъпки като писател, всички негови първи книги и даже последните му, но в една трудна среда, живееш в една дива епоха, в епоха на насилие, на затъпяване, на мракобесие, Горки винаги е мислил, че човек може да се усъвършенствува. Именно той написа тази чудна фраза: „Докаато ние не се научим да почитаме човека като най-хубавото и най-възхитителното създание на планетата, ние не ще можем да отхвърлим срама на лъжата в нашия живот. С това убеждение съм дошъл на този свят, с него ще го напусна.“ Максим Горки имаше по-високо мнение за хората, отколкото те сами имат за себе си. Той не беше спасител, а търсач на истината, той не правеше репортаж, нито изучаваше нравите. Той искаше да преобразува действителността, той не коригираше нейния образ, но неговите творби бяха така построени, че да подпомогнат нейното преобразяване. В неговия случай авторът трябваше да бъде малко утопист, т. е. оптимист, т. е. човек, който върви напред. Какво е утопия? Утопия е това, което изглежда невъзможно, но ето че идва героят и ето че то става възможно. През 1940 г. съпротивата изглеждаше утопия, а хората я направиха действителност. Горки беше казал: „Човек трябва да гледа на настоящето от гледна точка на бъдещето.“ Накъсо, ако желаете това, което аз искам, това, което искам да дам във филмите си, е да върна надеждата на хората.

(Следва)

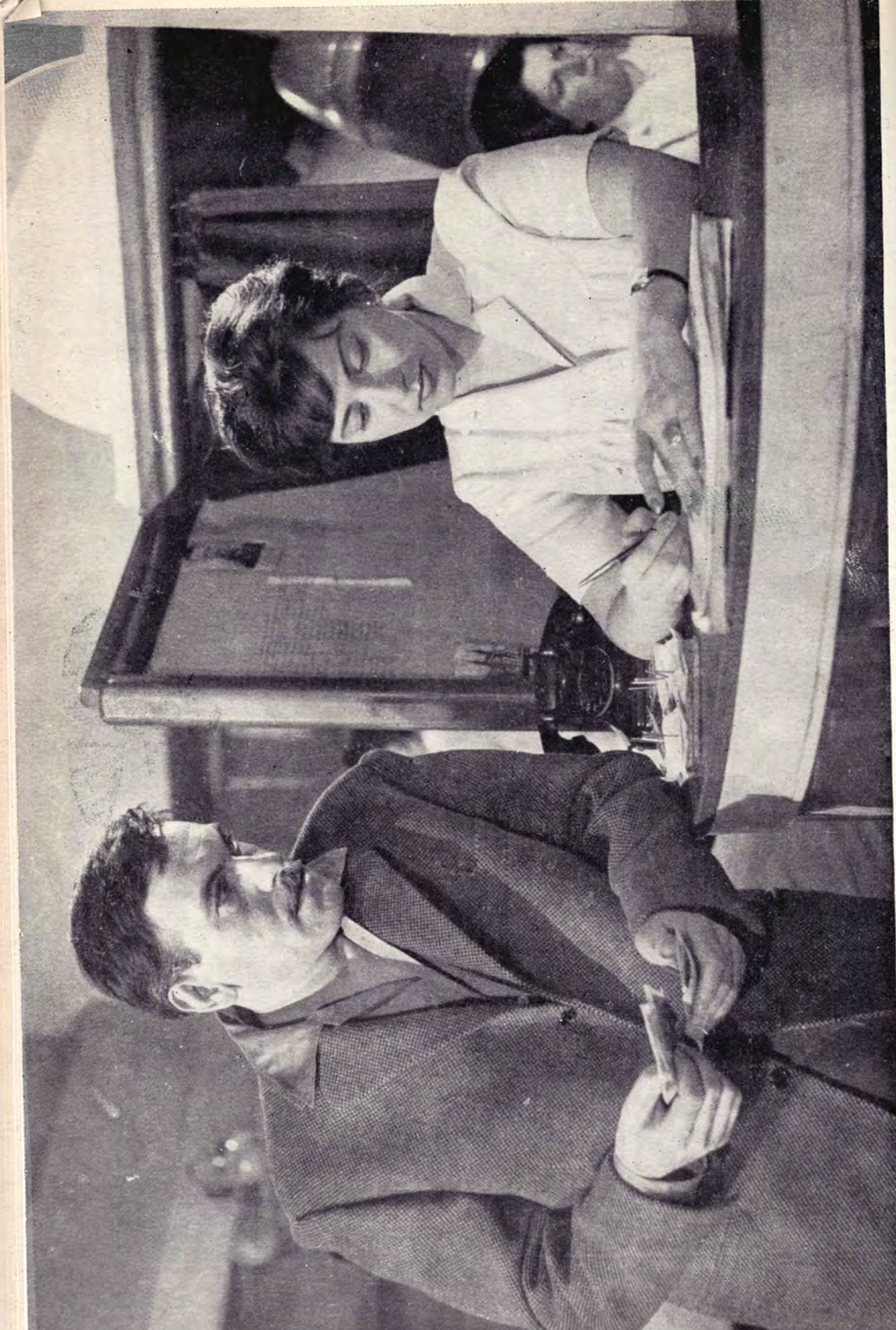
ГОСТУВАНЕ НА ЧУЖДИ ФИЛМОВИ АРХИВИ У НАС

Сред многообразната научноизследователска, събирателска, реставраторска и пропагандна дейност на Държавния киноархив важно място заема и популяризирането на световната филмова класика. След като запозна нашите специалисти и любители в областта на киното с най-значителните експонати от своя филмов фонд, Държавният киноархив въведе и една нова форма — гостувания на чуждестранни киноархиви със специално подбрани цикли от филми.

Поредицата от гостувания започна с представянето на филми от сбирката на Френската национална синематека — в отговор на посещението на нашия Държавен киноархив във Франция през юни м. г. Панорамата на френското киноизкуство, обхващаща 17 филма от 20-те години, бе тържествено открита на 4 април със слово от началника на киноархива Г. Стоянов-Бигор. Доклад за стиловете на направления във френското кино през представения период изнесе кинорежисьор Ал. Александров. Показани бяха творби на такива забележителни творци като Луи Делюк („Треска“, „Испански празник“), Ж. Епщайн („Краят на земята“), Абел Ганс („Наполеон“, „Аз об-



Николай Гюльбов в сцена от филма „Златният зѐб“



Пропи Гривнер и Иван Ломов в сцене из фильма «Волшебник изобретает»

винявам“, „На помощ“), Жермена Дюлак („Усмихнатата мадам Бюде“), Рене Клер („Спящият Париж“) и много други. Без да са особено значителни по съдържание (с малки изключения), филмите на „авангардистите“ бяха интересни за нас като оригинални експерименти в областта на формата, в търсенето на специфичния филмов език — експерименти, изпълнени с много хрумвания, въображение, темперамент.

Последвалият непосредствено след панорамата на френското кино Месец на съветските класически филми доби характер на голямо културно събитие, в чието организиране взеха участие Общонародният комитет за българо-съветска дружба, Клубът на културните дейци, Студентският културен дом и др. След тържественото откриване на 19 април т. г., на което присъстваха представители на съветското посолство и съветският филмов артист Евгени Урбански, вечери на съветските класически филми бяха организирани и в градовете Пазарджик, Търново, Плевен, Русе, Силистра и Коларовград. Доклади изнесоха другарите Г. Стоянов-Бигор, Р. Шоселов и Н. Станимирова. С възторг бяха посрещнати от публиката старите революционни филми „Волочаевски дни“, „Последната нощ“ и др. Приятна изненада бяха представените за пръв път у нас комедии на видния режисьор Я. Протазанов с първокласния си актьорски ансамбъл (И. Илински, А. Кторов, М. Климов, О. Жизнева, М. Блюментал-Тамарина и др.), с блестящите си режисьорски находки и искрящ хумор. Заслужен интерес предизвикаха и документалните филми на Дзига Вертов („Човекът с киноапарат“, „Киноглаз“, „В сърцето на селянина Ленин е жив“ и др.), М. Калатозов, Я. Блюх, Р. Кармен и др.

Приключилото на 10 май гостуване на Държавния филмов фонд на Съветския съюз, което обхвана 23 филма, бе последвано от цикъл, изпратени ни от филмовия архив на ГДР — 11 филма от периода 1913—1933, т. е. от началото на истинско киноизкуство в Германия до идването на хитлеристката власт. Гост на нашия киноархив бе зам. директорът на филмовия архив на ГДР завеждащ научната част др. Волфганг Клауе, който при откриването на панорамата на 15 май т. г. изнесе доклад върху развитието на немското кино. Той оспори широкоизвестното тълкуване на немския експресионизъм, издигнат от буржоазните киноисторици като връх на нямото кино в Германия. Др. Клауе обърна внимание предимно върху критикореалистичното направление през този период, представено у нас с филмите „Куле Вампе“, „Пътуването на майка Краузе към щастието“, „Капитанът от Кьопеник“, „Опера за три гроша“, „Цианкалий“ и др. Тези филми със своята прогресивна насоченост отразяват един бурен период на икономическа криза и безработица, когато Германия се колебае между социалната революция и фашизма. Силно впечатление направиха и пацифистичните филми „Западният фронт 1918“ на Пабст и „Ничия земя“ на Трирас.

Трите гостувания дадоха възможност на нашата публика да съпостави развитието на киното от един и същи период в най-напредналите европейски страни, да открие сродни търсения у различни кинотворци (като например при документалистите Дз. Вертов

в СССР и Валтер Рутман в Германия). Пред очите ни възкръсна цяла една епоха, когато киното намира своите специфични изразни средства, отделящи го от другите изкуства.

Тези панорами, в чието организиране активно участие взе и Съюзът на кинодейците в България, допринесоха значително за разширяване на кръгозора и филмовата култура на нашите кинематографисти и приятелите на киното.

ВОЛФГАНГ КЛАУЕ

ДЪРЖАВНИЯТ КИНОАРХИВ В ГДР

Навсякъде киноархивите са още млади институти. Нужни бяха десетилетия, докато се разбере, че филмът като художествено произведение и като документ за нашето столетие трябва да бъде запазен за идващите поколения. Но това прозрение и днес още не е така всеобщо, както би следвало да бъде. В повечето капиталистически страни киноархивите трябва да водят трудна борба за съществуване. Държавата ги подпомага малко или въобще не ги подпомага и те живеят от частни дарения или от случайни субсидии от филмовата индустрия. Като огнища на кинокултура и история на киното киноархивите са противоположани по принцип на интересите за печалба на капиталистическата филмова продукция.

Запазването на националното и интернационалното културно наследство е част от културната политика на всички социалистически страни. Едва при нашите обществени условия киноархивите получават възможност за пълно разгръщане, защото пред тях не стоят никакви обективни обществени препятствия. Бурното развитие на киноархивите във всички социалистически държави потвърждава най-добре това. Тези киноархиви се развиват в такова темпо, каквото в тази област е било и е невъзможно в капиталистическите страни.

През последните две години пред Държавния киноархив в ГДР стояха въпросите за съхраняването, запазването и реставрирането на филмовия материал. Техническите проблеми на киноархивите не търпят отлагане. Всяко забавяне в създаването на безупречни филмови хранилища може да доведе до големи загуби в икономическо и културно отношение. Известно е, че употребяваната по-рано във филмопроизводството нитролента постепенно се разлага. Едно задръжане на този процес може да бъде осъществено само ако филмът бъде съхранен при възможно най-добри климатични условия. Това положение и големият практически опит на нашия архив дове-

доха до изработването на проект за филмово хранилище, съобразен с последните постижения на техниката. Строежът на хранилището ще започне през 1963 г., а дотогава всички съществуващи в момента филмови хранилища ще бъдат снабдени с необходимите климатични инсталации.

В ГДР имаме категорична забрана да отпускаме от архива филмови уникати било за прожекция било за използване в производството. Дори при най-належащи нужди на производството е забранено да се реже архивен материал. И в такива случаи винаги има възможност да се копират желаните откъси, без да се поврежда и осакатява оригиналът. Затова нашият държавен киноархив разполага с три прожекционни зали и с три монтажни маси, които позволяват да се задоволят всички изисквания.

При обработката на стар филмов материал е необходима най-голяма предпазливост. Старата лента обикновено се самозапалва при много ниска температура. Дори въздействието на слънчевите лъчи може да предизвика пожар. Ето защо всички помещения, в които се съхраняват и обработват филмите, съоръжихме съобразно изискванията на противопожарната охрана. Обстоятелството, че досега в даден архив не е отбелязан пожар, не трябва да води до игнориране на предпазните мерки. През последните години над десет архива в света пострадаха от пожари и това е достатъчно тревожен сигнал, за да отделим най-голямо внимание на тези въпроси.

От 1959 г. нашият архив работи над едно пълно обхващане, техническа проверка и картотекиране на наличния филмов материал. Всеки технически проверен филм се регистрира в специални книги и за него се изготвя основна картотечна карта (с технически и филмографични данни и бележки за съдържанието) и карта за движението на филма въвн от архива. Това картотекиране дава основата за обхващане на филмите по съдържание, за което се съставя отделна специална картотека.

Държавният киноархив се развива като централен архив за всякакъв архивен материал в областта на киното. Събират се и се съхраняват не само стари филми, но и всичко необходимо за документирание историята на киното. Тази работа е още в своето начало — засега е набран материал за около 10 000 филма и за около 4500 филма са регистрирани и картотекирани данни. Държавният киноархив провежда в окръзите на ГДР систематично акции за събиране на архивен материал. Във вестниците се пускат обръщения към населението да се предават на архива всички материали, които биха могли да го интересуват. Тези акции са били досега винаги полезни и резултатни. Държавният киноархив се старее също така да придобие и частните архиви на видни кинодейци.

През пролетта на настоящата година нашият киноархив отново поднови своята дейност за разпространяване на кинокултура. В ГДР съществуват приблизително 300 киноклуба към обществените организации, младежкия съюз, творческите съюзи, армията, висшите училища и пр. Тъй като нивото на тези киноклубове е твърде различно и повечето от тях още не могат да работят самостоятелно. Държавният киноархив състави филмови цикли, които се прожек-

тират в тези клубове. Всеки от тези цикли обхваща 6—8 филма. През тази година бяха съставени цикли на следните теми: „Реалистични германски филми 1924—1932 г.“ „Класически съветски филми“, „Екранизирани произведения на литературата“, „С. М. Айзенщайн“, „Международни документални филми“, „Кинокомедии“, „Отразяване на Втората световна война в съветското кино“. За всеки от тези цикли научните сътрудници на архива изготвиха по една брошура от 60—80 страници, в които се разработват художествено-теоретическите проблеми на целия цикъл и на отделните филми. През есента на тази година в Берлин ще бъде открито специално архивно кино, в което ежедневно ще се прожектират най-добрите творби на международното киноизкуство.

От 1960 г. към Държавния киноархив се оформи група от млади научни сътрудници. Задача на тази група бе да състави филмографията на националната ни продукция от 1945 г. насам, труд, възлизащ приблизително на 2000 страници, който вероятно ще бъде завършен в края на тази година. Освен това трябваше да се подготви научната основа за пропаганда на киноизкуството и да се подготви един ретроспективен преглед за творчеството на Алберто Кавалканти за предстоящия Пети международен фестивал на късометражни и документални филми в Лайпциг. Планирани са и по-големи публикации. Подготвя се серията „Документи към история на киното“ и една енциклопедия за редица международно известни кинотворци.

Държавният киноархив в ГДР е също така млад, както българският киноархив. Седмицата на класическия немски филм в София бе свързана с една открита, приятелска, полезна и за двата архива обмяна на опит. Другарското сътрудничество между нашите два архива несъмнено ще даде своето благоприятно отражение върху повишаване кинокултурата в нашите братски социалистически страни.

С В О Б О Д А Б Ъ Ч В А Р О В А

СТУД, ФИЛМИ И ТУИСТ

(Продължение от брой 6-ти)

„Жюл и Джим“ е един роман, написан от 74-годишен човек — Анри Пиер Роше. Когато Трюфо свършва своя филм „400-те удара“, авторът умира. Трюфо прави сам филмовия разказ, който се развива от 1912 до 1933 г. Нищо ново като сюжет. Жюл и Джим са студенти в Париж, неразделни приятели. Двата се влюбват в Катрин. Тя се оженва за Жюл. Първоначално обича него, после Джим. Накрая помолва Джим да се качи в автомобила, който тя кара, и го насочва право в реката. Жюл ги погребва. От крематориума получава две малки урни, в които има само пепел... Във филма има и женитба, и война, и изневери, и смърти, но не събитията ви държат в напрежение, а душевните движения на героите, техните взаимоотношения, предадени от Трюфо на екрана с белетристична пълнота. Това е филм — тържество на белетристиката върху екрана при най-свободно боравене, богато използване и бих казала, още изобретяване на филмови изразни средства, без никакви ограничения и преклонения пред кинодогми. Изобщо от това, което съм гледала през последните една две години, и това, което гледах сега, констатирах, че белетристиката върху екрана е характерно нещо за прогресивното западно кино. Външната наглед нестройност, стихийност на белетристичния материал и в същото време белетристичната пълнота и детайлност на отразените жизнени отношения са намерили вече и своя филмов израз. Такъв белетристичен характер имаше и италианският филм „Авенчура“ на новата звезда в италианската кинорежисура Микел Анджело Антониони, където събитията са много по-ограничени и почти нищо особено не се извършва, но в същото време с възмущение надниквам и следяш интимни и преплетени душевни процеси.

Такава белетристична пълнота е невъзможно да бъде предадена на екрана без голяма искреност, без голяма простота, без голяма тънкость, стигаща до необикновено изящество, без голяма духовност, каквито изцяло характеризираха както режисурата, така и актьорската игра на главните изпълнители в „Жюл и Джим“. Това е предпочитаният филм на голямата френска актриса Жан Моро. И не случайно. Той за първи път ѝ даде възможност да покаже на екрана всички аспекти на големия си талант. Наистина тя тук пее, забавлява се, плаче, смее се; тя е съблазнителна, трагична, смешна, понякога грозна, като си слага едни огромни очила, без да се бои от това. Но нека отново дадем думата на Трюфо и видим какви трудности е трябвало да преодолее. „Аз трябваше — казва той, — изхождайки от една ситуация, най-неприличната, каквато може да бъде — двама мъже и една жена живеят заедно една цяла част от живота си, — да направя филм за любовта, възможно най-чистата, и това да стане благодарение невинността на тримата герои, на тяхната морална непокътнатост, на тяхната душевна нежност и преди всичко на тяхната чистота и свия, благодарение също и на силното приятелство между двамата мъже. Героинята Кат има фантастичен характер — тиранична, страстна и до такава степен абсолютна в желанията си, че може всичко да ѝ се прости и ѝ се прощава всичко. Колкото до „тона“ на филма, той е малко този на „400-те удара“; една история, разказана в полутонове, тъжна в своята линия, смешна в своите детайли. В ума си я виждам като един химн на любовта и още като един химн на живота.“

Филмът получи единодушната висока оценка на целия белгийски печат. Той бе наречен голям филм, филм-празник на обичта и острата интелигентност, филм, който утвърждава вярата в киното и в човека, нещо, за което се изисква не само много талант, но и много сърце.

Когато свърши премиерата, всички се отправихме във файето, където поднасяха закуски и питиета. Там видях отблизо тримата от създателите на филма — гости на белгийската кинокритика. При тях отиваше непрекъснатата върволица от журналисти и критици, които ги поздравляваха. Те седяха на едно канапе. Жан Моро беше прегърнала през раменете Анри Сер, въпреки че беше по-висок от нея, и нещо си приказваха. Трюфо седеше от другата ѝ страна и току ставаше, за да отвърне на някакво ръкостискане. Главният редактор на „Драпо руж“ ме представи на тях и аз изразих своето възхищение от майсторството им. Почти едновременно ми благодариха, но „мерси биен, мадам“ на Жан Моро, произнесено с нейния топъл алтов и звучен глас, почти заглуши другите. Анри Сер е висок, тънък и строен младеж с продълговато фино лице и големи очи. Трюфо не е никак висок, дори е малък в сравнение с Анри Сер, слаб, нежен, с много жив поглед. Отговаряше тихо, дори стеснително. Когато му казах, че неговият филм „400-те удара“ е проектиран у нас с голям успех, той много се оживи и на лицето му се изписа учудване. „Аз съм приятно изненадан тази вечер, мадам“ — мило ми отговори той и още един път ми стисна ръката.

Жан Моро не е никаква писана красавица, но от нея лъха много изтъненост. Цялата е много тънка, направо слаба. Когато ѝ забелязали, че сигурно е положила доста грижи за това, тя отвърнала: „Да, защото сме задължени да изглеждаме по възможност най-добре, щом хората ни плащат, за да ни гледат“. Жан Моро има кестеняви коси и тъмни, кафяви очи, големи добре очертани устни върху не много голямо тънко лице с леко матов тон. Беше в черна плътна рокля, доста къса, модел комбинезон, впита в тялото ѝ, без никакво бижу. Красивите ѝ ръце неминуемо привличаха погледа — много красиви наистина, тънки, изящни, гладки. Когато не се смееше, лицето ѝ ставаше много сериозно, с някакъв изпитателен поглед. Когато се усмихваше, изведнъж усмивката заемаше голяма част от лицето и не забелязвате нищо друго върху негов. Интересно, но на екрана тя все пак ми се видя по-естествена, по-непринудена.

Жан Моро е една от редките кинозвезди, която е била отначало и голяма театрална актриса. Както казват за нея, тя не играе ролите си, тя се слива с тях, тя ги живее. И все пак, за да се променя на екрана и да не прилича винаги на себе си, тя разчита не толкова на ролите, колкото на режисьорите. „Аз повече избирам моите режисьори, отколкото ролите — казва тя. — Ролите са всъщност нещо второстепенно. Важното е какво правят от мен. Аз обичам да бъда моделирана.“ В момента тя се снима във филма „Ева“ под режисурата на Лазей, а в следващия си филм тя ще интерпретира ролята на Мата Хари.

Всички излизаха от кино „Галери“, оживено коментирайки филма. Вън младежи и девойки чакаха да видят Жан Моро и да получат от нея автограф. Тръгнахме по улиците. Веднага ме лъхна миризмата на Брюксел, която усетих още при първото ми влизане в него, една особена смесена миризма на пури, кафе и бензин едновременно. И колко много възрастни и стари хора по улиците... И не само там, но и в магазините, в трамвайте, в кината, в театрите, поразително много възрастни и твърде малко млади. Не можеш да видиш шумни компании, не можеш да видиш хора, които разговарят високо или оживено, които се смеят или шегуват. Особено в трамвайте и автобусите и стари, и млади са твърде сериозни и прилежни, всички мълчат. Лицата, очите изразяват само една спокойна сдържаност. Мъча се да разгада какво има зад тях, но нищо не мога да открия на повърхността. Иначе, ако ги заговориш, са извънредно отзивчиви и внимателни. Много учтивост и никакъв порив при първи контакт.

Минахме вече много улици и площади. Вървиш, вървиш само по камък и асфалт, не само стръкче, а и земя не можеш да видиш. По тоя повод моята приятелка ми разказа една история. Решила да посади едно цвете в саксия. Трябвало само да сложи пръст. Погледнала през прозореца надолу да види дали няма между тротоарите и паважа земя — няма. Погледнала във вътрешния двор на кооперацията — също. Излязла навън и почнала да обикаля кварталните улици и площади, но безуспешно — навсякъде камък и асфалт. Тогава решила да иде в някой парк и да открадне малко пръст, но градинарят я видял и ѝ забранил: „Извинете, мадам, ако всеки дойде и почне да рови така, в Брюк-

сел няма да остане земя...“ Най-после отишла в една оранжерия и срещу заплащане напълнили саксията ѝ с пръст и посадили цветето.

Последната филмова премиера, която гледах в Брюксел, беше „Уестсайдска история“. Всъщност това бе една предпремиерна проекция за журналисти. Филмът е цветен, широкоекранен и представлява едновременно балет, кинодрама, музикална драма, успешно съчетани в едно органическо единство. Критиката твърдеше, че се затруднява да определи жанра му, но че без затруднение го причислява към хубавите и оригиналните американски филми, което не може често да се каже за продукцията на Холивуд. „Това е един спектакъл — писа „Драпо руж“ — с един свършено нов тон, където танцът, песента и музиката са свързани тясно с напрегнато драматично действие и едновременно трагично, защото неговата тема е безсмъртната легенда за Ромео и Жулиета, пресъздадена в днешната действителност и повдигаща важните проблеми на расизма и отношението към емигрантската младеж.“

Още началото на филма приковава вниманието ви. Пред нас е Ню Йорк, гледан от хеликоптер — покриви, покриви, като че от стомана, антени, мостове... и странно ти се вижда, че в това чудовищно струпуване на железно, тухли и цимент може да има човешки същества от плът и кръв, а не някакви роботи... Но ето ние постепенно се спускаме към един квартал, сякаш привлечени от ритмичния звук на особени кастанети. Не, това не са кастанети, това са група младежи и юноши, които шракат в такт пръстите си и се получава този звук. Не е ли това туптенето на живота в този народен квартал на Западен Ню Йорк, един живот, който тук за някои може да трае само 48 часа...

Младежите, които ще видим, принадлежат към две враждуващи банди в улиците на този квартал. „Реактивите“ се смятат за чисти американци, а „Акулите“ са от Порто Рико, чийто семейства неотдавна са емигрирали. На един бал шефовете на двете банди се срещат и си хвърлят предизвикателства. Споразумяват се да имат решителна битка помежду си на другия ден вечерта. Но на същия бал Тони, най-добрият приятел на Риф и бивш шеф на „Реактивите“, среща Мария, сестрата на Бернардо и се влюбва един в друг. На другата вечер става битката. Риф и Бернардо изваждат ножове. Тони, изпратен от Мария, иска да спре боя, но Бернардо убива Риф. Тони, виждайки това, в силен гняв намушква с ножа си Бернардо. Въпреки убийството Мария приема Тони и двамата прекарват своята единствена любовна нощ. Те се уговарят да избягат на другия ден и се разделят. Докато Тони чака уречения час, става един инцидент с любимата на Бернардо. Тя излъгва, че Мария е убита от годеника, който Бернардо беше определил на сестра си. Отчаян, Тони се спуска на улицата, зовейки смърта. В този момент той вижда Мария, която тича към него, за да избягат, и в същия момент се чува изстрел. Тони пада убит от годеника на Мария. Неговата смърт помирява останалите живи от двете банди, които отнасят трупа му...

„Уестсайдска история“ е спектакъл, който се ражда още през 1957 г. в нюйоркския театър „Уайтър Гардн“. Творец на идеята и балетите му е неговият постановчик Джером Робинес. Либретото написва Артур Лоуренс, музиката — Леонард Бернашайн, а песните — Стефан Зондхайм. Спектакълът се приема горещо от публиката, а критиката го признава като превъзходна творба на драматичното, хореографското и музикалното изкуство. Филмът не е екранизация на произведението, а нова самостоятелна творба с нови изпълнители, поставен от известния и уважаван холивудски продуцент и кинорежисьор Роберт Уайс заедно с Джером Робинс и участието на другите творци на „Уестсайдска история“. Роберт Уайс е постановчик на филмите „Заговор“, „Искам да живея“, „Някой горе ме обича“ и др., получили наградата Оскар. След като подготовката на новия му филм трае повече от година, а репетициите две години и половина, започва снимането на филма, което продължава тъкмо 6 месеца. Филмът се снима в Холивуд и отчасти из улиците на Източен Харлем в Ню Йорк. 22 танцьори, играещи по улиците пред обективите на камерите, не са представлявали толкова любопитна гледка за кварталците, щом не са жени... И все пак стотици младежи мълчаливо са помагали при заснемането на танците. Обикновено в такива случаи продуцентите са прибегвали до помощта на полицията. Но създателите на „Уестсайдска история“ разказват, че са успели да влязат във връзка с шефовете на различните банди в квартала и да ги привлекат за установяване на мир и порядък при снимането. Как са успели да постигнат това ценно сътрудничество, е тяхна тайна, в която никой не е успял да проникне. Изпълнителите на ролите са все млади актьори, които еднакво обаятелно играят, танцуват и пеят. Ролята на Мария изпълнява



„Уестсайдска история“

Натали Ууд, на Тони — Ричърд Беймър, на Риф — Ръс Теймблин, на Анита — Рита Морено, на Бернардо — Джордж Чакирис.

Интересни впечатления изказва Уайс за новата актьорска младеж на Холивуд. Преди 20 години според него филмовата младеж на Холивуд е била безгрижна, не е мислила за бъдещето и изобщо не е мислила за нищо. Парите, които е печелила, е пилеела за луксозни коли, бижута и лесни удоволствия. Много рядко някой е четял книга. „По-голямата част — казва той — не се учеше. Те в действителност не работеха. Те бяха убедени, че младостта и хубавите им физиономии са напълно достатъчни.“ Постепенно тази младеж е трябвало да отстъпи на младите, които освен хубост са притежавали талант, желание да се научат да работят и да мислят. „Нито един друг филм — продължава Уайс — не е събирал толкова много талантлив актьори като „Уестсайдска история“. Именно техният артистичен талант и тяхната любов към работата ме накараха да почувствувам голямата разлика, която ни дели от филмовата младеж преди 20 години.“ По-нататък той дава характеристики на главните изпълнители. Натали Ууд например изучавала усилено всички видове художествена литература, а за да се представи добре в ролята на Мария, 6 месеца непрекъснато се е учела да танцува и пее. Ричърд Беймър и Ръс Теймблин са според Уайс типични примери на новата генерация. Те великолепно познават и обичат творчеството на Толстой. Томас Ман, Пруст, Томас Уолф... И двамата са художници над посредственото равнище и пишат. Беймър написал един сценарий, а Ръс е бил поканен да говори от катедрата по философия в университета Дел Камино. Рита Морено била една от редките и истински интелектуалки на Холивуд, която не само разбира, но и се наслаждава от творчеството на Спиноза, Кант и Сократ. А Джордж Чакирис е лиричен поет, който пише към своите стихове и собствена музика. „Аз мисля — заключава Уайс за новата филмова младеж на Холивуд, — че тя започна да мисли върху това, което желае да бъде, и че тя най-после започна да работи не само за да стигне, но и да надмине целта си. Тя осмисля своето съществуване.“

Когато излязохме от филма във фоайето, където имаше бюфет, се преминаваше покрай едно бюро, където бяха оставени многобройни и различни снимки от филма в различни формати за ползуване от печата, както и информации за филма, печатани на циклостил.

Последният филм, който гледах в Брюксел, беше „Оръдията на Наварон“. Американски филм от дългите с антракт. Сюжетът му е из войната срещу хитлеристите. Има една много евтина любовна история, изпълнен е с динамични, събития, опасни перипетии, преследвания, геройства и победи над врага. Напрежнатите ситуации са тези, които държат в напрежение зрителя, както и Грегори Пек, наследникът на Гзри Купер в съвременното американско кино, който всъщност ме привлече да гледам филма. Наистина великолепен актьор.

Отново тръгнах да пътувам. Излитането на самолета се забави с около 50 минути и се отправихме към Париж със значително закъснение. Пак САБЕНА, пак туст, но докато се поогледам, докато хвърля поглед върху вестниците и вече започнахме да се спускаме над Париж. Струва ми се, че пристигнахме за около 40 минути. Париж ни посрещна с голям студ, както Брюксел. Пак тръгнах с общия поток и пак стигнах до стъклените гишета, в които седяха не полицаи, а чиновници с големи печати в ръка и които трябваше да ме пропуснат откъд... И пак се почувствувах изключение, и то какво!

Чиновникът, щом пипна паспорта ми, затвори лицето си и започна дълго, старателно и упорито да го разглежда страница по страница. Зад мен опашката се удължаваше и любопитно надничаше да види кой я задържа. Най-после чиновникът все тъй със затворено лице безстрастно ме попита защо нямам виза. Обясних му, че в техния консулат в Брюксел са ми казали, че не се нуждая от виза, щом пътувам със самолет, че имам право на два дни престой, след което ще отлети за Женева, и то с ЕР ФРАНС. Той ме изслуша, без да ме прекъсне, и накрая каза: „Ще видим, мадам“. Извика една чиновничка и тя ме заведе в едно фоайе, а после си отиде. Седнах на един фотьойл и си помислих — ако това служи за арест, не е лош арест. Утеших се и с това, че поне тук едва ли ОАСовците биха сложили „пластика“. Бяха ми казали, че „пластиките“ можеш да ги предусетиш по особената миризма, която издават. Но цялото фоайе ухаеше на някаква помада или парфюм, чийто мирис идеше от една индуска в национални дрехи, седнала като мен в един фотьойл. Изминаха около 2 часа, докато дойде чиновникът със затворено лице, който се приближи към мен, разтвори паспорта ми и безстрастно, но два пъти повтори, че мога да остана само два дни. Уверих го, че нямам други намерения и... влязох в Париж.

Първият филм, който гледах, беше „Отнесени от вихъра“, стар филм в кино „Триумф на Шан-з-елизе“. Отидох заради произведението, което бях чела още като ученичка, заради актьорите, които обичах — Вивиян Ли и Клер Гейбъл. Един филм, направен по стар маниер, но добре направен, един стари актьори, но много добри актьори и един добре направен сценарий по добра литературна основа. Между най-силните епизоди бяха военните, показващи с голям реализъм страшното лице на войната.

Вторият ми филм в Париж беше „Авентура“ в кино „Латински квартал“, за който вече говорих малко. Интересно беше интервюто с Антониони, което четох в „Монд“. Според него единият от главните герои на „Авентура“, които преживяват смъртта и раждането на една любов, изразява нетрайността, хрежността на чувствата в съвременната епоха и това може да се констатира лесно от съвременната болест, на която героят става жертва — еротизмът. Спирайки се на своите творчески принципи, Антониони казва: „За мен една история си е една история. Зад тази история може да се види една философия, морал, психология, но само а постериори, а не а priori.“ Когато снима филм, Антониони обича, както всички, да прави открития. Случва му се също да открива неща, за които преди не е мислил, и това е според него, защото много импровизира, докато върти филма. Той не обича предварителните подробни и фиксирани уточнения. Според него филмът се изгражда и видоизменя според отношенията, които съществуват между другите и него, както и между самите актьори. Именно тези взаимоотношения му помагат да решава проблемите, които безспорно изникват. Но това се отнася до едно лично търсене, а не до колективно. „Аз си служа с всеки един — твърди Антониони — и не обяснявам нищо на актьорите. Не желая те да се превръщат в режисьори на самите себе си... Аз съм доволен преди всичко затова — продължава Антониони, — че започнах да разбирам оспорваните филми, не бих казал неразбраните филми, това би било много високомерно, които чрез една своеобразна филмова концепция гласкат еволюцията и движението на киноизкуството.“

И последния филм, който гледах в Париж, беше в кино „Холивуд“ — „Миналата година в Мариенбад“, режисьор Ален Рене, този, който направих „Хирошима, моя любов“. Това е най-странният филм, който гледах. Трудно ми е да го оприлича на някой, за да направя сравнение и да добиете представа. За какво се разказва? За любовта, която вдъхва живот, там, където той е бил омъртвен от празност, охолство и безсмислие? — Може би да, може би не... За смъртта, която премахва всякакви илюзии и остава единствената реалност? — Може би да, може би не... Той ми прилича на музикална творба, която възбужда у теб съвършено лични чувства и мисли, които могат да съвпадат, могат и да не съвпадат със съдържанието, което авторът е вложил в нея. Какви са тези герои? Нормални или ненормални? Реални или нереални? Във всеки случай те са облечени по последна мода, явно принадлежат на богатото общество. Вчера ли се е случило това или днес? И вчера, и днес. Филм, в който границите на времето са изтрити. Филм, направен от човек, като че го ден да възприема действителността напълно чрез киносредствата. Филм, безкрайно смел опит в киноизкуството, който не само заслужава, а следва да се види от всеки кинематографист.



Из филма „Жул и Джим“

на сценария при създаването на конкретния художествен образ на Паисий. Операторската работа във филма е поверена на един от нашите най-опитни кинематографисти — Васил Холиолчев. Актьорските проби по филма са привършени. Ролята на Паисий ще изпълнява актьорът на Бургаския народен театър Виктор Данченко.

По сценария на Радой Ралин „Невероятна история“ Владимир Янчев ще постави своя трети комедиен филм. Вероятно ролята на журналиста ще бъде изпълнена от кинорежисьора Рангел Вълчанов. Комедията е колкото рядка, толкова и желана гостенка по екраните на кината ни, а сътрудничеството между сценариста Ралин и режисьора Янчев ни дава основание да очакваме едно добро художествено качество.

Младият писател Георги Марков и режисьорът Кирил Илинчев написаха сценарий на съвременна тема, посветен на проблемата на морала. Млад, способен и честолюбив инженер, завършил с отличие университета, постъпва на работа в завод. И тук неочаквано светлите юношески идеали отстъпват място на еснафството и леките успехи. Съвестта, гражданската и професионалната чест на младия човек са подхвърлени на сериозни изпитания... Постановката на „Анкета“ ще бъде осъществена от Кирил Илинчев.

На съвременна тема ще бъде и филмът „Смърт няма“ по сценарий на Тодор Монов и Христо Сантов, постановка на режисьорите Христо Писков и Ирина Акташева. Продукцията е в своя предснимачен период. Подбират се места за натурни снимки и се правят актьорски проби.

На героичния подвиг на Митко Палаузов, дал младия си живот в борбата срещу фашизма, е посветен сценарият на Георги Янев и Никола Голанов със заглавие „Малкият партизанин“. Филмът постановъчно вероятно ще бъде осъществен от режисьора Симеон Шивачев.

Георги Алурков ще постави филм на съвременна селска тема. Сценарият „Конникът“ е написан от Любен Лолов и третира по един интересен начин конфликта между крилатата, поривиста младост и апатията на старостта. В едно подбалканско село пристига завършил учението си младеж. В него напират силите на младостта и той иска да твори и работи за преобразяването на стария бит. Неговата предприемчивост и енергия не допадат на някои от местните ръководители, изпаднали в плен на личните си неволи. В конфликта се намесва председателят на обединеното стопанство, който разумно и спокойно помага за решаването му.

През тази година ще започне снимането на още един исторически филм — „Ивайло“. Постановката вероятно ще бъде поверена на режисьора Никола Вълчев.

Писателят Павел Вежинов пише сценарий за събитията през Втората световна война. Сюжетът, героите, обстановката и сценарият са свързани с бойния път на българската армия, която смело се сражава срещу хитлеристката армия на унгарския фронт. Вежинов се стреми да покаже галерия от образи на командири и войници, на които след ликвидирането на фашистката власт предстоеше да създадат народна българска армия.

КАКЪВ ЕКРАН Е НАЙ-ДОБЪР?

В книга IV на съветското списание „Искусство кино“ от 1961 г. беше напечатано открито писмо от инженерите М. Ви-соцки, Е. Голдовски и Б. Коноплев, озаглавено „За новите кинематографи“. В писмото си споменатите инженери подигаха твърде важния за развитието на киноизкуството въпрос за привикване с нововъзникващата кинематографическа техника. Писмото на тримата инженери предизвика голям интерес и оживени дискусии. Понеже обсъждането на този въпрос още продължава, редакцията на „Киноизкуство“ запознава читателите с изказаните в тази интересна дискусия мисли и препоръки на видни съветски кинодеятелители, защото те представляват несъмнен интерес и за нас.

Преди пет години такъв проблем — „какъв екран е най-добър“? — не съществуваше за киноработниците. Съществуваше един общ за всички страни стандартен екран — правоъгълен „прозорец към света“, на който лични драми и социални битки, съдбите на хора и народи се развиваха в мащаби и форми, напълно задоволяващи зрителите. Необикновеният прогрес на науката и техниката предизвика поразителни промени и в областта на кинопредставленията.

Обикновените „класически“ рамки на екрана станаха тесни за художниците на киното. И сега в наши дни на разположение на творческите работници е широкоекранното кино със стереофонен звук, панорамният кинематограф с още по-внушителни размери и голяма светлинна сила на екрана, а следователно и с големи възможности за пресъздаване на реалната действителност в нейните разнообразни прояви. Появи се кръгорамата или циркорамата според определението на задграничната терминология. Решена е системата за широкоформатното кино, която дава от удвоения на широко кадър на кинолентата (70 мм вместо предишните 35) приблизително удвоено екранно изображение.

Но и това не е последната дума на кинотехниката.

Не можем да не споменем за конструираната в Чехословакия „Латерна магика“ — представление, което съединява в себе си елементите на киното и театъра, при което повърхността и очертанията на екраните, използвани при проекцията, могат да бъдат най-различни. Достоинството на тази система е особено в това, че действието може да се пренася по желание във време и пространство, да развива паралелно събития, които се извършват в различно време и на различни места, или да „разкъсва“ действието на такива подробности, които помагат за най-доброто показване намерението на авторите.

В Чехословакия, у нас и в други страни се появи „полиекран“ — система за показване на филма (макар че онова, което в него се показва, може само условно да бъде наречено филм в обикновения смисъл на тази дума) на няколко, от пет до осем, екрана едновременно.

Широко се разгърна търсенето на техническо решение на проблема за големия екран, на който в зависимост от идейно-художествените нужди и намерения на авторите изображението би сменяло обемите и конфигурацията си. Кадърът тук може да бъде и хоризонтален (по пътя се движи автомобил), и вертикален (във въздуха излита самолет); и кръгъл, и многоъгълен — всякаква геометрична форма. Очевидно такъв „вариоекран“ дава възможност на художника да реши по най-добър начин композицията на всяка сцена, да съсредоточи вниманието на зрителя върху нужната подробност.

Ще споменем също за екрана, който може да предава миризмите на природата: ветрецът, който лъха над зрителите, носи дъх на цъфнала градина, на покосено сено, солени морски вълни, опушена каша, сварена на огнище... Сега се създава и такава апаратура!

КАКВО ДА ПРЕДПОЧЕТЕМ?

Не са ли твърде много средствата, които се струпват върху главите на киноработниците? Необходимо ли е толкова щедро обогатяване на киноезика? На тези въпроси може да отговори само творческата практика на киномайсторите. Но тази практика за съжаление още не е голяма. Ето защо призивът на авторите на писмото към киномайсторите да прилагат по-смело новите системи, предизвиква единодушно одобрение. Те ги призоваха „колкото може повече да експериментират и да снимат повече филми. Тогава развитието на новите форми на киноизкуството и усъвършенстването на новите кинематографски системи ще тръгне значително по-бързо“ — пишеха в писмото си те.

Действително сега всички нови системи като че ли само са се втурнали напред след старта в съревнованието за правото да живеят и се развиват. Както и бегачите при надбягване, в първите минути след старта те тичат заедно, почти един до друг, без да проявяват своите предимства и недостатъци, и строгите съдии трябва внимателно да се вглеждат във всекиго, за да определят техните шансове за успех.

Но всички ли предложения на техниците за нови кинематографски системи са еднакво интересни и приемливи за художника? Всички ли те са привлекателни, примамливи и за сценариста, и за режисьора, за оператора и актьора; те всички ли са необходими? Целесъобразността в съществуването и развитието на една или друга система трябва преди всичко да се определи от това, доколко ефектно всяка от тях може да обогати изкуството с нови изразни средства.

По този въпрос се изказаха най-различни мнения.

Е. Голдовски: Хубавите филми си остават хубави при всеки формат на екрана. Но ако при снимането на филма наистина мотивирано се подберат подходящият формат и необходимата техника, разбира се, художественият резултат ще бъде по-голям.

Оттук Голдовски и неговите съмишленици, автори на писмото, и някои други инженери заключават: трябва да развиваме и усъвършенствуваме цялата съществуваща система на кинематографа и да разработваме нови, за да дадем на художника голям избор изобразителни средства.

Тази мисъл от никого не се оспорва. Но при цялата принципна правилност на това гледище очевидно е, че практически при внедряване на новите видове кинопредставления в живота при производството на инвентара и строежа на кинотеатри трябва да се предпочитат някаква определена система, чиито достоинства са най-много проявени, която е най-съвършена днес и има изгледи за бъдещето. Но каква?

За да дадем верен отговор на този въпрос, ние помолихме да се изкажат редица кинематографисти.

М. Ром: Широкоекранното кино е преходна форма, която струва ми се, ще изчезне... Още по-малки перспективи според мене имат панорамата, циркорамата и ефектните представления.

Б. Бунаев: Когато снимаме за широкия екран, се налага да прибъгваме до самоограничения. Анаморфотната приставка не позволява да се строят дълбоки мизансцени, да се победят подробностите; такава оптика налага на актьора да се държи предимно за първия план и да дава недостатъчно рязко изображение. Широкоформатната система е по-съвършена и богата с творчески възможности. А панорамното и още повече кръгорамното изобразяване не изисква от изкуството нищо психологическо. Ценността на панорамния „ефект на присъствие“ е съмнителна; този ефект въздейства на зрителя не психологически, а физиологически. Възприемайки художественото произведение, зрителят трябва да остава в състояние на психологично съпреживяване, без да попада заедно с героите в специално усложнените главозамайващи положения. Такива епизоди са добри за хроникери (колко скъп би бил за зрителя например ефектът от присъствието в кабината на космическия кораб на Ю. Гагарин или Г. Титов), но в драматичното повествование те биха нарушили логиката на чувствата.

Б. Барнет: Колко хубава е „Балада за войника“ на обикновен екран! Но „Повест за пламенните години“ е немислим иначе освен като широкоформатен.

Мисля, че и в широкоекранното кино този филм много би загубил. Има интересни постижения на панорамното и кръгорамното кино например в американския документален филм „Седемте чудеса на света“. С една дума над всички тези системи трябва да се работи. Но по-малко привлекателна от другите е и перспективната система на широкия екран, която ни лишава от редица преимущества на обикновеното кино (чиито изразителни средства още далеч не са изчерпани), без да ни дава в замяна други поетически ценности, а само увеличава механически повърхността на изображението.

Във филма „Повест за пламенните години“, смята изкуствоведът *А. Варганов*, широкоформатната система показва блестящо своите достойнства и максимално приближаване към желания изглед на екрана.

Критикът *Ю. Владимирски* отбелязва, че „широкият формат допуска и едър план с две лица, диалог в една монтажна фраза с нужния ритъм и както в обикновения кинематограф, едър план на едно лице с монтажно построяване на диалога и съответния ритъм. Това се отнася и за средния план. При използване на съществуващия вече набор на оптиката на широкия формат са достъпни планове от всякава големина: от подробността до изпълненото с войски и техника огромно полесражение.

По такъв начин много изказали се кинодеятели предрекоха на широкоформатната система най-голямо бъдеще.

От своя най-близък роднина — широкоекранното кино — широкият формат се отличава с много положителни страни. Първо, с голямата повърхност на екрана, с най-добрите пропорции на неговите страни, което в значителна степен приближава екранното изображение към очертанията на филма, обхващан от човешкото око в реалната действителност. От кинорамата широкоформатното кино изгодно се различава с липса на видими граници и ръбове между трите изображения, които възникват при снимките и прожекциите на трите апарата. Всичко това позволява да се реализира „ефектът на присъствието“ в най-хубаво съчетание: усещането на физическото присъствие на зрителя при развиващите се събития, свойствено на кинорамата, се съединява, така да се каже, с ефекта на „психологическото“ присъствие, ефектът на докосването и съучастието в разкриваните конфликти, в мислите и надеждите на героите, което е така характерно за обикновения кинематограф.

Но значи ли това, че пред останалите системи трябва да се спусне бариера?

МЯСТО ПОД СЛЪНЦЕТО

Най-далече от финиша е „бегачът“, който е стартирал по-рано от много други на кинотехническата пътечка — стереокино.

На дискусиата са се намерили защитници и на тази система. Така киноинженер *Н. Голцман* заявява, че и сега, когато се е запознал с широкоекранното и панорамното кино, той е убеден, че само в стереокино може да се получи най-хубава пространственост на изображението, неговата изразителност:

— Някои киноработници смятат стереокино за несъвършена ефективност. Но със същата мярка можем да се приближим и към широкоформатното кино. Може би то е по-хубаво от панорамното и от кръгорамното, но не изключва стереоскопичното.

Н. Голцман смята, че има смисъл да се използва технически разработената вече система на очилатото стереокино. Хората привикват много бързо с очилата. Същото гледище поддържа и режисьорът *Ю. Кун*.

— Мене не ме задоволява стереокиното такова, каквото е сега — заявява режисьорът *В. Дорман*. — Но вероятно системата може да се усъвършенствува така, че да не причинява неудобства на зрителите.

На съвещанието са били отправени сериозни упреци по адрес на широкоекранното кино. Но никой не се опитва сега да „затваря“ тази система, да оспори правото ѝ на съществуване. Режисьорът *В. Дорман*, който постави широкоекранните филми „Моминска пролет“ (съвместно с *Г. Оханесян*) и „Волжски спомени“, заявява:

— Ние сме доволни от резултатите, които ни даде широкият екран. Самият материал на филмите изискваше такъв екран. Ние трябваше да покажем танц, който се развиваше в хоризонтална плоскост, природа, която също изискваше пространствен показ, масови сцени. Аз мисля, че широкият екран може да бъде използван и за камерни лирични творби, ако се строят правилно мизансцените; с

използване цялото пространство на кадъра може да се намерят много изразителни решения на епизодите.

Много кинематографисти отбелязват, че творческият потенциал на широкия екран е много малко използван, защото създателите на широкоекранни филми са ги снимали всъщност като обикновени, само с помощта на анаморфотната прибавка, разтягайки изображението върху цялата плоскост на големия екран. В повечето случаи при това са изхождали от решаването на най-примитивни опростено разбрани задачи — да запълнят екрана така, че да се спази видимостта на осмислената композиция на изображението. Разбира се, имало е и изключения. Така например висока оценка е получил филмът „Поема за морето“ на А. П. Довженко и Ю. И. Солнцева; постигнати са били частични успехи и във филмите „Всичко започва от пътя“, „Стръмни завой“ и „Любовта на Альоша“. Един от участниците в дискусиата на „кръглата маса“ режисьорът М. Калатозов нарича „единствен истински широкоекранен филм“ филмът „Сладък живот“ на Федерико Фелини, където според него „удивително, органично и докрай са използвани възможностите на широкия екран: принципът на дълги панорами, построяване на дълбоки мизансцени, уедряване“. Но М. Калатозов все пак дава предпочитание на широкоформатното кино, което „притежава редица предимства“. Според него „теорията, че уж на широк формат трябва да се снимат само „епични“ а не и камерни филми, е най-голяма глупост.“

Л. Погожева прибавя към сполучливите широкоекранни филми „400-те удара“ на Трифо. Що се касае до „епичността“ на широкоекранното кино, Л. Погожева застъпва мнението на полския режисьор Анджей Вайда, което напълно се покрива с мнението на Калатозов. А. Вайда смята, че камерният сюжет и камерният сценарий са особено пригодни за широкоекранното кино, което позволява с особена дълбочина да се изследва и разкрие вътрешният живот на героите, движението на характерите, а също средата и атмосферата, в които се развива действието.

За активен застъпник не само на широкоформатното, а и на панорамното кино се е обявил Ю. Кун — един от постановчиците на широкоекранния филм „Стръмни завой“ и панорамния филм „Опасни завой“.

Погрешно мнение е — има и такова! — че новите системи уж ограничават творческите възможности на режисьора. Обратно, в тях могат да бъдат приложени всички изразни средства, натрупани от киноизкуството през всички етапи от неговото развитие.

С въвеждането на новата техника тези средства се видоизменят, придобиват често пъти друго, понякога неочаквано качество. Сега вече се сменят установените понятия за пластическа композиция, за монтажа и озвучаването на филма.

Всичко това е още необработена целина, творческа целина, която изисква прилагане силите на голям колектив от художници на екрана.

С това твърдение, изглежда, никой не спори.

За кръгорамата изобщо на дискусията се е говорило малко; главни съперници се оказаха широкият екран и широкият формат. Но все пак един от участниците, художникът Ю. Меркулов, е изказал редица наблюдения за възможността за творческо използване на кръгорамата. Художниците, е казал той, отдавна мечтаеха за такова изразно средство. В потвърждение на това той разказва за своя разговор с В. И. Пудовкин след завръщането му от пътуването му из Италия. Срещнали се случайно късно вечерта при Московския планетарий, те разговаряли за впечатлението от това пътуване; в продължилата до късно през нощта разходка Пудовкин разказал какво огромно впечатление му направил „Страшният съд“ на Микел Анжело, както и цялата Сикстинска капела. У него те се свързали с представата за огромния реален свят, разположен сякаш сферически, и предизвикващ илюзията за обемността при плоските стени. Пудовкин изказал убеждение, че именно такъв — широк, обем и сферичен — трябва да бъде екранът на бъдещето, за да може да стане наистина изкуство жизнената правда.

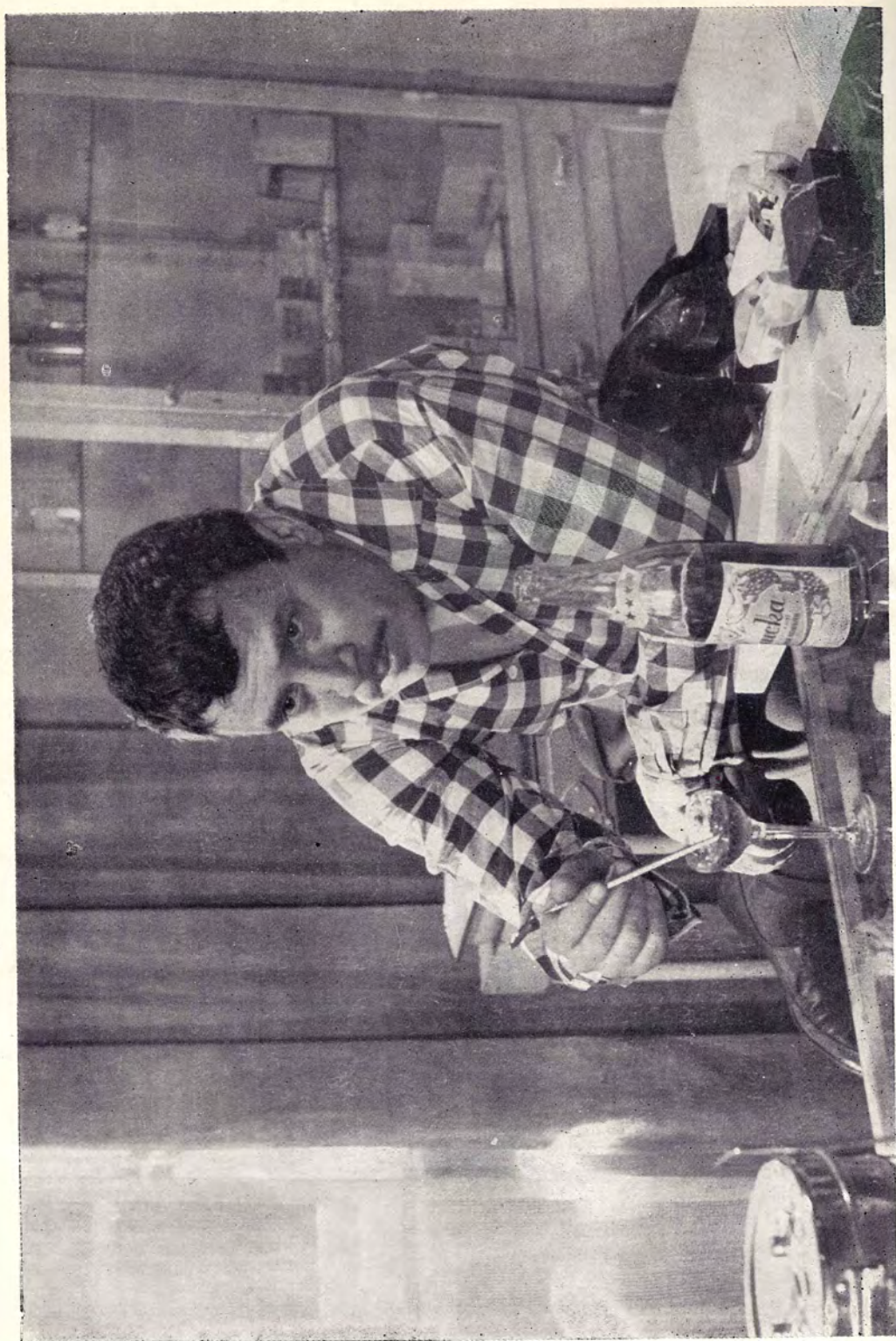
КАКВО ДА СЕ ПРАВИ?

Необходимо е при проектиране и строеж на нови кинотеатри да се предвиди задължително, че в най-близките години те ще бъдат преобзаведени за широк формат.

Технически тази работа не е сложна. С малки усилия широкоекранният кинотеатър може да се обзавее с широкоформатен екран и цялата необходима апаратура. Но трябва отрано да се предвиди „вторият ред“ на обзавеждане на

Лили Донева и Стефан Пейчев във филма „Застигнат збѐг“





Георги Калоянчев в сцена от филма „Златният зъб“

кинотеатрите, т. е. да се предвиди в самата архитектура на сградата монтирането на новата широкоформатна техника.

Такава техника вече се произвежда — трябва само да се приготвим за нейното използване.

Още няколко бележки. М. Калатозов е прибавил:

— Аз не съм съгласен с усложняването на снимачната техника. Тя трябва да бъде облекчена. Кинохудожникът трябва да има възможност да се ползва от техниката на киноснимката също така неспринудено, свободно, леко, както се ползва от четката си живописецът. Аз бих желал да постигна ефекта на широкоформатното кино, като снимам на 16 мм лента с удобен портативен апарат, „лек като перо“.

На свой ред и художниците трябва да се вслушат в съвета на техниците:

„Вместо да се позоваваме на недостатъци и трудности, каквито винаги съществуват във всяко ново дело, вместо да се борим безцелно против новите технически средства, не би ли било по-добре със съвместните усилия на творческите научни и инженерно-технически работници, създали тези нови съветски системи, да работим над тяхното подобряване и усъвършенствуване?“ (Из писмото на спомнатите инженери).

Автор на идейно-художествения план на бъдещето кинопроизведение е писателят-кинодраматург. На него пръв принадлежи честта да създаде такива произведения, чието осъществяване би изисквало използването на всички възможности на съвременната кинотехника — стереофоническия звук, цвета, дълбокото изобразяване, широкия формат, многоекранния кинематограф, вариоекрана и други замисли, които очакват своето техническо и художествено въплъщение.

КИНЕМАТОГРАФЪТ

През юни 1960 г. световно известният френски кинорежисьор и сценарист Рене Клер беше избран за член на Френската академия заради целокупното му творчество в областта на киноизкуството. Тържественото му приемане за академик е станало на 10 май т. г. в операта Людовиг XV в двореца Версай. Тук поместваме част от встъпителната реч на Рене Клер, публикувана в седмичника „Ле летър франсез“ от 17 май т. г.

(Б.Р.)

Господа,

В историята на вашето общество има малко избраници, чиито титли да са така леки, както титлата на един показвач на сенки, който ви поднася само илюзии, и човек би се учудил и с право за честта, която му отдавате днес, ако не знаеше, че този, който я получава, е само неин хранител. В този миг вие не приемате една личност, а един начин на изява, непознат на вашите предшественици, не по-стар от нашия век и на който още с рождението благосклонната съдба даде хубавото име Светлина (игра на думи: Люмиер — на френски светлина и името на изобретателите на киното братя Люмиер).

Човек не може даже да претендира, че е първият, който се е приближил до машината за фабрикуване на мечти, която вашият речник нарича кинематограф. Мнозина от вас познават нейния ме-

ханизъм и са я управлявали с майсторството, което е утвърдено в техните литературни или драматични творби. Но този, който ви говори, не е създал нищо друго освен сенки, които представят непостоянния характер на призраците, но не споделят с тези прозрачни създания привилегията да бъдат вечни.

Когато първите движещи се образи се появиха върху бялото платно, човек имаше всичкото основание да вярва, че видът на съществата и на предметите в движение ще бъде за винаги запазен и че той е в правото си да се провикне: „Миналото, миналото ми принадлежи!“ Но миналото не принадлежи на никого, ако човек съди за него по тези образи, които, лишени от ретуша, извършван неусетно от нашата памет върху това, което тя си припомня, са свързани с дати, толкова повече, че времето не изменя чертите им. Стари поеми се съживяват отново върху млади устни. Някои романи оставиха на бъдещето да определи тяхната стойност. Театралните драми, колкото и мимолетни да са, могат при случай да надживеят актьорите, които са им вдъхнали живот за първи път. Но кинотворбата, прикрепена за своята епоха като мида за скалата, понася в противовес закона на времето, който тя гледа право в очите, и неизменна в един променящ се свят, изглежда като че ли се отдалечава от нас колкото повече приливът на годините ни отвежда далеч от нея.

Тези размишления ме подвеждат да мисля, че ако вие не намехихте за добре да ме принудите да чакам пред прага на вашата врата, то е защото вие сте знаели, че всяко отлагане би намалило кредита, който вашето благоразположение ми отдаде. Вие може би сте се страхували с право, че моите призраци от комедиите ще изчезнат при първи петли и ще заспят завинаги в мълчанието на тази идеална синематека, изградена от нашите спомени. Позволете ми, господа, да ви благодаря за благосклонността, която ми спечелиха не блясъкът на моите опити, а без съмнение тяхната нетрайност.

Ако спорът между стари и модерни беше продължил до наши дни, човек би помислил, че вие клоните към страната на модерните, щом като между изкуствата, които от край време са прославени при вас, вие не отказвате място и на това, което беше наречено седмо изкуство, без да сме сигурни, че тези, които са го предшествували, са били наистина шест. Но това би значило да се прослави прекомерно много новодошлото, ако мотивите за вашето решение се отдадат изключително на неговите заслуги.

В разтърсващата епоха, каквато е нашата, в която настоящето се свързва с такава неустойчивост с бъдещите форми, всичко ни кара да вярваме, че нови средства за изява ще се прибавят към тези, които се появиха през последните десетилетия и чиито метаморфози ние вече сме видели. Какви ще бъдат те, ние не сме в състояние да кажем. Тези от вашите предшественици, които кардинал Ришельо събра, не можеха никак да предвидят радиото или телевизията и изучаването на миналото ни показва, че е дързост да предсказваш бъдещето. Но може би вие по този случай желаете да потвърдите, че вашето общество не ще ограничи владичеството си в традициите, които то има за задача да поддържа, и че подобно на своя речник, който не се противопоставя на развитието на езика, то не ще отхвър-

ли нищо, което взема участие в съвременната мисъл. Като приемате във вашето лоно изкуството на движещите се образи като предтеча на други проводници на мисълта, които ние още не познаваме, вие без съмнение показвате същата предвидливост както онези римляни, които с пророческа мъдрост посвещаваха храмове на непознати божества.

Самото това ново изкуство не беше ли възвестено от един поет четвърт век преди неговата зора да освети подземнието на Гран Кафе? В един известен пасаж на „Един сезон в ада“ ти се струва, че екранът говори от първо лице: „...Ласкаех се, че притежавам всички възможни пейзажи... Вярвах във всички очарования...“

Кинематографът от първите години вярваше във всички очарования и той обичаше като Рембо „малките цветни народни рисунки, романите на нашите деди и приказките“. Чудна е съдбата на откритията! Една научна играчка, предназначена да анализира движението, да закове потръпването на крилото или хода на коня, трябваше да даде криле на една нова муза! Тогава, когато обликът на реалния свят изглеждаше, че ще завладее завинаги първите обективи, Мелиес, магьосникът, успя сърчно да се освободи от реалността и извади от своята камера като от магьосническа шапка един сюрреален свят и неговата поезия.

Какви ли илюзии не включи в себе си този кинематограф от героичните години! Мълчанието му ни се струва като добродетел. Неговият недъг караше почитателите му да вярват, че той ще създаде едно изкуство единствено само на образи в движение, една картина в движение, една драма без думи, които щяха да се превърнат в език, общ за всички страни. Колкото и наивна да изглежда днес амбицията, която ние тогава имаме, трябва да се съгласим, че не ѝ липсваше величие. Нашето изкуство беше още младо тогава, а на младостта е присъщо да мечтае за безкористни революции. На тези, които биха се усмихнали на нашите загубени илюзии, би могло да се отговори така, както отговори един голям политик, който беше член на вашето общество, на своя противник, укоряващ го за миналото му: „Аз съжалявам, господине, тези, които не са били революционери на двадесет години.“

Без съмнение материалният прогрес от това време насам, който усъвършенствува кинематографичната машина, не беше последван от равностоен духовен прогрес. Но не се ли случва така с по-голямата част от човешките открития? Кинематографът, радиото, телевизията не са инструменти, предназначени за един елит, каквито най-често бяха традиционните изкуства. Тяхната икономика, изискванията на тяхната индустрия, разширяването на тяхното господство, показва, че те са предназначени за множеството. Ако човек се замисли върху противоречията, налагани от това условие, посредствеността, която обикновено се отразява на екрана, не изненадва. Учудващо е, че успяха да се появят известни творби, които белязаха нашето време и които са неделими от съвременната култура, някои незабравими образи, подобни на тези, които, запечатани от нощта в съзнанието ни, оставят в него такъв отпечатък, че когато си ги припомним, ние се колебаем между илюзията на реалността и реал-

ността на съня. Като че ли ние нямахме достатъчно видения, като че ли прозрачните създания на нашите сънища не бяха достатъчни да ни накарат да се съмняваме в материалността на нашите съвременници. Филмът ни дава доста много, говори да обичаме, да мечтаем и много да съжаляваме.

На тези, които вдъхнаха душа на първите картини на една такава широка феерия и които бяха майсторите на моя занаят, на тези, които са негови техники и които като мене познават разочарованията и ентузиазма на една професия, чийто закон е да направим най-доброто за най-много хора, позволете ми да посветя братската си мисъл в момента, в който вашето общество отдава на тяхното изкуство своя диплом за благородство. Именно от тяхно име, господа, този, който има честта да ги представлява тук, ви изказва своята благодарност.

НОВИ ФИЛМИ В УНГАРСКАТА СТУДИЯ „ХУНИЯ“

В киностудия „Хуния“ кипи творческа работа във всички павилиони. Един от колективите е на външни снимки край Балатон, друг — в Чехословакия, а трети — в Египет. В една от прожекционните зали работи режисьорът Гьорг Ревейс. Той завършва филма „Земята на ангелите“. Този филм разказва историята на един от крайните будапещенски квартали, населението на който е тънело в мизерия и в нищета по време на капиталистическия режим в Унгария преди Първата световна война. 1913 г. — борбата на народа за късче хляб, борба за работа и... свади, свади, ни разказва чрез песента си народният певец, който майсторски е използван за разкриване на сюжетната линия на филма. Сценарият е написан от Миклош Хубай по романа на Лойош Кошак. Оператор на филма е Ференц Сечени. В главните роли участвуват Клари Толнай, Золтан Маклари, Тиби Молнар и Ержи Лендол, а между младите са Йозеф Мадараш, Тамаш Вайгвари, Францишка Георг.

В един от павилионите е построена грамадна доменна пещ. Тук се снима в настоящия момент филмът „Легенда във влака“ по сценарий на Михай Варкони. Той разказва за живота на една бригада в хумористична форма. Главните роли се изпълняват от Имре Шинкович, който миналата година беше удостоен с награда за „Най-добро изпълнение на мъжка роля през 1961 г.“. Наградата беше определена и дадена от филмовите критици. Другите роли се изпълняват от Адам Сиртеш, Дежьо Гараж и др. Режисьор на филма е Тамаш Рейни, а оператор — Ото Форгач.

„Загубеният рай“ — така се казва новият филм, който Карой Мак снима по сценария на Имре Шаркади. Той разказва за съдбата на един млад лекар след несполучлив аборт, направен на любовницата му, от който тя умира. Лекарят отива на село при баща си — научен работник, на който разказва случая. Тук е пристигнала неговата роднина от чужбина, в която той силно се влюбва в последните минути от свободния си живот. Отношението на баща му към станалото и към новата любов на сина е наситено с динамично напрежение. Главните роли се изпълняват от Гьорг Палош, Мари Тьорьочик и Ангал Пагер. Оператор на филма е Ференц Сечени.

Една от съвместните продукции е с чехите — „Неделя делник“. Сценарият е написан от Юдит Мариаши, режисьор е Феликс Мариаши, а оператор — Георг Илейш. Филмът ни разказва как една чехска певица идва на гастрол в Будапеща. Тя е жена на виден композитор, който е останал в Прага заедно с децата си. Създават се отношения между певицата и унгарския лекар... Певицата се уплашва от тази дружба, спомня си за мъжа, за децата си и сезавръща. Филмът е музикален, в него ще бъдат застъпени откъси от опери и модерна музика. Музиката на филма ще бъде написана от чехите, а изпълнението е от Пражката филхармония.

„Египетска история“ е другата съвместна продукция. През 1956 г. един унгарец емигрира в Африка с двете си деца. След неговата смърт децата се намират във възпитателен дом за чужденци, откъдето избягват и тръгват по широкия свят. Пристигат в Египет. Тук преживяват много приключения. Накрая ги намира голям филмов актьор, единствената дъщеря на който скупае. Прибира ги. Актьорът се влюбва в известна танцьорка, която е емигрирала също през 1956 г. Тя съдействува децата да се върнат в Унгария на майка им, с което ги спасява от мъката по майката и родината. Филмът има приключенски приказен характер. Главните роли ще бъдат изпълнени от Лаци Тоот, ученик от VIII клас от Хайдусобосло, който на филмовите фестивали в Сан Франциско и Стратфорт получи наградата „Най-добър изпълнител на детска роля“. Ролята на братчето му ще изпълни Антал Киш. Между възрастните ще вземат участие Мариан Кренчеи, Йохия Шохиш, Ирен Пшота, Калман Латабар и Шандор Пейчи. Сценарият на филма е написан от Габор Турзо и Фашхи Зеки. Режисьори на филма са Ласло Раноди и Шеиф Ел Дин Шабкоот и главен оператор Ишван Пастор.

В подготовка е филмът „Каква птица бил“ по сценарий на Петер Бачо с режисьор Золтан Фабри.

Петер Бачо е отразил благотворното влияние на XXII конгрес и свободата на замаха, с който си служи народът при търсене на правдата.

В едно малко градче синът на партийния секретар е опозорил едно момиче. То попада при един лекар за помощ. Злосторникът трябва да се обади на милицията, но след това лекарят ще остане без работа и той е принуден да мълчи. Мълвата се разнася бързо. Насрочва се партийно събрание в една фабрика, на което присъства и лекарят. Той е притиснат до стената от зададените въпроси. Той е единственият човек, който може да докаже истината. Страхът

е надделян благодарение вярата в силата и правдата на народа. Злодеянието е направено достойно на милицията. Да се посочи грешката на сина на партийния секретар или на самия него — това значи много. Филмът се очаква с голям интерес.

Друг филм, който е в подготовка за снимане, е „Откраднатото щастие“ по сценария на Богхе Лайош. Режисьорът е Ласло Надашди, а оператор — Янош Тоот, който за пръв път снима самостоятелно. Филмът ще отрази живота на работниците от една памучна фабрика — тяхното ежедневие, любовта им, разводите, семейните недоразумения и накрая общата им любов към работата.

Освен тези филми в „Хуния“ се дава възможност на младите режисьори — членове на студио „Бела Блаж“ — да поставят късометражни филми от по 500—600 м. Един от тях е филмът „Игра“. Сценарият на филма е написан от Габор Ловаш и Гьорг Малдова. Режисьор на филма е Янош Тоот, а оператор — Тибор Вагьоцки. Филмът разказва за живота на едно младо семейство — неулегнали характери, съмнения в любовта и търсене на пътя към истинското щастие. Друг малък филм е „Огънят“, написан и поставен от Ищван Бачкай. Оператор е Янош Тоот.

Интересното за този филм е, че ще бъде без актьори. Звукът на производствения процес ще се прелее в звука на музиката. При записване и смесване на ефектите ще бъдат ползувани 10 канала, които ще отразят върху филмовата лента и най-малките звукове и подробности при производствения процес.

За нуждите на телевизията се подготвят също филми в „Хуния“. Един от тях е „Седем в снега“. Написан е от Йозеф Бейкеи. Режисьор на филма е Миклош Маркош, а оператор — Миклош Херцини. Филмът отразява борбата за здрав морал, за новите хора и техните отношения.

Филмът „Приключение с кола“ отразява живота на зрелостниците от една гимназия, жаждата им за „свободен живот“, влечението им към алкохола. Катастрофата, направена с откраднатата кола, ги изправя пред тежко изпитание. Те се разкайват и тогава им се разрешава да завършат гимназия. Филмът е остра сатира против безотговорното отношение на родителите към възпитанието на децата. Сценарият е написан от Ана Балаж. Режисьор на филма е Фридеш Манчеров, а оператор — Барнабаш Хеди.

АЛВА БЕСИ

ЧОВЕКЪТ, КОЙТО НЕ СЪЩЕСТВУВА

Алва Беси е американски писател, автор на много филми, бивш доброволец в бригадата „Абрахам Линколн“, участвувал в борбата против Франко в Испания. Беси е един от известните десет холивудски филмови дейци, които бяха осъдени и хвърлени в затвора заради прогресивните им убеждения. В поместената тук статия той описва причините, поради които тези кинодейци попадат в затвора, както и участието им след тяхното освобождаване.

Първият месец след приемането ви във федералния затвор вие ще прекарате в карантина, отделен от останалите обитатели на това заведение, и ще трябва да позволите да извършат върху вас цял залп от опити, предназначени да оценят вашето здравословно състояние, вашия интелект, вашите познания, личните ви качества и работоспособността ви (защото ще работите по осем часа дневно). Ще ви напомнят с инжекции, за да ви предпазят от болести, и в случай, че зъбите ви се нуждаят от ремонт, това ще стане безплатно; нуждаете ли се от зъбна протеза, получавате я; същото е с очилата или дървения крак.

Във федералния затвор при Тексаркана в Тексас, където от 1950 до 1951 г. излежах едногодишна присъда по обвинение, наречено „неуважение на Конгреса“, имаше двама чиновници по съдебните дела. Този, на когото бях предаден, беше донякъде интелигентен, макар и не твърде общообразован, и донякъде симпатичен, макар и неизразимо отегчен. При първия ни разговор той каза:

— За какво сте тук според вас? Преди да започнете, ми позволете да ви съобща, че от двадесет години, откак работя в наказателните заведения, още не съм срещнал затворник, който да не твърди, че е жертва на несправедливост.

— Сър — отвърнах аз („сър“ е обръщение за всички чиновници), — според мене аз съм политически затворник.

— Беси — каза той с ледено сериозно лице, — ние в Съединените щати нямаме политически затворници. — Той хвърли поглед върху досието ми и каза: — Вие сте тук за нарушение на параграф 192, раздел втори от кодекса на САЩ, т. е. за отказ да дадете показания пред една редовно назначена комисия при Конгреса.

Нито аз, нито останалите девет писатели, режисьори и ръководители на продукции, наречени по-късно „Десетте от Холивуд“¹, бяхме отказали да дадем показания пред „Конгресната комисия за разследване на противоамериканска дейност“, когато „разследваше“ през 1947 г. филмовата индустрия. Ние бяхме повече от готови да говорим, но комисията не се интересуваше от изказванията, които охотно искахме да направим. Ние бяхме на становището, че самата комисия е противоконституционна, понеже нямаше право да издава закони по отношение на убеждения, мнения и сдружения². Затова всички и всеки за себе си

¹ Херберт Биберман, Лестър Кол, Едуард Дмитрик, Ринг Ларднер-младши, Джон Хоуърд Лосън, Алберт Малц, Самуел Орниц, Адриан Скот, Далтон Тръмбо и аз.

² Първото допълнение на американската конституция гласи: „Конгресът не може да издава никакви закони, отнасящи се до една религиозна институция, както и до свободната ѝ дейност, нито закони, ограничаващи свободата на слово и печат, както и правото на народа да се събира мирно и да моли правителството за отстраняване на неуредици“.

отказахме да отговаряме на единствените въпроси, които комисията обичаше да поставя — въпроси, отговорите на които тя, както впрочем и твърдеше, знаеше вече предварително: кои са нашите профсъюзни връзки¹, кои са нашите политически връзки...

Някои от деветнадесетте, които първоначално бяха поканени пред комисията, можеха да кажат: „Да, аз членувам в съюза на филмовите творци“ или „Аз съм член на Комунистическата партия — е, какво от това?“ Други можеха да кажат: „Не, аз не принадлежа към тях, но по дяволите, какво ви засяга вас това?“ Ние обаче бяхме решили да оборим за първи път основите, върху които комисията крепеше своето съществуване, да оборим законността на нейния мандат; затова един отговор, както и да звучеше, би бил отговор на въпрос извън темата. Тъкмо това желаеха хората от комисията за разследване — да кажем „да“, за да могат да заявят: „Точно това казвахме ние — червените подкопават филмовата индустрия. Кои са останалите?“ Те желаеха и обратното — да кажем „не“, за да могат да въведат някакъв свидетел, който да се закле, че лъжем. Лъжливата клетва е престъпление, наказуемо с пет години затвор, докато неуважението на Конгреса се наказва най-много с една година; и доколкото можехме да установим, никога в историята не е бил затварян някой заради това провинение.

Далтон Тръмбо и Джек Лосън бяха първите. След като устроиха процеса и ги изпратиха в затвора, бяха изправени пред съда останалите от „десетте“, които се бяха отказали от съд със съдебни заседатели, и бяха осъдени от трима съдии в продължение на час и половина.

И тъй аз не бях политически затворник, защото в Съединените щати няма такива. Но и „криминален“ не бях, за каквито таксуваха много от моите съзатворници. Те бяха „криминални“ — бяха крали леки коли, прехвърляли зад границата жени за неморални цели, бяха притежавали и продавали наркотици, контрабандирали с алкохол, пушали в обращение фалшиви пари, бяха укривали да нъци, фалшифицирали ценни книжа, злоупотребявали с пощенски пратки или се бяха промъквали нощем през мексиканската граница, за да търсят работа.

Когато ме закараха в затвора, първо се побоях от затворниците, понеже имах основание да предпологам, че в един американски затвор има много патриотично настроени затворници, а комисията ни бе дамгосала като размирници и предатели. Но затворниците не ме мразеха. Тъй като бяха против обществото, те държаха за всеки, срещу когото беше правителството, особено, когато е отказал да освирка други.

Там не беше лошо. Както ми се каза, тук не било тъй тиранично строго, както в големите федерални тъмници, в затвора на правителствената област Вашингтон или във военните затвори в Роанк и Нешвил. Нашето заведение имаше вид на модерна гимназия. Блоковете с килии, които приютяваха по двадесет души, бяха затворени, но врати на отделните килии нямаше и аз имах щастието да си притежавам собствена такава.

Цялата работа се извършваше от затворниците; понеже имаше повече хора, отколкото обекти, мнозинството от белите клинчеа, докато мексиканците и негрите извършваха тежката работа във фермата на затвора.

В продължение на три месеца изпълнявах чудесната служба на шофьор. Возех „фермерите“ на работа и от време на време, докато чаках да ги върна, превозвах изкуствен тор и зърнени храни. В повечето случаи прекарвах с колата под едно дърво и четях „Живот по Мисисипи“ и други книги от библиотеката на затвора.

Редица гениални киноартисти от Чаплин до Джулиета Масина доказаха, че голямата комедия не може да се дели от голямата трагедия. Разследването на Хوليوуд беше едновременно и комичен фарс, и трагедия. Беше фарс поради начина на подкрепата, която комисията за разследване отхвърли², поради изказванията

¹ А именно, дали ние сме членове на Съюза на филмовите творци, за който комисията твърдеше, че стои под комунистически контрол.

² Шефовете на продукции предложиха да представят пред комисията всеки кой да е новопроизведен американски филм, за да може тя да установи кое е метежното в него. Предложението биде отхвърлено. Далтон Тръмбо поиска да покаже двадесет от своите сценарии. „Мога ли да попитам колко е голям един ръкопис?“, заинтересува се председателят на комисията за разследване. „От около 115 до 160—170 страници“, отвърна Тръмбо. „Прекалено много са“, забеляза председателят.

на угодните ней свидетели, които тя винаги поддържаше и обсипваше с похвали. Ето няколко примера:

Когато Гари Купер беше принуден да посочи някои от сценариите, които му бяха представени за четене и от които бе отхвърлил „цяло множество“, понеже били „оцветени с комунистически тенденции“, той отвърна, че нищо не може да си спомни, „... тъй като повечето сценарии четох през нощта“.

Ейв Ранд, която обясняваше, че е избягала от Съветския съюз, твърдеше, че произведеният от Метро-Голдуин-Майер филм „Песен за Русия“ бил „червена пропаганда“, като покрай другите силни доказателства привежда и следния аргумент: „В него (филма) е показан парк, по който тичат щастливи малки дечица, облечени в бели блузки...“ Тя обясни, че по времето, когато е избягала от там (през 1926 г.), не е виждала подобни деца; а когато бе запитана още веднаж за бягството ѝ, тя промени показанията си: „Не... те ми дадоха паспорт, с който можех да дойда тук на посещение.“

Адолф Менжу скромно признаваше, че е експерт по въпросите на марксизма. Той бе публикувал цяла серия от тридесет и пет книги, които всеки трябва да прочете. Когато Ричард Никсън, тогавашният калифорнийски депутат, запита Менжу: „Имате ли предвид някакво друго мерило, с което може да се установи кой се държи като комунист?“, той отговори: „Мисля, че ако човек посещава събрания, на които пее мистер Пол Робсън и го аплодира или слуша в Америка неговите комунистически песни... Бих се засрамир, ако ме видят между слушателите, които вършат това.“

Комедията достигна кулминационната си точка с думите и действията на председателя на комисията за разследване (тогавашния депутат на Ню Джерси) Дж. Парнел Томас, който по време на всички заседания седеше повдигнат върху червена копринена възглавница и телефонния указател на района Колумбия, за да бъде обект на камерите.

След като гневно бе изразил възмущението си, че някои могат да бъдат тъй нечестни, да създават филмови образи на подкупни съдии, стиснати банкери и корумпирани депутати и да унижават по този начин американския начин на живот, мистер Парнел Томас изведнъж се намери в затвора, още преди да е отишъл там някой от „десетте“. Той бе разобличен от журналиста Дрю Пирсън и впоследствие изправен пред съда, където отказа да даде показания по обвинението, че е поставил някои от своите роднини от щата на платени постове и им е позволил да му превеждат за това пари на личната му банкова сметка. Той беше изпратен в затвора в Денбъри, щата Кънектикът, където по-късно се радваше на обществото на филмовите автори Лестър Кол и Ринг Ларднер.

Макар че беше осъден за 18 месеца, мистер Томас лежа само осем и бе условно освободен, а едно от последните служебни дела, които Труман извърши през президентството си, беше помилването му заедно с двама други депутати, които не бяха извършили нищо повече от това, че по време на войната бяха понапъгнали касите си, след като осребрили влиянието си върху фабрикантите на муниципи. Никой от „холивудските десет“ не бе условно освободен.

По-трудно можем да преценим трагедията, която възникна от разследването на Холивуд. Като последица от всичко това, над сто сценаристи, режисьори, ръководители на продукции, артисти, редактори и техници бяха заклеямени като „червени“, лишени от работа и превърнати в парии.

По време на разследванията в едно слово, предавано по всички радиопредаватели на САЩ, покойният Томас Ман каза: „Имам честта да се явя като свидетел, противостоящ на комисията. аз свидетелствувам, че живо се интересувам от филмовата индустрия и че през деветте години, които преминаха от пристигането ми в Съединените щати, видях твърде много холивудски филми. В случай, че в някой от тях е прокарана комунистическа пропаганда, тя трябва да е била грижливо прикрита. аз никога не забелязах нещо подобно... Като американски гражданин от немски произход свидетелствувам още, че по твърде болезнен начин опознах известни политически веяния. Духовна нетърпимост, политическа инквизиция и разклащане устоите на закона, всичко това в името на някакво мнимо бедствено положение — така се започна в Германия. Това, което последва, беше фашизмът, а в резултат на фашизма дойде войната.“

След като бях освободен от Тексаркана през 1951 година, вече бях лишен от възможността да намеря някаква работа. Три месеца опитвах напразно в Лос Анжелос. Писах до всички нюйоркски издателства, които може би ми симпатизираха, но не получих отговор. Писах до всеки синдикат, който може би би бил

склонен да ме назначи; три от тях ми отговориха със съчувствие, ала нямаха ни какво свободно място.

Един богат фабрикант на инструментални машини се съгласи да ме настане като ученик-стругар за долар и половина на час при условие, че подпиша клетвена декларация за върност. Беше много учуден, когато отказах.

— А защо не? — запита той.

— Считам въпроса за уреден. Вие вече изкупихте вината си пред обществото.

Обади ми се един непознат човек и ми каза, че мога да си изкарвам по 100 до 200 долара на седмица от продажбата на „Енциклопедия британика“. Два дни ходих с него; видях и чух, че не можа да продаде нищо. Той не търсеше хора от средна ръка, за които можеше да се приеме, че имат нужните пари, а най-бедните мексиканско-американски работници в Пакоама и Сан Фернандо.

— Те жадуват за култура — обясняваше ми той. Беше на мнение, че когато ме препоръча на шефа си, ще бъде по-добре да променя името си.

Един друг непознат ми посочи работа на застрахователен агент; след като се позамисли, той дойде до заключението, че държавата навярно не ще ми издаде необходимото разрешение — „при вашето минало“.

Тогава ме срещна синдикалният водач Хари Бриджес — един едър мъж, на когото управляващите кръгове никога не простиха, че бе ръководил през 1934 година стачката на докерите в Сан Франциско. Той ме взе като свой заместник-говорител и редактор на „Международният синдикат на пристанищните работници“ (ILWU). Тази работа събуди у мен чувството на безопасност от по-нататъшни преследвания въпреки една покана на сенатора Истланд, на архиреакционния демократически сенатор на Мисури, да се явя пред неговата комисия.

През 1956 година синдикатът бе принуден да ограничи шаба си и аз бях уволнен. Отново тръгнах да дира работа; нищо не бе се променило и моите изпитания след освобождаването ми от затвора се повториха.

За подобни преживелици може да разкаже всеки един от първоначалните „десет“, а за още по-лоши — стотици трудещи се от филмовата индустрия, последвали ни с по-малко шум в състоянието на „несъществуване“. Всичко това би могло да се нарече ужасно комично, ако не беше тъй възмутително. Представата, че някой си може да работи в киното, за да вмъкне тайно в някой филм нещо непозволено, без да бъде забелязан от студиято, е абсурдна.

При все това влезлите в черния списък артисти никога не се върнаха на екрана. На някои от тях се отдаде наново да прокарат пътя си до сцените на Бродуей и телевизията, но десетки хора на изкуството, писатели и артисти, сега са комисионери, продавачи на козметични артикули, дамско бельо, застрахователни полици и строителни материали. Някои заминаха за Европа, но малко от тях заработиха в киното.

В последните две години като че ли черният списък, чието съществуване въпреки шефовете на продукции винаги отричаха, започна да губи действието си. Последната година Академията за киноизкуство и наука сне безсмисленото си разпореждане за изключването на онези членове, които отказват да се сработят с комисията за разследване. По това време беше вече общоизвестно, че писатели, нанесени в черния списък, бяха автори на световноизвестни и наградени с премията „Оскар“ филми, като например „Мостът на кея“. Прочутият автор Далтон Тръмбо разкри преди известно време, че е написал под чужди имена по време на бойката си тридесет филма, които пак бяха заснети.

Преобладаващото болшинство от вписаните в черния списък престанаха да съществуват в бившото си поле на дейност. Техният въпрос е несъмнено отложен за години поради неотдавна произлезлия случай с певица и филмовия артист Франк Синатра. Той бе оповестил, че е поканил Алберт Малц да напише сценария на филма „Екзекуцията на простия войник Словик“ от Уилям Брайфорд Хюи. Очевидно Синатра извърши много грешки. Той избра една книга, третираща единствения американец, който по време на войната бе екзекутиран като дезертър; той опозести, че е поканил Малц още преди започването на филма, и забрави за момент, че е като артист-певец значително по-уязвим, отколкото един шеф на продукция или режисьор.

Нападението върху него беше незабавно и безмилостно; в продължение на няколко седмици той се огъна под натиска на холивудската клюкарка Хеда Хопер, на Хърстовата преса, на Американския легион и според мългата на политическия апарат на Джон Кенеди.

По най-лошото време на световната икономическа криза бях веднъж поканен да напиша статия, която трябваше да носи заглавието „Смекчаващи вината обстоятелства на внезапна беднота“. Понеже бях още под тридесетте и наистина наивен (или може би и без да зная, начоващ метежник), отхвърлих тази работа възмутен. Аз заявих, че не мога да видя никакви смекчаващи вината обстоятелства при бедността, независимо дали е дошла внезапно или постепенно. Сега обаче съм по-възрастен.

Намирам, че положението на „несъществуване“ предлага и някои обезщетения.

Един случай. При последния ми разговор, който имах с определения за мен „чиновник за съдебно дознание“, преди да напусна Тексаркана, той каза:

— Беси, аз четох вашите и тези на другите показания, надникнах в решенията, взети от Върховния съд, и откак сте тук, много се занимавах с американската история. Бих искал да ви кажа следното: доколкото мога да установя, вие сте един вид радикал. Аз нямам мнение за подобни идеи, но според разбирането ми за американските демократични традиции вие сте несправедливо тук.

Друг случай. Откак на двадесетгодишна възраст отхвърлих мисълта, че щом не мога да напиша роман, който да бъде тъй хубав, както „Война и мир“, няма смисъл да драскам, аз се принудих да пиша. Като резултат в момента в Холивуд са предложени за продажба две филмови пиеси от едно уважавано име, които може би ще намерят купувач; налице са и три сценария за телевизията, а един роман е в процес на работа; неотдавна получих предложение да напиша пиеса за един прочут „радикал“, който е мъртав от 34 години и не е вече опасен; освен това съм назначен в един нощен локал в Сан Франциско.

Моят живот е бил винаги свързан със сцената; аз обичам и разбирам хората, които се трудят на нея, и се спогаждам с тях. Шефът ми е любезен човек и гори от желание да узнае що за миоглед имам и какво съм вършил в миналото. В този нощен локал аз съм нещо като комбинация от режисьор, осветлител и глас зазд сцената и не минава вечер, без да е изръкопляскал в салона някой пийнал, когато излиза на сцената, за да поставя микрофона. Доста често някой ще ме запита на бара:

— Вие не сте ли сър Цедрик Хардуик?¹

Четири години старателно отричах. Последния месец обаче един мъж ми каза:

— Вашата физиономия ми се струва позната.

— Цедрик Хардуик — отвърнах аз и се помъчих да приложа ръждалия си вече британски акцент. Мъжът бръкна в джоба си да вземе перо и хартия, но после размисли и промени решението си.

— Снимки ли правите тук?

— Само до края на седмицата — отвърнах аз.

— Вашите филми много ми харесаха.

— Много благодаря — казах аз.

Той взе билета си и влезе в салона. И досега се питам какво може да си е помислил, когато ме е видял да излизам на сцената с инструментите на комика, да ги слагам на пианото и да нагласявам микрофона на подходяща височина.

(Из „Дас Магазин“, кн. 2/1962 г.)

¹ Алва Беси прилича на английския артист Цедрик Хардуик. Бел. р.

ПЪРВИТЕ СЪВЕТСКИ ИГРАЛНИ ФИЛМИ В БЪЛГАРИЯ

8 юни 1923 г. В най-реномираното столично кино „Модерен театър“ се е състояла премиерата на първия съветски игрален филм, проектиран в България — „Поликушка“. Представянето на това великолепно произведение на младото съветско киноизкуство по една страна игра на случайността съпада с последния ден на дофашисткия период от нашата история. Няколко часа след тази историческа премиера реакционните буржоазни сили с благословието на двореца извършват преврата, с който се установи кървавата многогодишна монархофашистка диктатура в България. 9 юни стана водораздел и в историята на киното в България.

Развихрилите се след премиерата на „Поликушка“ исторически събития отклоняват вниманието на гражданите от културните прояви и дълго време филмът шестува по екраните почти неотбелязан в печата. Рецензии и статии за него не са били писани, но от съобщения в печата и от косвени ретроспективни отзиви се вижда недвусмислено, че филмът е бил много добре посрещнат от кинозрителите. При това важно е да се отбележи, че топлият прием, оказан на филма, се дължи не само на дълбоката любов на мнозинството зрители към Съветска Русия и нейното изкуство, но и на възхищението от високите идейно-художествени качества на самия филм. Мълчанието на нашата кинокритика в случая съвсем не може да ни служи за показател за стойността на филма. То може да се обясни само с неблагоприятните политически условия, при които се проектира филмът, а може би отчасти и с неразвитостта на самата кинокритика. В другите страни „Поликушка“ е получил изключително висока оценка. В Съединените щати на ежегодния традиционен конкурс „Поликушка“ е бил включен в числото на най-добрите десет филма, пуснати през годината на световния екран. Известният театрален критик Алфред Кер счита, че с „Поликушка“ „за кинематографа настъпва нова ера“. В същия дух се изказва и германският кинокритик Артур Голичер: „Тази потресаваща картина „Поликушка“ може би ще стане решаващ етап в развитието на нашето кино.“

И днес съветското киноведение утвърждава, че „този филм е бил за онова време най-висшето постижение в областта на екранизацията на класиката“. Реализмът на „Поликушка“ е бил поучителен не само за съветското кино, но и за киноизкуството на капиталистическите страни. За съжаление поради неразвитостта на нашето филмопроизводство филмът, изглежда, не е оказал влияние върху българските кинодейци. Но върху зрителите той ще да е въздействувал несъмнено с правдивото показване на тежките условия на живот на закрепостените руски селяни; вдъхновявал го е за бунт срещу осакатяващото човека класово общество. Високите качества на филма и преди всичко блестящата игра на Москвин в ролята на Поликен ще да са изиграли немалка роля и за естетическото и кинематографичското възпитание вкуса на нашия зритель, на когото тогава се поднасят предимно будкави буржоазни филми.

„Поликушка“ е бил показан отново на екрана на „Модерен театър“ през септември с. г. и в редица провинциални градове: Пловдив, Враца и др. Навсякъде е имал голям успех. Но бясната омраза на сговористките власти срещу всичко съветско в продължение на години издига китайска стена за вноса на нови филми. Едва през 1926 г. чрез германска фирма се внася втори съветски филм — „Станционният надзирател“ (1925 г.), поставен от режисьора Ю. Желябужский по едноименната повест на А. С. Пушкин. И този филм е произвел силно впечатление на кинозрителите, за което свидетелства и следният отзив за него, изпратен от Русе от Димитър Тихинов до сп. „Нашето кино“: „... След него гледахме отдавна рекалмириания филм „Станционният надзирател“ по Пушкин. Главната роля се изпълнява от съвсем непознатия за русенци артист от Московския художествен театър Москвин, чиято игра бе възхитителна. Макар и непознат („Поликушка“ не е даван в Русе), Москвин спечели всеобщо удивление. Силно трогателният сюжет, описвайки ни страданията на един нещастен баща, изоставен от дъщеря си, бе в състояние да затроне и най-индиферентния посетител на киното. Филмът се проектира при стечение на многобройна публика.“

„Станционният надзорник“ се счита за най-добрата екранизация през периода на подема на съветското киноизкуство (1921—1926) и е имал заслужен и дългогодишен успех сред съветските и чуждестранните кинозрители. Както свидетелстват спомените на стария български филмови дейци и зрители, той е оставил незабравими впечатления и в България и немалко е съдействувал за утвърждаването на авторитета на съветския филм.

СЪЮЗЪТ НА КИНООПЕРАТОРИТЕ В БЪЛГАРИЯ (СКОБ)

9 юли 1939 г. В София, в салона на Българския работнически съюз, се е състоял последният конгрес на Съюза на кинооператорите в България. Това е, може да се каже, последната значителна проява на най-старото сдружение на българските кинематографи. сти, чиято дейност е в голяма степен интересна и поучителна. Да се опитаме да я проследим по оскъдните данни, които са ни оставили старите вестници и списания.

Идеята за организиране на кинооператорите (така погрешно са се наричали кино-проеекционистите в миналото) в България възниква твърде рано, още преди Балканската война. Именно по онова време група кинопроеекционисти от крайдунавските гра-

дове решават да се обединят в защита на своите интереси пред киновладелците, които често ги уволняват, за да ги заменят с по-ниско заплащани румънски прожекционисти. Войните обаче погрещат на осъществяването на тази идея.

Едва към края на 1920 г. в разгара на работническите борби у нас кинопрожекционистите успяват най-сетне да се организират в свой професионален съюз. Инициатори на това дело стават прожекционистите от най-големите тогава български кинотеатри: Кирил Петров от „Одеон“ и Йосиф Райфлер от „Модерен театър“. И така на 5 декември с. г. в София се състояло учредителното събрание на СКОБ, на което е бил приет уставът и е избрано ръководство на съюза. Отначало той обединява само прожекционисти от столицните кина, но впоследствие към него се присъединяват и редица техни колеги от провинцията. През първите години от неговото съществуване дейността на СКОБ е значително спъвана от постоянните вътрешни борби, породени от дребното честолюбие на някои членове на ръководството му. Стига се даже до почти пълно замиране на проявите му.

Но ето че през 1924 г. неколцина ентузиастични поемат отново инициативата за образуването на „един истински професионален съюз“. След няколкомесечна оживена агитация съюзът отново се възражда. Този път амбицията на неговите вдъхновители е още по-дръзнава: те призовават в редовете му не само прожекционистите в страната, но и техните помощници, киноелектротехниците, разпоредителите, чиновниците и всички други, които работят в областта на кинематографа. Начело на съюза застава младият и енергичен кинооператор Христо Константинов, първият дипломиран български специалист, току-що завършил се от чужбина. На първо време настъпва сериозно оживление в обновения СКОБ. Набелязват се редица мероприятия за повишаване професионалната квалификация на съюзните членове. Ръководството на съюза успява да издейства от кинопритежателите и филмотърговците да му отпуснат безплатно кинозалони и филми за устрояване на киноутра, приходите от които се предназначават за изпращане прожекционисти на специализация в Германия.

Освен това новоизбраният управителен комитет на СКОБ проектира обзавеждането на специална техническа лаборатория за подготовка и усъвършенстване квалификацията на всички прожекционисти и техните помощници. Проектът се състои към тая лаборатория да се доставят и необходимите снимачни апарати и съоръжения и литература за подготовка на кинооператори.

За съжаление всички тези проекти било поради противодействието на някои кинопритежатели, било поради инертността на голяма част от самите прожекционисти не са били осъществени. Положението в съюза се отежнява и от обстоятелството, че неговите ръководители не са направили нищо и за защитата на професионално-икономическите интереси на съюзните членове. Това естествено е възбуждало силно недоволство сред членската маса. Особено се усилва то след настъпването на икономическата криза и идването на тогочасния филм в България, когато десетки кина са били затворени, а прожекционистите им изхвърлени на улицата. Тогава се повдигат настойчиви гласове за масовизирането на съюза и активизиране дейността му преди всичко „за подпомагане на безработните“ и за планомерното им възвръщане на работа. Под натиска на съюзните членове ръководството на СКОБ открива от 15 март до 15 април 1931 г. агитационен месец за привличане в съюза на всички кинотехници (прожекционисти, оператори, лаборанти и т. п.) и на всички работници в областта на кинематографията (контрольори, магазинери и пр.), за да могат, обединени в един силен съюз, да се борят за защита на своите интереси. На 26 април с. г. била свикана и обща конференция на СКОБ със същата цел.

Въпреки взетите енергични мерки положението на киноработниците не се подобрява. Недоволството от мизерните заплати, тежките условия на работа и безработицата продължава да расте. Съюзът прави още едно голямо усилие: на 13 април 1933 г. се свиква и първият редовен конгрес. След оживени разисквания се гласуват редица резолюции, с които се иска задължително членуване в съюза на всички кинооператори, намаляване акциза за кинопредставленията, подпомагане на безработните, застраховка на кинопрожекционистите от страна на кинопритежателите и др. Два месеца по-късно ръководството на съюза връчва на директора на труда изложение, с което иска строго спазване наредбата за 8-часов работен ден и освобождаване от работа на всички чужденци-прожекционисти, които нямат разрешение за това. Трябва ли да се спомене, че буржоазните власти не удовлетворяват почти нито едно искане на СКОБ.

Без особени резултати преминава и 2-ят конгрес на съюза през април 1936. Нови искания се формулират и на последния конгрес през юли 1939 г., между които въпросите за пенсионния фонд (взаимоспомагателната каса), за членуване в посмъртната каса на Българския работнически съюз, за сключване на колективен трудов договор и др. И... отново пълно равнодушие на фашистките отговорни институти. Минава година и кинопрожекционистите за сетен път се събират, вече на специална конференция, в дневния ред на която пак фигурират: „колективен трудов договор“, „подобряване на трудовите условия на прожекционистите при работата им“ и т. п. Трябваше да дойде народната победа на 9 септември 1944 г., а след това и национализацията на цялата киноиндустрия, за да може десетилетната борба на скромните труженици-прожекционисти да се увенчае с успех и тяхната работа да намери достойно признание и възнаграждение.

Ал. Александров



Режисьорът Антон Маринович в разговор с актьора Георги Георгиев, изпълнител на централната роля във филма „Златният зъб“



Завършена е снимачно и втората серия на филма „Тютюн“, който в края на годината ще бъде пуснат по екраните на кината. Невена Коканова и Петър Слабаков в сцена от филма.



Из цветния исторически филм „Калоян“, който се довършва постановъчно от режисьора Юрий Арнаудов поради внезапната смърт на Дако Даковски.

СССР

Много съветски кинематографисти посещават новите си филми на конгреса на Комсомола. В студията „Максим Горки“ режисьорът С. Ростоки поставя филма „Срещу седем вятъра“. Това е разказ за благородството, верността и чистотата, които са помогнали на героинята на филма, медицинската сестра Светлана, да премине през тежките изпитания на военните години.

*

Може ли да бъдеш във Виена и да не видиш Виенската гора, възпята още от Йохан Штраус? За това мечтае Катя, която заедно със съветските младежи се намира във Виена на Световния младежки фестивал. Тук съдбата среща съветската девойка с младия немец от ГФР Петер. За тяхната любов ще разкаже новият филм „Виенската гора“. Сега се подбират изпълнители за главните роли. Възможно е в ролята на Катя да играят Ина Гулая или Жана Прохоренко, или Ирина Бунина. В ролята на Петер за пръв път на екрана ще се появи артистът от ГФР Хелмут Кирхер. Филмът ще бъде поставен от младите режисьори Ренита и Юрий Григориеви. Това е тяхната първа работа в киното. Ренита Григориева и младият немски драматург Арно Райнфранк са автори на сценария.

*

Какви нови филми се снимат сега в студия „Мосфилм?“ „Вариола Вера“ се поставя от режисьора А. Рибакон по сценарий на А. Милчаков. Опасност от страшна епидемия е надвиснала над един от градовете в СССР. Внезапно се разболява и умира завърнал се от задгранична командировка жител на града. Лабораторните изследвания показват, че неговата болест е една от най-страшните форми на вариола. Филмът показва как съветските лекари побеждават опасността от епидемията.

Правят се последните пробни снимки за филма „Хусарска балада“, екранизация на известната пиеса на А. Гладков „Това бе някога“. Филмът ще разкаже за знаменитата девойка-кавалерист, герой от Отечествената война през 1812 г. — Надежда Дурова. В главната роля ще участва студентката от театралния институт Л. Голубкина, а в ролята на поручик Ржевски — Ю. Яковлев.

На хората с мъжествени сърца, които захищаваха обсадена Москва през страшната 1941 г., е посветен филмът „Пред твоя праг“ (режисьор В. Ордински, сценарист С. Нагорни).

Младият артист В. Ливанов („Неизпратеното писмо“) ще изпълнява главната роля във филма „Колеги“. „Книгата на Аксьонов „Колеги“ — разказва режисьорът А. Сахаров — ме заинтересува не само с интересния и динамичен сюжет. В това произведение авторът води с читателя разговор за важния въпрос — мястото на човека в живота.“ Разделят се трима другари. До вчера те са били още студенти в медицинския институт, а сега — лекари. Льоша Максимов и Владек Карпов искат да погледат живота, да обиколят като лекари в търговския флот екватора, Караибско море, Рио де Жанейро. Другояче решава своята съдба Саша Зеленин. По дълбоко вътрешно убеждение той избира работата на обикновен селски лекар. А неговата млада жена Ина? Тя също по зова на сърцето е решила да раздели със Саша неговия живот, бъдещата му съдба...

*

Силен взрив вдига във въздуха останки от старо здание. Високо в небето летят тухли и греди, а между тях и човек в син работен комбинезон. На балкона на един нов дом жена в ужас закрива лицето си с ръце. Но младият човек се спуска на балкона и неочаквано запява весела песничка... Това са първите картини на музикалната кинокомедия „Новите жилища“, която сега се снима в студията на „Ленфилм“. „Забележителният композитор Дмитрий Шостакович е създал самобитно, своеобразно музикално произведение по сценарий на В. Мас и „М. Червински и аз с радост се заемам с постановката на този филм“ — е заявил режисьорът Г. Рапопорт.

*

За най-малките зрители в студията на „Съюзмултфилм“ се снима широкоекранният филм „Дивите патици“ (по известната приказка на Андерсен). Постановчик ще бъде един от най-старите майстори на мултиното М. Цихановски.

*

Сергей Бондарчук ще бъде не само режисьор на филма „Война и мир“ (по романа на Толстой), но също ще изпълнява и ролята на Пьер Безухов. За ролята на Наташа е избрана деветнадесетгодишната балерина Людмила Савенцова от Ленинград.

КИТАЙ

По екраните на Китай с успех се прожектира новият филм „В тайгата и снежната степ“, поставен от режисьора Лю-Шижан по романа на младия писател Цюй Бо. Във



Карел Земан, един от най-известните чехословашки режисьори, е постановчик на дълготражния художествено-фантастичен филм „Барон Мюнхаузен“.



Архивна снимка на двамата съветски писатели Иля Илф и Евгени Петров по време на снимането на филма „Веднъж през лятото“, поставен по техен сценарий с теми и образи из романа „Златният телец“.



Петър Глебов, засл. арт. на РСФСР, е известен на нашите кинолюбители от филмите „Тихият Дон“ и „Разораната целина“.



Неотдавна в Москва в кинотеатър „Русия“ се е състояла премиерата на филма „49 дни“, разказващ за героичния дрейф на четири съветски войници в Тихия океан.



Татяна Лаврова и И. Смуктоновски в сцена от новия съветски художествен филм „Девет дни от една година“.



Френските актьори Мишеллин Прел и Филип Лерон в сцена от филма „Законът на хората“.

филма участвуват известните китайски артисти Чжан Лян, Чжан Он-шоу, Лю Сю-юн. Това е вълнуваща киноопея за борбата на отреди от Китайската червена армия през 1946 г. с гоминдановците. Китайската критика оценява положително филма.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Чехословашката кинематография тази година се намира в настъпление. Четиридесет художествени филма — това действително е една внушителна цифра! Филмите със съвременна тема заемат доминиращо място, а между тях немалък брой са кинокомедии. Режисьорът Войтех Ясни ще експериментира, търсейки нови пътища, в комедията „Когато котка мине път“. Сатирична комедия ще бъде и „Човекът от онзи свят“ на режисьора Милош Маковец. Това е разказ за двама братя. Единият е пристигнал на гости от Америка на другия, живеещ в социалистическа Чехословакия. Тъй като братята си приличат много, хората често ги объркват, което довежда до много комедийни и сатирични положения. Двете роли в този филм се изпълняват от популярния комедиен артист Олдржих Нови.

Режисьор-сценаристът Олдржих Данек ще постави лирична комедия „Не ме събуждайте, моля“. Неговата героиня е девойка, която вижда фантастични сънища.

Лирична комедия ще бъде също и филмът на младия режисьор И. Милковски „Красавичният герой“, която ще разкаже за живота на младежите в един пограничен град.

Голям интерес представлява и филмът „Не се крийте, когато вали дъжд“ (постановка на режисьора Збинеk Бриних по сценарий на писателката Индрижишка - Сметанова). Героинята е млада учителка, която направо от студентската скамейка попада в малко провинциално градче. Млади хора са също и героите на „Зелените простори“ (режисьор Иво Новак), където героят Ондрей, едва ли не още юноша, трябва да управлява държавно стопанство в една погранична област. На спорта са посветени филмите: „Неспойна вода“ (режисьор В. Гайер), „Последният етап“ (режисьор М. Ондрачек), „Снежната виелица“ и „Сузана“ (режисьор Ч. Дуб).

Съвременната международна тематика е представена с „Крепостта на Рейн“ — филм, внушителен и съвременен, напомнящ за милитаристичните цели на НАТО. За войната разказват и филмите: „Там зад планината“, „Белите облаци“ — за словашките партизани; „Ешалонът“ — за хората, отправени от терезинското гето в концентрационния лагер на смъртта.

Редица филми ще бъдат съвместно поставени. Режисьорът В. Чех ще снима „Испанска балада“ — за славната история на ин-

тернационалната бригада, сражаваща се в Испания. Той също ще постави първия чехословашко-кубински филм „Розита“.

Водят се преговори с унгарски кинематографисти за съвместно производство на комедията „Неделя в ежедневието“ (приключенията на една чехословашка пианистка в Унгария).

Това са някои от филмите, които ще бъдат снети в студиите на Чехословакия през 1962 г.

ПОЛША

Популярният роман на Болеслав Прус „Фараон“ ще бъде снет съвместно с известната френска студия „Франко-Лондон филм“. Филмът ще бъде поставен от режисьора Йежи Кавалерович. Съвместна полско-френска продукция ще бъде и филмът „Мандрин“, режисиран от Жан Пол льо Шаноа.

Неотдавна в Полша е гостувал известният американски документалист Лайонел Рогозин (автор на забележителните филми „Върни се, Африко!“ и „На улица Бовери“ (във връзка с подготовката и събирането на материал за неговия нов филм, посветен на мирните възжелания на народите и отношението на съвременния човек към войната и разоръжаването).

Полското списание „Филм“ урежда всяка година анкета между своите читатели за най-добър филм, който получава наградата „Златната патица“. За най-добър полски филм през 1961 г. е признат „Майка Йоана“ (режисьор Йежи Кавалерович); второ място е заел филмът „Пиротехникът Кален“ (режисьор Ева и Чеслав Петелски), а трето място — филмът на режисьора Ян Рибковски „Тази нощ градът ще загине“. „Златната патица“ за най-добър заграничен филм е получил „Война и мир“ (режисьор Кинг Видор); За пръв път тази година е била дадена „Златната патица“ и за най-добър полски късометражен филм, и то на филма „Изглед от Закопане“ (режисура Й. Хофман и Е. Скужевски).

ГДР

В студиите на „Дефа“ се снима филмът „Руско чудо“ — за гигантското развитие на съветската наука и техника. Скоро ще бъде пуснат киноразказ из историята на гражданската война в Испания. Готви се и интересен филм за историята на руско-немските културни отношения.

В най-близко време Мартин Хелберг ще започне филмирането на класическото произведение на Лесинг „Мина фон Барнхелм“.



Сергей Юткевич, американският писател Мичел Уилсон и филмовата актриса Ким Новак в приятелски разговор в Централния дом на киното в Москва.



Морис Роне изпълнява сложна драматическа роля във филма „Доносът“.



Момент от снимането на унгарския игрален филм „Две полувремена в ада“.



Из кубинския документален филм „Шестият ден от годината“. На преден план водачът на кубинската революция Фидел Кастро.



Жан Габен и Жан Пол Белмондо изпълняват централните роли във филма „Една маймуна през зимата“. Постановка Анри Верной.



Марина Влади е посетила ателиетата на унгарския художествен филм и се е запознала с работата и творческите задачи на своите колеги.

Наградата „Хайнрих Грайф“ за 1961 г. е била присъдена на творческия колектив на филма „По слънчевата страна“ (режисьор Ралф Кирстен, сценарист Хайнц и Гизела Каулау, оператор Ханс Хайнрих, артист Манфред Круг).

*

Режисьорът Франк Байер („Пет патронени гилзи“) подготвя филмирането на известния роман на Бруно Апиц „Сам между вълци“. Филмът ще бъде снет в лагера „Бухенвалд“.

УНГАРИЯ

Неотдавна са били обявени наградите на унгарската кинокритика за 1961 г. Награда за най-добра режисура получава Золтан Фабри; награда за най-добра операторска работа — Ишван Хилдебранд; за изпълнение на женска роля — Ева Пап, за мъжка роля — Имре Шинкович. Мартин Коромпан, енаграден за режисура на късометражния филм „Внимание, пази се от боята!“ Награда за най-добър киносценарий не е била присъдена.

*

С голям успех в Париж е минал фестивалът на унгарския филм. В него били представени най-хубавите филми от миналата година: „Военна музика“, „Господин учителя Ханибал“. Училищните органи закупили дванадесет научно-популярни филма, които били посетени от около сто хиляди ученици.

ФРАНЦИЯ

Организираният от френския филмов клуб фестивал на филмите за Африка, който трябвало да се състои в Париж през месец април, е бил забранен от властите. Тази мярка е взета, за да не се появят отново на екрана „Черната експедиция“ на Леон Поарие; „Планината е зелена“ и документалните филми на Жан Руж („Аз съм черен“ и „Човешка пирамида“).

*

Брижит Бардо се снима сега под режисурата на своя бивш мъж Роже Вадим, който е заявил „че това ще бъде нейната последна роля за следващите три, четири години“. Филмът, в който Брижит Бардо играе, е екранизация на романа на Кристиана Рашфор „Почивката на войника“. Тя изпълнява ролята на студентка, която безумно се влюбва в един алкохолик и пожертвува заради него всичко: учение, родители, наследство, приятели.

*

Двама от най-известните представители на двете поколения френски артисти — Жан Габен и Жан-Пол Белмондо — за пръв път ще

играят заедно в екранизацията на нашумелия във Франция роман на Антоан Блонден „Маймуната през зимата“.

*

Марсел Карне ще филмира съвместно с унгарски кинематографи романа на Зола „Жерминал“. Режисьорът работи едновременно и върху екранизацията на криминалния роман на Албер Симонен „Храна за птиците“. Във филма ще играят Ани Жирадо и отдавна невиджаната на екрана Арлети.

*

„Най-добрият костюмен авантюристичен филм, който някога е създаден във Франция“ — така някои критици наричат филма на режисьора Филип де Броса „Картуш“. Филмът е снет по една легенда от 18 век за благородния разбойник Картуш, който бил страшилище за богатите и закрилник за бедните. Той бил обесен през 1721 г. на площад „Ди Грев“. Изпълнител на главната роля е Жан-Пол Белмондо. Негова партньорка е Клаудия Кардинале.

ИТАЛИЯ

Известната италианска артистка Джулиета Масина е получила учена степен в Римския университет. Тя с успех е защитила дисертацията си на тема: „Социалното положение и психологията на артиста в наше време.“

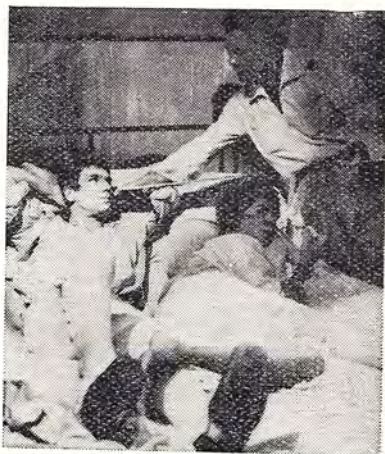
*

„Сребърната лента“, най-голямата филмова награда в Италия, е присъдена за тази година на режисьора Микеланджело Антониони за филма „Нощ“ и на артистите Моника Вити и Марчело Мастоаяни.

Наградата за най-добра режисура е била дадена на Пиетро Джереми за филма „Развод по италиански“. Този филм се ползува с огромен успех в Италия. Филмът е забавна, но същевременно заядлива и остроумна сатира. Насочена срещу еснафщината и средновековния морал, които още господствуват в немалко части на Италия.

Лукино Висконти работи сега над филма „Гепардът“. Веднага след неговото завършване той ще пристъпи към снимането на филма „Монахинята от Монца“. Това ще бъде историята на блудния и престъпен живот на една монахиня, развиващ се върху фона на историческите събития от времето на Ренесанса. Героинята е автентичен образ. Тя се нарича Мариана де Ливия и произхожда от известен аристократичен испански род, който се заселва на времето си в Южна Италия. Когато Мариана навършва 16 години, принаждат я да постъпи в манастир.

Отначало режисьорът е замислил да напише своя сценарий по романа на Маучели, който е описал историята на монахинята въз основа на съдебния акт на тайния архив на манастира в Милано. Обаче вердиктът на



Момент от снимането на филма „Мадам Сан Жен“ с участието на Роберт Хосеин и София Лорен.



Сцена от новия филм на известния шведски режисьор Ингмар Бергман, „Стопанката“.



Раф Валоне, един от най-популярните италиански актьори, заради голямото му дарование е желан изпълнител във всички световни кинематографии.

италианската цензура, който е забранил разпространяването на книгата, не би допуснал и сценария. Висконти не се е отказал от своя проект. Той се заинтересувал от класическия роман на Александро Манцони „Годениците“, който съдържа по-малко автентичен материал от книгата на Мацучели, но също разказва историята на монахинята от Монца. В главната роля ще участва София Лорен.

ЯПОНИЯ

В Япония се снима първият широкоекранен филм „Животът на Буда“, за постановката на който е отпусната огромната сума от 500 хиляди английски фунта. Този филм, още недовършен, е предизвикал буря от протести сред будистите. Особено негодувание е възбудила въведената във филма сцена на изнасилването и самоубийството на годеницата на Буда.

КРАТКИ

Неотдавна в Мар дел Плата (Аржентина) се е състоял Международен кинофестивал. Наградата за най-добър филм на фестивала е получил италианският филм „Преброени дни“ на режисьора Елио Петри; за най-добра режисура — Франсоа Трюфо („Жул и Джим“ — Франция); за най-добра мъжка роля — Пол Нюмен („Билардист“ — САЩ); за най-добра женска роля — Надежда Румянцева — („Девойките“ — СССР).

*

Известната американска артистка Бетси Блеър („Главната улица“) ще дебютира като режисьорка. Тя ще постави филм по романа на Ханс Кьонигсберг — „Разходка с любовта и смъртта“. В тази романтична история за двама млади влюбени ще се появи за пръв път на екрана шестнадесетгодишната дъщеря на Чарли Чаплин — Жералдина.

След големия успех на филма „Сид“

режисьорът Антони Ман започва да се специализира в постановката на исторически филми. Режисьорът работи сега над филма „Падането на Римската империя“, след което ще пристъпи към снимането на филма „Испанската армада“, посветен на трагичния поход на испанската флота към бреговете на Англия. Ролята на Филип II ще изпълнява Алек Гинес.

*

Академията на филмовото изкуство в Лос Анжелос е обявила наградите „Оскар“. За най-добър американски филм е признат „Уестсайдска история“ — режисьор Роберт Уайзи и Джеръм Робинс; за най-добър задграничен филм, проектиран в САЩ, — „Като в огледало“ (режисьор Ингмар Бергман). Награди за актьорско майсторство получават: София Лорен и Максимилиан Шел, брат на популярната актриса Мария Шел.

ВАИСФЕЛД, И. Мастерство кинодраматурга. Москва, Сов. писател, 1961. 304 стр.

Този труд представлява пръв опит за обобщителен анализ на взаимовръзката на киноизкуството и литературата. Книгата разкрива пред читателя новата област на литературно творчество — кинодраматургията.

Като се позовава на обширни, а в това число и неизвестни на широките читателски маси материали (непубликувани работи на Айзенщайн и Довженко, изказвания на Вишневски и Дзаватини, интересни подробности за „Балада на войника“ на Чухрай и „Сладък живот“ на Фелини и за произведенията на други майстори на киното), авторът осветлява важни въпроси от теорията и практиката на кинодраматургията в наши дни, които интересуват както самите участници в създаването на филма, така също и всички, които изучават и обичат съвременната литература и изкуство.

ПЕРЕСТИАНИ, И. Н. 75 лет жизни в искусстве. Всулит, статья Г. Чахирьяна. Москва, Искусство, 1962. 248 стр., с портр., 15 л. илл. портр. Мемоари на един от основателите на съветската кинематография: актьора и режисьора Иван Николаевич Перестиани (1870—1959 г.).

СОКОЛОВ, О. А. и В. Г. АЖАЖА. Подводная киносъемка. Москва, Искусство, 1962. 112 стр. с илл. (Библ. кинолюбителя).

Книгата е посветена на техниката на подводните киноснимки. В нея авторите са направили подробно описание на конструкцията на подводната кинокамера и дават редица съвети как да се приложи изкуственото осветяване под водата. Авторите запознават читателя и с особеностите на подводната среда, които влияят на подготовката и провеждането на самите подводни снимки, със спортните съоръжения и с основните правила на подводното плаване.

ТУРБИН, В. Товарищ время и товарищ искусство! Москва, Искусство, 1961. 178 стр.

Оригинално написана книга, дала повод за много критични и дискусийни бележки в съветския печат. Особен интерес за кинодейците и специалистите в тази област представляват съвсем новаторските възгледи на автора за киноизкуството в света, което сам той определя като „старомодно“.

ЧАХИРЬЯН, Г. П. Многонациональное советское киноискусство. Москва, Знание, 1961. 42 стр. (Нар. Ун-т Культуры. Фак. литературы и искусства. 29).

Брошурата ни запознава с основните и характерни черти на многонационалното съветско киноизкуство. Авторът се спира поотделно на националното своеобразие на киноизкуството на отделните народи и на общите черти, присъщи на цялото съветско киноизкуство. Накратко е разказано и за зараждането на съветското кино и основните етапи на неговото развитие. Специална глава авторът посвещава на задачите на кинематографията, разгледани в светлината на XXII конгрес на КПСС.

СТРЕКОВ, И. Документалният филм. Прев. от рус. Федор Неманов. София, Наука и изкуство, 1961. 226 стр.

АЛЕЙНИКОВ, М. Н. Яков Протозанов. Москва, Искусство, 1961. 208 стр., л. илл. портр. (Мастера киноискусства).

Популярна монография за един от лионерите на руската дореволюционна кинематография и един от най-видните режисьори на съветското кино.: Яков А. Протозанов. (1881—1945).

ГОЛДОВСКИЙ, Е. М. Круговая кинопанорама. Москва, Искусство, 1961, 35 стр., с илл.

Брошура, в която е разгледана подробно системата на кръговата кинопанорама.

ЗАК, М. Х. Мир экрана. О кино. Москва, Искусство, 1961. 124 стр., 8 л. илл.

Брошурата на М. Зак въвежда читателя всред яркия и многообразен свят

на киноекрана, изпълнен с най-различни герои от разни времена. Как да бъдат те подредени и разграничени в огромното количество от филми, как да бъдат определени най-добрите от тях? Как да се обясни, че някои филми бързо остаряват и слизат от екраните, а други продължават да бъдат гледани с непрекъснат интерес? На тези и много други въпроси, свързани със спецификата на киноизкуството и с неговите изразни възможности, авторът се старее да отговори по най-достъпен за читателя път. Той отговаря същевременно и на един особено съществен и интересен въпрос: кои са основните критерии при оценката на един филм.

ЗАРКАЯ, Н. М. Между прошлым и будущим. Заметки о современном западном киноискусстве. Москва, Искусство, 1961. 87 стр., 8 л. илл.

Тази книга е посветена на общите тенденции и явления в съвременното прогресивно киноизкуство на капиталистическите страни. Авторът се спира на най-добрите филми, свързани с изобразяването на съвременността и предимно с духовната криза в буржоазното общество. Тук са разгледани подробно филмите: „Сладък живот“ на Ф. Фелини, „Един крал в Ню Йорк“ на Ч. Чаплин, „Главната улица“ на Х. Бардем, „Ние — децата чудо“ на К. Хофман и др. По-нататък авторът се спира на въпросите за възпитанието на младежта и младото поколение и анализира филмите: „Пред потоп“ на А. Кайат, „Измамниците“ на М. Карне, „Братовчедите“ на К. Шаброл и др. В книгата са разгледани също така и някои такива филми, които напомнят за ужасите от войната, за страданията, която тя неминуемо носи на хората: „Хирошима — моя любов“ на А. Рене, „Генерал де ла Ровере“ на Р. Роселини, „Капо“ на Д. Понтекарло, „Последният бряг“ на С. Крамер и др.

ИГНАТЬЕВА, Н. А. Сергей Бондарчук. Очерк и творчества. Москва, Знание, 1961. 32 стр., с илл. (Всесоюз. о-во по распространению полит. и науч. знаний. Серия 6. Литература и искусство. 6.).

Кратък очерк за творчеството на народния артист на СССР, лауреат на Ленинска награда Сергей Бондарчук.

ПЛУЖНИКОВ, Б. Ф. Комбинированные киносъемки. Москва, Искусство, 1961. 126 стр., с илл. (Б-ка кинолюбителя).

В книгата са разгледани въпросите на техниката на комбинираните снимки, позволяващи с помощта на специална апаратура, при особен способ и похвати на снимането, да се променят темпът и направлението на движението по отношение на сниманите обекти, да се обединяват кадри с различен вид и характер, кадри, снети в различно време, и да се изпълняват различни кинотрикове. Дадени са и практически съвети за получаване на комбинирано изображение в една експозиция и при многократно експониране. Описани са и проекционните способности на комбинираните снимки и на снимките при мултипликацията.

Авторът има предвид навсякъде само тези прийоми, които по сравнително прост начин могат да бъдат осъществени от кинолюбителя.

ПОНДОПУЛО, Г. К. Современное кино Запада. Москва, Знание, 1961. 48 стр. (Всесоюз. о-во по распространению полит. и науч. знаний. Серия 10. Молодежная. 4.)

В тази брошура е направен кратък обзор на развитието на киноизкуството в Италия, Франция, САЩ, Англия и ГФР през последното десетилетие.

К. Д. Бошнаков

ЛУКИНО ВИСКОНТИ

РОКО И НЕГОВИТЕ БРАТЯ

(продължение от бр. 6)

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

Чакалнята и барът на гарата. Ден.

Като излиза от пощата, Роко влиза в чакалнята и отново се обръща, за да види девойката, която сега бавно се приближава към гишетото. Погледите им се срещат.

Роко познава Надя и смутен, ускорява крачките си, като се прави, че не я е забелязал.

Вече почти до самия изход и съвършено уверен, че девойката не го е познала, Роко още един път незабележимо се оглежда и поглежда към гишетото.

Но при прозорчето на билетното гише няма никой. Роко се кани да излезе на улицата, когато изведнъж забелязва Надя, която го гледа, почти до себе си.

Надя: Значи не съм се излъгала. Наистина си ти.

Надя е много отслабнала. Тя е много бледна, изражението на лицето ѝ е твърдо.

Надя (без усмивка): Какво правиш тук? Хубаво са те наредили!

Роко смутен козирува.

Роко: Отбивам военната си служба.

Надя: Виждам, виждам. Отдавна ли си тук?

Роко: Служа вече четиринадесет месеца.

Надя (иронично се усмихва): Какво съпадение! Аз също... Почти толкова... И също така в този град.

Роко недоумяващо гледа Надя.

Надя: Ще ме почерпиш ли с кафе? Трябва да чакам още цял час.

Младежът се обърква още повече.

Роко: Аз... трябва да се връщам в казармата.

Надя: Е, в такъв случай всичко хубаво.

Надя като че ли е разочарована само от това, че трябва да се откаже от малкото развлечение. Нищо повече.

Надя: На добър час...

И като не дочаква отговора на Роко, бавно се отправя към бара.

Един миг Роко се колебае, след това догонва девойката и като заеква от смущение, казва:

— Знаете ли, аз мога да не се връщам сега в казармата.

Надя (това започва да я забавлява): И какво от това?

Роко (съвсем просто): Това, че мога да ви направя компания. Само че не мога да ви почерпя с нищо.

Надя избухва във весел смях.

Надя: Ще черпя аз, войниче! Или още по-добре! Знаеш ли какво ще направим? Ще вземем файтон, ще се поразходим из града, а кафе ще пием в някое по-хубаво място, отколкото тази дупка. Влакът ми заминава в шест. Имаме цял час на разположение.

И преди Роко да успее да отговори, Надя решително се отправя към изхода.

Надя: Искам поне мъничко да поразгледам този град, щом съм прекарала толкова време в него...

Площад, на който се намира голяма кафе-сладкарница. Ден.

Роко и Надя седят на масичка в сладкарницата на големия площад.

Някакъв войник, който преминава покрай тях, познава Роко и като се обръща, втренчено го гледа.

Роко даже не го забелязва, увлечен от разказа на Надя. Тя седи в своята обичайна поза, подпряла глава на ръката си. Косите ѝ са в безпорядък и закриват челото ѝ.

Надя: Ти наистина ли не си разбрал? Как не! Тринадесет месеца и осем дни... (Въздъхва) Можеха да ме осъдят и условно, ако беше за пръв път...

Девојката изважда от чантичката си пакетче цигари и със знак предлага на Роко.

Роко отказва.

Надя запушва цигара.

Роко: Там беше... много лошо, нали?

Надя (твърдо): Да.

Роко навежда глава.

Надя (овладява се): Всъщност не е чак толкова лошо. Когато всички дни си приличат, времето лети бързо. Би трябвало да бъде обратното, но излиза, че е така именно. Но... (Опитва се да се шегува) Ей, събуди се!

Гледа Роко.

Роко (отново се навежда): А сега?

Надя: Какво сега? Ще се върна в Милано. (Иронично) Единственото, което ме утешава, е че паричките, които спечелихме от тази работа, са цели целинички. Така че два месеца ще мога да живея без особени грижи.

Роко сериозно и втрещено гледа Надя. Девојката се забавлява и в същото време се смущава от този поглед.

Надя: Какво ти е? Ти никак не можеш да възприемеш факта, че човек е лежал в затвора. (Горчиво) Имай предвид, че това не е кой знае какво чудо... (Смее се) Не съм само аз. Може би съм единствената, която познаваш.

Роко (прекъсва я, меко): Но, не. На село имах един приятел, даже няколко... все млади момчета. Толкова са бедни, че даже не може да си представиш. Излъгаха ни, дадоха ни да обработваме едно парче земя, такава, че ръцете си да изпотрошиш, а и да отидеш дотам ти трябва половин ден. Някои от моите другари се разбунтуваха, но им сложиха беззъници и ги закараха в затвора — кой в Магера, кой в Потенца... Това при нас не е рядкост...

Надя слуша Роко без особен интерес, но е трогната от пламенността, с която той разказва.

Надя: Зная. Затова всички бягат тук, на Север.

Роко: На драго сърце бих останал там.

Надя: Не ти ли харесва Милано?

Роко: Харесва ми, но... Трябва да се направи така, че и в нашия край да може да се живее. Нали там сме се родили и израснали...

Надя (малко иронично): Разбирам.

Роко смутено се усмихва.

Роко: Аз мисля, че не съм за града, защото съм израснал и възпитан по-другояче, отколкото вие. Аз говоря за себе си, но имам предвид и своите родители и земляци. Има хора, които искат във всичко да подражават на другите и възприемат дори желанията им. А аз съвсем не съм такъв, защото според мене не трябва да бъде така. Например аз също бих желал да имам автомобил, но само след като пожелаея и добия всичко, което трябва да имам напред.

Надя (гледа го нежно и се усмихва): И какво трябва да се има преди всичко?

Роко: Работа. И увереност, че всеки ден ще бъдеш сит. Покрив над главата си. Не умея да обяснявам всичко това...

Надя: Наистина не умееш... Аз почти нищо не разбрах. Но това не е важно.

Девојката чука с лъжичка по чашката, викайки келнера.

Гледа Роко. Това войниче възбужда любопитството ѝ.

Надя: А ти какво мислиш за мене?

Роко (с горчива усмивка): А какво трябва да мисля?

Надя: Ах, не зная, нали за това те питам! Хайде, по-смело. Аз не съм такава, че да се обидя. Можеш да бъдеш съвсем откровен.

Роко (поободрява се): Когато ви видях за първи път, аз помислих... Приближава се келнерът и Надя плаща две чашки кафе. Келнерът поставя чашките в подноса. Присъствието му пречи на Роко.

Роко: Отначало си помислих: „на колко ли е години?“

Надя (силно се смее): Само това ли? Двадесет и пет. Е и какво?

Роко (просто): Вие питате какво съм мислил за вас.

Надя: Ти си прав. Ако няма какво повече да кажеш...

Роко (съвсем се смущава): Вие обидихте ли се?

Надя (с леко раздражение): На кое?

Девојката отвара чантичката си и се заглежда вотре, като че ли търси нешто. После машинално изважда гребенче. Може би тя не търсеше него. Това е чисто и просто нервно движение. Тя прекарва гребенчето по косите си и го поставя в чантичката. След това поглежда Роко — тя през всичкото време чувствува неговия внимателен поглед.

Надя (рязко): Какво толкова особено имам, че ти така си се зазяпал в мен?

Роко (тихо): Прощавайте. (Навежда глава.) Не знам защо, но много ми е жал за вас.

Надя (насмешливо): Хайде де! Виж ти какъв комплимент!

Роко (бързо, объркано): Не, не, не за това, съвсем не за това... Искам да кажа не за това, че сте седели в затвора. Даже и първия път, когато ви видях, когато вечерта вие дойдохте за Симоне. Не знам сам защо, но винаги ми се струваше, че вие сте нещастна...

Надя: Ти грешиш.

Роко: Възможно е. Освен това аз не ви познавам и не мога да ви съдя. Глупаво е от моя страна да мисля така. Може би затова, че макар погледът ви да е често предизвикателен, всъщност... Изглежда, че вие винаги като че ли се боите от нешто...

Като говори за това, Роко си чупи пръстите. Като вдига глава, той от учудване замлъква. Надя плаче, плаче неудържимо. Като вижда, че Роко е забелязал сълзите ѝ, тя не може да скрие недоволството си.

Надя: Не ми обръщай внимание. Просто съм уморена. И освен това през тези дълги месеци там не беше много весело. А и това, което ме чака на свобода, едва ли ще бъде особено приятно.

Надя силно нервничи и като взема кърпичката си, я изпуска. Роко се навежда, вдига кърпичката и като ѝ я дава, с участие стиска ръката на девојката.

Роко: Защо говорите така? Всеки може да устрои живота си, както си иска, само ако той наистина иска това.

Надя (опитва се да се размее): Какво каза? Знаеш ли, че си много забавен момък? (Продължава да плаче) По-добре да беше мълчал, би ми било по-леко. Нима не виждаш как ми действуват думите ти?

Роко (напълно объркан): Може би искате да си отида?

Девојката изтрива сълзите си и се усмихва почти успокоена.

Надя: Не, глупчо. Изпрати ме до гарата. Но не трябва да ми говориш повече за мене. Тази тема не ми харесва.

Надя става.

Става и Роко.

Надя го гледа втренчено.

Надя: Ако беше на моето място, какво би направил?

Роко до такава степен е изненадан от този въпрос, че предизвиква смях у Надя. Но тя веднага млъква и лицето ѝ става отново сериозно, когато чува думите на Роко, който след кратка пауза произнася тихо:

— Аз бих се надявал, аз нямаше да се боя и щях да се надявам.

Надя: На кое?

Роко: Не знам...

Те се гледат един друг. Роко е почервенял от собствената си смелост и дълбоко се вълнува от погледа на Надя, така доверчив и нежен.

Надя (опитва се да се пошегува): И на тебе ли?

Роко (продължава да я гледа, полугласно): Да...

Надя (развълнувана): Ще се видим ли, когато се върнеш в Милано? Може би ще успееш да ме научиш да не се боя...

Роко се усмихва.

Октомври—ноември 1957 година. Притворът на църквата в покрайнините на Милано. Ден.

Около купела стоят четиримата братя Пафунди и Джинета. Чиро като кръстник държи на ръце бебето, което свещеникът трябва да кръсти. Това е един от обичаите в Южна Италия. След това майката взема на ръце детето,

обикаля с него всички присъстващи и се спира пред този, който ще бъде кръстник. При тази церемония се създава впечатление, че детето само избира кръстника си. Тази роля е предназначена за Чиро.

Глас: Гледайте, детето само си избира кръстника... Чиро отново взема бебето на ръце. Към него се приближава свещеникът, който ще го кръсти.

Той произнася молитвата за кръщаване и дава на детето име *Антонио*. Вижда се, че църквата е построена скоро. Лука, възхитен и малко изплашен, е загледал фреската в нишата на баптистерия.

Това е фреска в много съвременен стил. На нея са изобразени *Исус Христос* и *Йоан Кръстител*. Откровено казано, и двамата няма защо да благодарят на художника, който ги е нарисувал.

Лука дърпа Симоне за ръкава, за да му покаже фреската. Симоне също я гледа недоумяващо, като бърчи челото си. Симоне е облечен с биещо на очи карирано сако.

Свещеникът е свършил обряда.

Винченцо (полугласно, към *Джинета*): Хайде. Свършено е.

Джинета (също полугласно): Какво ще правим по-нататък?

Винченцо (пслугласно): Не зная. Да платим ли?

Чиро със сериозно изражение на лицето връща плачещото дете на майката.

Джинета (към *Винченцо*): Питай Чиро. Той е кръстник.

Симоне и Лука се отправят към изхода на църквата.

Винченцо говори нещо с шепот на Чиро, който с жест го успокоява.

Чиро с важен вид на глава на семейството се обръща към свещеника, благодари му и се сбогува с него. После, като се прекръства, настига при самата врата братята и *Джинета*, които вече излизат от полутъмната църква на ярката дневна светлина.

Новата квартира на Розария. Ден.

Розария се занимава с домакинството. Сега тя подрежда вещите в стаята, където спят синовете — Симоне и Чиро. *Розария* донеся трети дюшек. Тя оглежда къде по-добре да го постави.

Изведнъж тя се спира и се услушва. След това се хвърля към вратата, натъква се на кофата с вода, приготвена за измиване на пода, и я обръща. Тя презглава тича към антрето и отваря входната врата.

Роко натиска бутона, за да върне обратно асансьора. Това е много скромен асансьор — той прилича по скоро на товарен, отколкото на пътнически асансьор.

Розария: Роко! Скъпи синко!

Роко се приближава и я прегръща.

Розария го гали по късо остриганите коси. Ласкаво му стиска ръцете. После те влизат в квартирата.

Розария (бързо и възбудено): Аз само заради тебе поставям този креват. Ние го купихме вчера, но го донесохме късно вечерта. Ту едно, ту друго, нямаше време да го поставя... А ти изглеждаш добре. Ох, колко е хубаво, сине; погледни, погледни тук, мебелите още са малко... (Показва шкафа.) И свети Роко както винаги е на мястото си.

Малката дървена статуйка на свети Роко, която ние вече сме виждали, никак не подхожда на съвременната и бедна обстановка на това жилище, още повече, че по случай връщането на Роко статуйката на патрона му е обвита с шарена гирлянда. Пред статуйката има кошничка с подаръци — грубо направени восъчни фигурки.

Роко: Ти също не изглеждаш зле, мамо.

Роко произнася това без всякакво вътрешно убеждение. Той гледа поблялата глава на майка си, новите бръчки, неудовимата промяна в израза на лицето ѝ и я гали по косата, по бузите.

Розария: Какво ти... хубаво. Много се измъчих със зъбите. Просто не мога да ти опиша. (Оглежда се.) Е, харесва ли ти?

Роко: Никои ли няма? А аз така се радвах, че ще пристигна в неделя и ще заваря всички в къщи. Аз дори ти писах за това... (Мъчи се да скрие разочарованието си). Мислех си, поне Чиро непременно ще дойде на гарата.

Розария: Те ще се върнат на обед. (Продължава да се оглежда настрани; тя е разочарована от това, че Роко не проявява особен интерес към новата квартира). Защо не казваш нищо? Виж какво има там. Отвори тази врата.

Роко отваря вратата на малка баня. Той се усмихва на майка си, за да ѝ достави удоволствие.

Роко: Чудесно.

Розария (продължава да се суети възбудено): Сега сам кажи къде искаш да си сложиш кревата. Ние с Лука спим в онази стая, а тук — вие тримата. Знаеш ли какъв юначага ни е Чиро?

Розария смята, че трябва да обясни всичко на Роко. Като че ли предврително знае как Роко ще се отзове на думите ѝ, тя се обръща с гръб към него.

— Те отидоха на кръщаването на сина на Винченцо.

Роко (учудено): А ти не отиде ли?

Розария не отговаря. Роко се приближава до нея.

Роко: Защо не отиде?

Розария: Аз те чаках.

Роко (чувствайки, че майка му лъже): Но защо не помоли да ми кажат, аз също щях да дойда. Къде е това? Да вървим по-бързо.

Розария: Сега вече е късно.

Роко: Мамо, ти все още ли си скарана с Винченцо?

Розария: Не, той често ме посещава.

Роко: А Джинета?

Розария (рязко): Джинета не.

Роко: И ти не отиде да я видиш даже сега, когато се роди бебето?

Розария (с досада): А Джанели? Да не мислиш, че те ходят при Винченцо?

Октомври—ноември 1957 година Спортната зала на Чеки. Вечер.

Симоне на ринга тренира с един боксьор от тежка категория. Чеки, треньорът, масажистът — всички стоят около ринга.

Днешната тренировка е много важна — тя е последната преди твърде отговорна среща.

Симоне е весел и непрекъснато се шегува.

Чеки, напротив, съвсем не е весел и внимателно наблюдава Симоне.

Симоне (към Чеки): Нима досега не сте разбрали, че преди мача е най-добре да не пипаш ръкавици?

Чеки: Аз много добре знам кое е по-добре. Разбрахме ли се? А сега мърдай, че краката ти като че ли са пълни с олово. (Към треньора.) Какъв човек! Никак не мога да му внуша, че утре вечер го чака среща с противник, който може да му достави доста неприятни минути.

Симоне (безгрижно): Вие винаги така казвате.

Чеки: Но този път наистина е така. Отгоре на всичко той има права стойка. Виж какво, аз мисля, че ти можеш да се спасиш само ако бъдеш много подвижен. А я виж как тежко се въртиш... като бик. Мърдай! Удар! По-живо! Още веднъж!

Треньорът чувствава в тези забележки и съвети упрек към него и като изгубва търпение, отговаря:

— Аз, тъй да се каже, цялата си душа съм вложил в него. А той нищо не иска да чуе и да разбере. Той разчита на нокаут! Нокаут! Но вместо нокаут, ти може да удриш с юмрук все на празно място. А тогава какво?

Симоне (също ядосан): Сега излиза, че съм аз виновен, понеже лошо са ме подготвили? Вие така и не намерихте нито един с правилна стойка. Къде са тези „правилни“?

Симоне полушеговито, полусериозно показва брат си Роко, който тренира с чувал, пълен с пясък.

Симоне: Аз сам ще си го намеря. Ето той, ако поиска, може да се бие с изправена стойка. Роко, ела тук. Да започнем!

Чеки и треньорът правят жест като че ли искат да кажат: е, знаеш, че с този можеш да се справиш.

Роко послушно излиза на ринга. Огромният боксьор, с когото току-що е тренирал Симоне, гледа въпросително Чеки, като не знае какво да прави.

Чеки (раздразнено се отвърща): Ти какво, да не си решил да се шегуваш? Добре, добре, да ти бъде на здраве. Другиден ще ти кажа какво мисля за това.

Симоне дава лъжлив сигнал и Роко веднага заема бойна стойка.

Симоне: Заеми права стойка! Да видим какво са те учили в казармата.

Боксьорът тежка категория слиза от ринга и сваля тренировъчния си шлем и пояс. Треньорът се отправя към Чеки, който отива настрана и упорито не желае да гледа ринга, но изведнъж, поразен, се спира. След това с бавни стъпки, като продължава внимателно да следи какво става на ринга, се приближава към директора на спортната зала.

Чеки: Какво става?

Треньорът сочи ринга. Чеки също гледа нататък.

Симоне не успява да нанесе нито един удар на Роко, който през всичкото време с необикновена ловкост и бързина го отбягва.

Симоне (спира и се смее): О! Ти наистина си напреднал! Кой ти беше капрал там?

Симоне се опитва да нанесе два удара един след друг, но не постига целта. Тогава се обръща и гледа Чеки. Той забелязва с какъв интерес той и треньорът наблюдават Роко.

На края Симоне успява да нанесе удар.

После той веднага отива към въжето и сваля ръкавиците.

Симоне: А може би ще ми разрешите да постъпвам така, както аз считам за нужно? (Отново запява старата песен): В деня преди срещата вие трябва да ме оставите на мира. Аз също имам нерви, разбирате ли?

Симоне скача от ринга. Роко е огорчен от излишната нервност на брат си и от недобрата му подготовка, в която самият Роко току-що се е убедил.

Той иска да слезе от ринга. Чеки прави знак на боксьора, който до преди е тренирал със Симоне, да се качи на ринга.

Чеки (към Роко): Е, покажи...

Роко не иска, той се опитва да откаже.

Чеки (настойчиво): Поне малко.

Боксьорът-треньор започва да нанася удари. Роко вяло се защитава, като се старее по-скоро да се изплъзва. Но постепенно се увлича в играта.

Чеки (вика): Симоне, ела тук. Чуи какво ще ти кажа. Ако не си опичаш акъла, този момък ще те надмине като нищо.

Симоне подава глава от съблекалнята и едва удостоверява Роко с един поглед.

Симоне (раздразнено към Чеки): Почакайте до утре с тези ваши разговори.

Чеки (също раздразнено): Добре. Ще почакам до утре... Но, ако се случи това, от което се боя...

Роко разбира, че неволно е предизвикал кавга между Симоне и Чеки, и престава да се боксира. Чеки отива към него и като се обляга с безразличен вид на въжето на ринга, попречва на Роко да си отиде.

Чеки: А ти си напреднал.

Роко: Знаете ли, ние в казармата с приятелите по малко тренирахме и по-неже казваха, че аз не се справям зле, няколко пъти участвах в междуармейски срещи. Разбира се, съгезанията не бяха много сериозни...

Чеки: И какви бяха резултатите?

Роко (просто): Добри. Два пъти играх на равно. А веднъж дори спечелих...

Чеки: Ами?

Роко: Въпреки това нямам никакво желание да се занимавам с това.

Чеки: Защо? Не ти ли харесва боксът?

Роко (клати решително глава): Не.

Той срамежливо се усмихва и понечва да слезе от ринга.

От душовете в съблекалнята излиза Симоне.

Симоне: Отивам си.

Чеки (към Симоне): А масаж?

Симоне (глас зад кадъра, с досада): Е добре, добре! Масаж, та масаж... Чеки въздиша. След това отново се обръща към Роко и се опитва да го задържи.

Чеки: За какво говореше?

Роко (учудено): За нищо.

Съблекалня в спортната зала на Чеки. Ден.

Симоне се е проснал на кушетката. Правят му масаж. Симоне е в лошо настроение от скорошно скарване с Чеки. Той мърмори и се оплаква, като прекъсва масажиста.

По край тях минава Роко на път за душовите.

От своята кушетка Симоне го вижда под водната струя.

Симоне (по-силно, за да чуе брат му): Ей, Роко. Чуй ме. Не давай да те замае това сирене, Чеки. Той и на мене ми пееше такива песнички... Той на всички ги пее...

Роко излиза от душовите и като се изтрива, вървейки, отново минава край Симоне.

Роко (разсеяно): Престани, де. Той те обича...

Симоне (обръща се на кушетката, като подлага гърба си на масажиста): Той е рядък мръсник. Ето какъв е този господин Чеки.

Роко, изглежда, не го слуша, зает с обличането си. Сега той необикновено внимателно сресва мокрите си коси.

Изведнъж Роко рязко се обръща. Той вижда, че Симоне го наблюдава.

Симоне (смее се): На среща ли отиваш?

Роко усмихнат го гледа и облича самото си.

Роко: Да предположим. Какво лошо има в това?

Симоне (не може да дойде на себе си от учудване): Не-е... Няма нищо лошо... Напротив! (Пак насмешливо) Нима разбираш нещо от това?

Роко се смее и започва да си подсвирва модна песничка. Той вече се отправя към вратата, когато го повиква Симоне.

Симоне: Я ела насам... Разказвай де...

Роко продължава да си подсвирква и отрицателно клати глава.

Симоне (иронично се обръща към масажиста): Гледай ти какъв е весел... (После високо добавя) Роко, внимавай! Жените са опасен народ...

Но Роко дори не обръща глава. Тогава Симоне скача от кушетката и като го настига, го хваща за рамото.

Роко се обръща и в погледа му се мярка леко безпокойство, но то веднага изчезва при въпроса на Симоне:

— Имаш ли цигари?

Роко: Ти знаеш, че не пуша...

Симоне: Можеше да почнеш... Ти много си се променил...

Роко: И ти също не пуши...

Симоне: Аз правя това, което ми се харесва. С твое позволение...

И Симоне пак се хвърля на кушетката.

Симоне (на масажиста): Свършвай по-скоро!

Роко излиза.

Симоне за момент се замисля, но се сепва от гласа на масажиста.

Масажистът: Какво, влюбило се момчето.

Симоне (малко замислено): Не. Той има годеница на село...

Януари 1958 г. Зданието, в което се намира спортната зала на Чеки. Вечер.

От спортната зала на Чеки излиза Роко и веднага се затичва през улицата, като маневрира ловко между автомобилите и трамваните...

Той дотичва до трамвайната спирка, където го чака Надя.

Такава Надя ние още не сме виждали — тя е проста, усмихната, даже малко плахо гледа Роко...

Роко (задъхан): Извинявай... Аз малко закъснях.

Надя са подава бузата за целувка.
Роко я пригръща през кръста.
Идва трамваят и те скачат на задната платформа.

Задната платформа на трамвая, който се носи по улиците на градските покрайнини. Вечер.

На платформата са Надя и Роко.
Ние не чуваме техния разговор, но като ги гледаме, разбираме, че те са влюбени.

Те се усмихват един на друг. Косите на девойката се развяват от вятъра.

Кафене. Билиардна. Нош.

Няколко младежи седят на масичка. В задната стая на вече познатото ни кафене. Трима или четирима от тях играят на карти, останалите са седнали до тях или стоят зад гърбовете на играчите. Един от играчите е Симоне. Зад стола на играча, който стои срещу него, стои Иво.

На прага на вратата, която отделя бара на билиардната, нетърпеливо чака едно вулгарно момиче.

Момичето (с плачлив глас): Хайде, Руджеро, да си вървим...

Един от мъжете, който седи до играчите, отговаря с досада:

— Идвам, идвам (Към останалите). Е, и така?

Симоне: Така. Аз не мога. Утре имам среща.

Руджеро: Нали говорихме с вас.

Един от играчите раздражен хвърля картите на масата.

Играчът (с ярост в гласа): Когато се припече изгодна трампа и трябва да се действа, всички кръшкат. А като се делят паричките, всички са на лице.

Руджеро: Шо се отнася до мен, с ваше разрешение... Дори и да не действа, все пак аз уредих работата.

Играчът (както преди раздражено се обръща към момичето): Слушай, Марчела! Я по-добре иди в бара. (Към Руджеро) Извинявай! Но така няма да стане. (Малко успокоен показва Симоне) Аз говоря главно за него. Ако иска да участва в дележа, нека не бяга и от другото.

Симоне гледа Иво, като напразно търси подкрепа. Иво навежда глава.

Симоне (със студена злоба): Кога съм ви лъгал?

Руджеро: Добре, Симоне! Да оставим това.

Симоне (насмешливо): Ще отидем десет души да откарваме една малолитражка! На гръб ли ще я носим.

Играчът: Това не те интересува! Казвай, ще дойдеш ли с нас или не?

Симоне е съвсем убит. Той си налива още една чашка коняк.

Симоне: Не. Днес не.

Иво: Моли се на господ да спечелиш срещата, за да не ме минат утре...

Февруари 1958 г. Спортната зала „Принципе“. Вечер.

Симоне никак не може да издържи енергичната атака на своя противник, който го обсипва с град от удари. Противникът явно го превъзхожда. Симоне се опитва да се прикрие; той вече диша тежко и явно е съвсем изтощен. Той няма вече воля за победа. В поведението му на ринга се чувства някаква пасивност.

Раздават се викове от публиката. Препълнената зала е крайно възбудена. — всички шумят, ту ободряват боксьорите с викове, ту изразяват неодобрение.

Викове: По-смело, Симоне! Удри!

Дръж се, Симоне, дръж се!

В ъгъла при самия ринг виждаме Чеки, Роко и Винченцо. Ако се съди по вида им, те са учудени от това, което става на ринга.

Винченцо: Но какво се е случило?

Чеки (извън себе си): Че той е най-мръсно куче...

На първия ред Чиро и Лука се измъчват за брат си.

Лука (полугласно, умолително): Дръж се, Симоне, миличък, дръж се... Господи помогни му.

До тях двама зрители изразяват на висок глас мнението си.

Първи зрител: Изглеждаше, че той можеше да направи блестяща кариера... с такива физически данни, силен удар, злоба...

Втори зрител: Стига бе... Аз винаги съм казвал, че той ни хвърля прах в очите...

Симоне прави последно усилие и се поободрява. Той започва да размахва юмруци и да удря противника си, където завърне. Противникът се извърта и след това решително минава в атака.

Симоне съвсем загубва сили. Той бавно се отпуска на колене. Съдията скача на ринга до Симоне и започва да брои:

— Едно... две... три... четири...

Симоне с труд се привдига и отива към своя ъгъл.

Симоне (шепне): Не мога повече... Прекратете боя.

Треньорът (лъже): Не се плаши, глупако. Той е повече уморен от тебе.

Измъчвай го с десни удари. Дръж се в центъра и...

Ударът на гонга известява началото на новия рунд.

Но Симоне не иска да стане от табуретката си.

Симоне (с отчаяние): Хвърлете пешкира... Не мога повече.

Треньорът прави последен опит да убеди Симоне.

Треньорът (беззлобно): Ти да не си полудял?... Аз ти казах, че той...

Овладей се, опитай пак...

Чеки, Винченцо и Роко се събират в ъгъла на ринга, където седи Симоне.

Треньорът въпросително ги гледа. Симоне се обръща към тях, обхванат от яростта на ранения, обезумял от ужас звяр.

Симоне (почти вика, с бясна злоба): Хвърлете пешкира, казах ви...

От устата му се стича струйка кръв:

Чеки вдига рамене.

Треньорът (признава с крайно презрение): Добре тогава... (Хвърля пешкира в средата на ринга)

В същия момент залата започва силно да шуми. От всички страни се чуват протести, свирене, насмешливи подвиквания по адрес на Симоне. Зрителите викат и размахват юмруци.

Викове: Глупав палячо!

Сополан!

Мошеник!

Лука и Чиро напразно се стараят да срещнат погледа на Симоне. Той буквално не ги забелязва. Очите на Лука са пълни със сълзи. Той шепне, като че ли моли:

— Симоне...

Спортната зала „Принципе“. Съблекалня. Вечер.

В съблекалнята има блъсканица, както винаги след състезание. Запаленковците идват да поздравят победителите, санитарите помагат на пострадалите по време на боя.

В ъгъла се е свил изплашеният Лука. Чиро се приближава към него, слага ръка на рамото му и казва:

— Иди си в къщи. Тук ще останат Роко и Винченцо.

Лука неохотно последва Чиро, оглежда се и вижда в стаята Симоне, който лежи на кушетката. Санитарят му слага компрес. Тука се върти и Иво, който внимателно се грижи за Симоне. Винченцо снова напред-назад от кушетката към тълпата, обградила Чеки, който, изглежда, е повеснял.

Чеки (полугласно, но извън себе си от ярост): Щом в душата му е пусто, от него нищо няма да излезе. Той няма нито желание, нито самолюбие, нито любов към спорта. Всяка професия иска от човека сериозно отношение.

Един приятел на Чеки: Шт. Той получи урок и ще видиш, че ще му бъде от полза.

Роко: Като че ли не е същият Симоне. Аз веднага забелязах това, още като се върнах.

Чеки: Не го защитавай, та ти по-добре от мене знаеш какво е станало. Роко смутено млъква. Като го поглежда, Чеки малко се успокоява. Той слага ръка на рамото на юношата.

Чеки: Сега не можеш повече да отказваш. След всички тези разочарования, които твоят брат ни накара да преживеем, това просто е твой морален дълг. Винченцо въпросително гледа Роко. На прага на стаята, където лежи Симоне, се появява Иво. После се връща към другаря си. Симоне се надига и сяда на кушетката, като гледа в огледалото удареното си око и подпухналата си скула.

Симоне (обръща се глухо към Иво): Какво говорят там?

Иво: Нищо

Симоне бавно става и сваля хавлията.

Иво: Чеки си покряска и се успокои. Казва, че иска да вземе брат ти. Наистина ли е толкова способен?

Симоне: Кой? Роко ли?

Иво сваля от закачалката и подава на Симоне дрехите му.

Симоне (мрачно): Откъде да знам?

Симоне облича ризата. Иво присяда на кушетката, на която лежеше Симоне.

Иво: Значи, и той трябва по-малко да се разкарва. Имам предвид жените.

Симоне (с груб смях): Е, ако работата е в това, Роко може да стане световен шампион!

Иво: Хайде де! Ами тази проклета пиявица, която успя да ти измуче кръвта?

Симоне се обръща и озадачено гледа приятеля си.

Иво: Само че не се преструвай, че нищо не знаеш... Всички знаят, че те въртят голяма любов... Непрекъснато ги виждат заедно...

Симоне продължава да гледа Иво, като все още не разбира за какво говори оня.

Иво: С Надя де... Ами ти, Симоне... Та значи нищо не знаеш за това?

Симоне (мръщи си челото): Не.

Иво: Тогава амин. Казват, че тя просто е влюбена в Роко. Знаеш ли кой ми каза? Помниш ли Алберто? А бе онзи, който винаги се моташе с Надя. Та, значи, той твърди, че Надя не иска повече да го види. Нито него, нито въобще никого. Тя е постъпила в курсове по машинопис. С една дума прави се на светица.

В стаята влизат Роко и Винченцо и Симоне прави знак на Иво да млъкне. Той гледа брат си с такова изражение, като че ли го вижда за първи път.

Февруари 1958 година. Вечер.

Барът, който обикновено посещават Симоне и неговите приятели. Симоне, Иво и други двама младежи стоят при барчето. Вече познатият ни играч на карти се приближава до облегнатия на бара Симоне и го тупа по рамото.

Играчът: Вместо да позволяваш на някой си да те пребие от бой, да беше дошъл тогава с нас... Щеше да имаш по-голяма сметка.

Иво (предупредително към играча): Остави го.

Играчът (хили се подигравателно): Хайде бе, голяма работа! Не му ли хвърлиха голям бой? Казват, че така са го тупали, че се чувало на другия край на града.

Другият младеж (кимва към Симоне): Престани де.

Играчът продължава да се подиграва и с невинен вид полугласно запитва Иво.

— Какво му е? Той е разстроен?...

Иво: А ти как мислиш? Защо да се радва? Отгоре на всичко Чеки го изключи от състава на отбора. И нарочно взе брат му.

Играчът: Кой брат?

Симоне до този момент се държи така, като че ли нищо не е чул. Но сега той се обръща с мрачна ярост:

Симоне: Идиоти.

Този път играчът наистина се учудва. Обаче той веднага почервява от злоба и в беса си е готов да се хвърли върху Симоне.

Играчът: Ти какво си се раздрънkal?

Другият младеж: Нали ти разправяхме, остави го по-добре.

Всеки миг може да избухне кавга. Но атмосферата се разведрява при появяването на едно 17-годишно момче. То е съвсем замръзнало и като се приближава към барчето, леко потреперва в кожената си куртка.

Момчето: Кой ще плати баса?

Иво: Глупчо. Този, който губи.

Момчето: Тогаза нека ми вземе кафе с коняк, защото съвсем се вкочених.

Един от младежите: Какво ще ни кажеш?

Момчето (гледа Симоне): И така, вървах му по петите. Оставих, когато се срещна на поляната с едно кестеняво момиченце. Те тръгнаха към моста.

Симоне: Е, какво от това? Може и да не е тя.

Иво: Ах! Ах! Колко сме упорити!

Симоне след кратка пауза се обръща към Иво:

— Добре тогава, тръгваме.

После се обръща към момчето, което пие кафе:

— Къде са Камисаска и Ригутини?

Момчето: Те тръгнаха след тях... от Фигоне. По пътя на Розерио.

Симоне, придружен от Иво, решително излиза от бара.

Улицата в покрайнината на града, където се намира барът. Вечер.

Като излиза от бара, Иво, ругаейки, се загръща по-добре в палтото си.

Иво: Адски студ... Колко ли е приятно в тази мъгла да излизаш извън града?...

Срещу тях идва малолитражна кола със затъмнени фарове. Тя спира до Симоне и от нея излиза Камисаска. Ригутини остава на кормилото.

Симоне: Какво става?

Камисаска: Те са там. Трябва да побързаме. Сядай в колата. Ние ще те откарваме...

Симоне: Добре. Тръгвам. Но ако не са те, мислете му.

Камисаска: Сядай, сядай, не се мотай...

Симоне, Иво и Камисаска влизат в колата, която тръгва веднага и изчезва в мъглата.

Празно място в покрайнините на Милано, близо до железопътния мост. Вечер.

Колата е изминала всичко на всичко няколко стотин метра, забавя ход и спира. Вратите се отварят и от колата изскачат Симоне и приятелите му. Те отиват към насипа, спускащ се към празното място и бостаните. Някъде в далечината се очертава тъмният масивен силует на моста, по който минават рядко коли, като прорязват с огнените си фарове пелената на мъглата.

Ригутини, който върви напред, рязко спира на края на насипа.

Ригутини: Ето ги... долу, край живия плет... току-що са дошли...

Симоне (към останалите): Вие ги заобиколете... спуснете се и идете към моста... а аз ще се спусна оттук. Чакайте моя сигнал.

Иво: Сам ли ще отидеш?

Симоне: Да.

Камисаска и Ригутини приведени се отдалечават и завиват надясно. Симоне, като се плъзга и се спъва в тъмнината, затичва надолу по насипа.

На нощното небе луната ту изчезва зад бягащите облаци, ту се появява, като залива всичко с призрачна светлина.

Симоне продължава да се спуска. Зад него се прокрадва Иво. Изведнъж Симоне чува някакъв шум.

Той се хвърля на земята и прави знак на Иво да легне.

Няколко секунди те лежат неподвижно, като се вслушват дали няма да

се повтори шумът. Но като се убеждава, че наоколо цари пълна тишина, нарушавана само от далечното бръмчене на автомобилите, които се носят по моста, Симоне става и ниско наведен, продължава да върви, като прескача ниския жив плет.

Най-после той се приближава до някаква тъмна маса, която му прегражда пътя. Това е доста висок плет.

Симоне започва да пълзи, особено внимателно повдига клоните, като се мъчи да види какво се крие зад гъстия храсталак.

В същото време той долавя някакъв слаб и неясен звук, като че ли наблизо някой тихо шепне. После се долавя шумолене на листа, леко пукане на клони. Симоне замръзва и напрегнато се вслушва.

Въпреки че Симоне цял се е протегнал напред, той не може да разбере какво говорят Надя и Роко. Но интимната им близост за Симоне е като удар с камшик.

Като се придвижва още малко, Симоне успява най-после да си подаде главата между клоните и да види Надя и брат си, които седят на разстлана мушама. Роко лови с устни косите на девойката и обсипва с леки целувки челото и очите ѝ.

Очите на Симоне горят трескаво. Той прави движение, за да ги види по-добре, и под него пропукват клоните.

Роко вдига глава и се услушва.

Роко: Какво е това?

Надя: Нищо... Навярно котка... кой друг?

Симоне с един скок изскача от храстите и се озовава почти до тях. Роко рязко се обръща и се надига. Но Симоне го изпреварва и тихо, но повелително извиква:

— Не мърдай!

Надя все още полулежи и го гледа с очи, пълни с ужас.

Роко отново се опитва да стане, но Симоне пак заповядва:

— Казах, не мърдай!

Роко: Какво има? Какво ти е?

Изкривеното от злоба лице на Симоне не убягва от погледите на двамата. Симоне се приближава до тях.

Роко: Нямам ли право да прекарвам с когото си искам?...

Надя също става. Тя гледа братята, като не може все още да разбере какво става и не знае как да се държи...

Симоне гледа Роко и отговаря:

— Да, може с когото си искаш... Но само не с нея — тя беше мое момиче... мене не ми е много приятно ти да ми слагаш рога. Разбра ли?

Роко слисан гледа брат си и се опитва да се усмихне.

Роко: Но нали ти вече... вече почти две години не си се срещал с нея. Вместо отговор Симоне пъха два пръста в устата си и пронизително изсвирва.

От тъмното изскачат фигурите на Камисаска, Ригутини и Иво. Тяхното появяване още повече учудва Роко. Надя започва да подозира нещо лошо.

Симоне: Е, сега като начало ми искай прошка...

Роко: За какво?...

Симоне не му дава да довърши и силно го удря по лицето.

Изненадан, Роко с мъка се задържа на крака. Той не успява нито да се защити, нито да отвърне на удара. Надя скача към Роко и го подкрепя.

Симоне: Няма що, герой!... Хваща се за фуста, за да не падне!

Надя: Симоне, какво искаш? (Гледа останалите, които чакат заповедите на Симоне). Какво искате всички?

Симоне (към Роко): Хайде, шавай, моли за прошка.

Роко като че ли е парализиран. Той като преди втрещено гледа брат си. Последният в яростта си продължава да настоява:

— Казах ти, искай прошка.

Тогава се намесва Надя. Тя вика:

— Стига!

И като хваща Роко под ръка, иска да го отведе.

— Да вървим, не виждаш ли, че е пиан?

Но Роко не мърда, като че ли е сраснал със земята.

Надя: Какво си намислил, Симоне?

Симоне: Това, което ми харесва... Ще го науча аз как ми се поставят рога! Гледай тук, искаш ли да видиш каква е твоята Надя?

В гласа на Симоне звучат подигравателни нотки. С едната си ръка той хваща Надя и я обръща към себе си.

— Искаш ли да видиш какво ще направя с твоето момиче, а?

Надя се дърпа, но Симоне я държи здраво.

Надя (вика): Симоне!

Неподвижно застанал на мястото си, Роко няма сили да помръдне, нито да каже дума. С широко отворени очи той гледа всичко.

Симоне продължава като обезумял:

— А защо не?... Не съм ли се мъкнал с нея преди тебе? Тогава какво? Полюбувай се, Надя, на своя възлюбен? Не виждаш ли, че той плюе на тебе и въобще на всички? Поне да беше те защитил... Да беше се хвърлил върху мене, да се беше опитал да ме удуши... От какво ли те е направила нашата майка?

Симоне сваля Надя на земята и се навежда над нея. Обръща се и подигравателно изглежда брат си и се опитва да смъкне полата ѝ. Най-после това му се удава и без да обръща внимание на отчаяната съпротива на девойката, той хвърля полата в лицето на Роко.

Симоне: На, дръж, можеш да я целуваш, ако ти достига смелост. На по-вече ти не си способен.

Роко се хвърля към Симоне, хваща го за раменете, откъсва го от Надя и го поставя пред себе си. Симоне, който не очаква нападението, стои един миг в нерешителност. Роко гледа брат си в очите.

Но Камисаска, Иво и Ригутини се хвърлят зад Роко и му извиват ръцете, както по-рано е било уговорено.

Симоне (вика им): Дръжте го по-здраво, нека гледа... и нека добре да запомни.

Симоне се обръща и търси Надя, която е успяла да избяга настрана. Тя се опитва да премине през плета. Но Симоне я догонва и я хваща за кръста.

Симоне (към Надя): Ти къде? Остани тук, пред него!... Нека види коя си и каква си...

Симоне отново се хвърля към Надя и я сваля на земята.

Двама от младежите са увиснали на Роко и го държат.

Роко чува стоновете на Надя и тежкото дишане на Симоне. На лицето му е застинало непоносимо, почти нечовешко страдание.

След това се възцарява дълбока, напрегната и трагична тишина.

Момците, които държат Роко, отлабват натиска и след тога го отпускат.

На земята, заровила лице в тревата, лежи Надя. Дрехите ѝ са в безпорядък. Симоне вече е станал, изгърсва костюма си от залепналите листа и пръст.

Той гледа обляното в сълзи лице на Роко.

Симоне: Останалото ще ти кажа в къщи насаме.

Но млчанието на брат му го безпокои. Иво и останалите са застанали настрана и обсъждат случилото се.

Симоне хваща Роко за брадичката. Вдига му главата и като го заставя да го гледа в очите, добавя:

— Получи ли урок?

Роко (шепне): Ти си ми отвратителен!

Симоне: Повтори.

Роко (бавно): Ти си ми отвратителен.

Симоне го удря с юмрук в лицето. Роко пада на колене.

Роко (полугласно): Ти си мой брат.

Симоне: А по-рано ти помисли ли, че и аз съм твой брат? Чак сега, когато напълни гашите, си спомни за това!

Роко: Аз не се страхувам...

Симоне: Е, хайде, покажи, че не се страхуваш...

И като му подлага крак, го тръшва на земята. След това се хвърля върху брат си и го обсипва с удари.

Роко отблъсква Симоне и успява да стане. И единият, и другият едва дишат, като се дебнат напрегнато.

След това те се хвърлят един към друг.

Започва дива, ожесточена борба.

От разцепената устна на Роко се стича струйка кръв. Той изтрива лицето си с окървавена ръка.

Сега Иво се опитва да се намеси и да разтърве братята.

Иво: Стига!... Симоне...

Но Симоне, обхванат от съпана ярост, не чува дори думите на приятеля си.

В далечината се разнасят виковете на Надя. Девојката е успяла да избяга и сега отнякъде вика за помощ.

Страх обхваща Иво и неговите двама приятели.

Иво: Някой може да ни види... Ти полудя ли?

Ригутини: Аз се свивам... ако иска, нека си довлече неприятности, аз нямам нищо общо...

Ригутини, Камисаска и Иво се разбягват и изчезват в мъглата.

Роко и Симоне, останали съвсем сами в това пусто място, продължават да си нанасят удари.

Силните и еднакво вбесени братя почти се задъхват. Но нито един не иска да отстъпи. И двамата са решили да се бият дотогава, докато могат да се държат на краката си. От време на време, когато настъпи пауза, те напрегнато се дебнат като готови да се счепкат зверове.

Покрай тях минава колата на Ригутини. Симоне нанася на Роко последен удар и онзи пада на покритата с чакъл земя.

Симоне затичва към колата, скача в нея и колата с пълна скорост заминава.

Квартирата на Винченцо и Джинета. Нощ.

Звънецът на входната врата звъни отчаяно. Първа го чува Джинета. Тя се надига на кревата, гледа спящия Винченцо и се чуди кой може да е толкова късно. Малкият Антонио, който лежи между родителите си, започва да плаче и Джинета, взела детето на ръце, изтичва към вратата.

Тя внимателно, без да сваля верижката, открехва вратата.

В процепа се вижда стоящият на площадката Роко. Той се е облегнал на стената, дрехите му са кални, косите му са разрошени, лицето му е окървавено. Джинета е ужасена. Тя отваря вратата и се подава на стълбището.

Джинета: Боже мой, Роко...

Роко: Позволи ми да вляза...

Джинета бързо се отдръпва и пропуска Роко в антрето.

В антрето се появява Винченцо, учуден и изплашен повече от жена си. Той се хвърля към брат си, за да го подкрепи.

Винченцо: Какво се е случило?

Роко с усилие отговаря:

— Винче... позволи ми да преношувам у вас, след това всичко ще ти обясня. Ако можеш, предупреди в къщи, да не се безпокоят за мене.

При тези думи той пада в безсъзнание.

Джинета: Света богородичке.

Жената цяла трепери. Винченцо се опитва да вдигне брат си, но не успява.

Джинета (нарежда уплашено): О, света богородице...

Винченцо: Успокой се и донеси студена вода...

Но Джинета е толкова изплашена, че не може да мръдне от мястото си. Винченцо се изправя и сам отива към мивката в кухнята. Връща се. Навежда се над брат си. Устните на Роко леко потрепват. Винченцо с тревога и нетърпение е чакал този момент. Той полугласно вика:

— Роко, Роко...

Роко повдига клепачи и гледа в една точка с неподвижен, стъклен, невиждащ поглед.

Винченцо някак неловко прекарва ръка пред очите на брат си. После се обръща към Джинета — тя като преди стои с детето на ръце, облегната до стената, и продължава да трепери.

Винченцо: Остави детето и ми помогни, трябва да го пренесем на леглото.

Февруари 1958 година. Площад зад Миланския събор. Ден.

Денят е ясен и безоблачен. Въздухът е студен, но прозрачен. Около пладне е — часът за обедна почивка. Улицата е много оживена. Хората излизат от кантори и магазини, препълват тротоарите, тълпят се на трамвайните спирки.

При единия ъгъл на събора, до самата стена, сред потока от хора, стоят Роко и Надя. Те са си определили среща тук, а сега, като са се срещнали, са смутени и се гледат, не намират думи.

Надя (много плахо): Аз... накарах ли те да чакаш?

Роко (също плахо): Не. Аз дойдох едва преди няколко минути.

Настъпва неловко мълчание. Надя навежда очи, нервно стиска ръцете си.

Надя: Благодаря... че дойде.

Роко също избягва да гледа Надя.

Роко: Защо искаше пак да се срещнеш с мене?

Надя (едва чуто): Защото... защото... ние...

Роко (както преди избягва да я гледа): Ние не можем повече да се виждаме, Надя.

Надя: Но защо... защо говориш така?

Роко събира кураж и поглежда Надя. Девојката плаче. Сълзите неудържимо текат от очите ѝ. Минувачите се обръщат и я гледат.

Роко (с пресекващ от вълнение глас): Не трябва, Надя...

Тя се опитва да се овладее.

Надя: Нищо, ... сега ще мине...

Девојката се оглежда. Притиска се все повече към стената, докато се намери при самия вход за стълбите и асансьорите на събора.

Надя (продължава да плаче): Сега ще мине.

Надя гупа с крак ядосана на себе си за това, че не може да се справи с душешите я ридания.

Хората продължават да се обръщат и да я гледат. Надя хваща Роко под ръка.

Надя: Да се качим горе. Поне там няма никого и няма да ме зяпат.

Тераса на покрива на Миланския събор. Ден.

Поглед към проснатия долу площад. Надя, облегната на балюстрадата, закрива лице с ръцете си. Цяла сгърчена, като че ли се бори със силна болка, тя продължава неудържимо да плаче. Роко мълчаливо стои до нея и я гледа. Изведнџ Надя вдига изкривеното си от мъка лице и започва да обсипва Роко с яростни упреци:

— Защо не трябва повече да се виждаме? Вместо да си разчистиш сметките с братчето си, ти искаш мене да вкараш в гроба, така ли? Какво съм ти направила? Роко я гледа, без да отговори.

— Аз през всичкото време чаках ти да дойдеш или някак да се обадиш. Къде ли не съм те търсила (отново я душат сълзи), а сега... сега ти ми приказваш, че не трябва повече да се виждаме. (Повишава тон) Та кажи поне нещо, за бога... Ти полудя ли? Какво се е случило?

Приближава се група ученици. Те подхвърлят шегички, побутват се един-друг с лакти и като че казват „не трябва да им пречим“, си тръгват.

Тогава Роко здраво стиска лакътя на Надя и без да я гледа, произнася с печална ирония:

— Защо не ми каза какво е имало между тебе и брат ми?

Надя (отначало е съвсем обърквана, а после започва да се оправдава): А какво трябваше да ти кажа? Ти прекрасно знаеш всичко. Със Симоне беше като с всички. Аз нищо не съм скрила от тебе. (Подозрително). Ти знаеше всичко. Не лъжи. Аз всичко ти казах.

Роко клати глава и уморено казва:

— Аз не знаех, че Симоне така те обича. Аз видях, че с него се е случило нещо, той стана друг. Но не мислех, че причината си ти.

Надя (искрено): Не е вярно.

Роко (не я слуша): Само докараният до пълно отчаяние човек може да направи това, което направи онази нощ Симоне.

Надя (гневно): Само подъл и груб човек като него.

Роко за пръв път поглежда Надя право в очите.

Роко: Аз... аз съм прост човек, родил съм се и съм израснал на село, на Юг. Според мене, когато един мъж отнеме жената на своя брат, това е предателство.

Надя (със студена решителност): Ако не престанеш да говориш с такъв тон, ще се хвърля долу. (Почти истерично) Ще се самоубия, разбра ли?

Надя говори тихо, но произнася тези думи с необикновено вътрешно убеждение.

— Ти ме намери. Ти ме убеди, че животът ми е неправилен. Ти ме научи да те обичам. И изведнъж след това, което направи този мерзавец, който искаше да те унижи, защото този жалък негодник завижда на тебе и на целия свят... след тази гнусна постъпка на този негодник... всичко изведнъж се превърна в лъжа. Това, което преди беше свято, справедливо, сега изведнъж стана престъпление.

Към балюстрадата се приближава група туристи. Гидът показва разпрострелият се долу град и дава обяснения. Надя се опитва да се справи с вълнението си. Тя диша тежко.

Надя: Аз не чувствавам в себе си никаква вина.

Роко: И двамата сме виновни, Надя. И аз повече от тебе.

Роко прекарва ръка пред лицето си. За минутка замлъква, след това бавно се обръща към Надя и с глух глас казва:

— Ти трябва да се върнеш при Симоне.

Надя (трепва от изненада): Какво?

Роко (със същия безжизнен глас): Симоне има само тебе. Ти си му нужна. Без тебе той ще загине. Ти си неговата жена.

Туристите се отдалечават. Надя се старае да се овладее. Тя даже се опитва да се усмихне, в нея отново се появява нещо вулгарно.

Надя: Слушай, миличък. Да допуснем, че съм нужна на твоя брат. Но ти помисли ли, че аз също съм жив човек, а не вещь? Е, и после? Какво ще правим?

Роко зъзне в мушамата си, като че ли от студа.

Роко: Струва ми се, че ти също обичаш Симоне.

Надя (изумено гледа юношата): Ти си откачил, наистина си откачил!

Роко: Ти искаше да започнеш с мене нов живот. Но ние не помислихме, че причиняваме болка на други.

Надя (с възмущение): Стига! Остави тези проповеди. Ако исках да ги слушам, щях да отида на черква. (Задъхва се от вълнение) Роко, слушай, Роко... (Тя дърпа Роко за ръкава.) Слушай, Роко, аз те обичам. Отново заплаква) Защо ми е такава доброта? Роко... защо така ме измъчваш?

Роко: Не мога да те накарам да се върнеш при Симоне. Но аз те моля, умолявам те да се върнеш при него...

На площадката отново преминават трима ученици. Надя иска да каже нещо на Роко, но след това рязко се отдръпва от него и вика в изстъпление:

— Ти ще съжаляваш за това, помни! О, как ще съжаляваш! Но ще бъде късно. Мразя те, мразя. Боже мой, как те мразя...

И избягва. Юношите гледат след нея, за миг те се трогват от вълнението и силата на чувствата на Надя. Но след това като че ли се засрамват и се стараят да покажат ироничното си отношение към подобни сантименталности и се подсмиват.

Надя рязко отблъсква един от учениците, изтичва в асансьора, където вече са влезли няколко екскурзанти.

Стаята на Надя. Вечер.

Надя седи пред огледалото и внимателно се разглежда. Тя като че ли изучава лицето си и иска да прочете нещо в очите си.

Но явно не успява да види нищо освен следи от умора и признаци на ранно появяване.

Бавно, почти неохотно взема от поличката молив и започва да си рисува веждите. После с ярост включва лампичката над полицата, като че ли взема някакво решение, с бързи и уверени движения започва да си слага грим.

Кв а р т и р а, п р е в ъ р н а т а в н е л е г а л е н и г р а л е н д о м. Н о щ.

Голямата стая, където играят на „жлезичка“, тъне в облаци тютюнев дим.

На масата, покрита със зелено сукно, седят хора с различни доходи. Има и няколко жени.

В стаята цари напрегната тишина, рядко нарушавана от монотонния дрезгав глас на крупнето.

Всички играчи имат съсредоточени и развълнувани лица. Сред тях е Симоне. Очите му блестят и са почервенели от умора. И той с трескаво внимание следи картите.

Симоне е заложил последната си хилядарка, но пак не му провървява и той загубва.

Като процежда през зъби проклетие, той се оглежда наоколо и след кратко колебание взема решение. Той сваля от дясната си ръка часовника и го подава на близкостоящия мъж, който наблюдава играта с безучастен и отегчен вид. Онзи не казва нито дума, взема часовника и го разглежда, като че ли го оценява. Дава залога и тихо произнася:

— Двадесет и четири...

Симоне: И три

Лихварят с кимване се съгласява на три процента лихва и подава на Симоне две банкноти по десет хиляди лири, които той бърза да обмени за жетони, за да продължи играта.

От съседната стая, отделена от гостната, където се играе, с кадифена завеса, се чува женски смях.

Симоне едва-едва обръща глава, а някой от играчите раздражено шътка.

Лихварят (изглежда, че той е стопанин на квартирата), става и отива в съседната стая.

Ние виждаме Надя, която седи на дивана между двама мъже. Тя е облечена малко предизвикателно, на пода до краката ѝ има бутилка коняк.

Лихварят шътка на Надя, но тя не му обръща никакво внимание и като преди истерично се киска и явно продължава започнат разговор:

Надя: И аз като една глупачка... там на покрива на черквата, сред бо-
городици и светни се съсипвах, ревах... Уверявам те ревах с три реда сълзи...

Смехът ѝ премина в пронизителен писък. Един от седящите до нея мъже фамилиарно я тупа по бедрото.

Мъжът: Горкичката Надя... Ще мине... Всичко ще мине.

На прага се появява Симоне. Видът му е уморен, погледът — разсеян.

Надя изведнъж трепва като ударена от ток. Тя се изправя и като се обръща към Симоне, казва:

— Ето можеш да попиташ него, той знае. Ей ти там, истина ли е?

Симоне (мрачно): Кое?

Надя (продължава изкуствено да се смее): Това, че ти имаш брат (прави жест с ръка), на който нещо му липсва.

Симоне (нервно): За какво говориш? Пак ли за оная вечер?

Надя неочаквано става, приближава се към Симоне и го гледа.

Надя: Не... казам за това, което се случи после... За това, което из-
търси твоето братче после... Знаеш ли какво измисли?

Симоне: Не, и не ме интересува...

Надя като че ли не чува отговорът на Симоне... Тя отново избухва в спазматичен смях, който много прилича на хълцане. Очевидно тя е пияна.

Симоне, за да привлече девойката към себе си, трябва да я хване здраво за ръката.

Симоне: Слушай, какво ти е? Искаш ли да си отидем?

Надя: Да... Да си отидем! Заедно — ти и аз... Точно това, което той искаше... Ти какво, не знаеш ли?

Симоне: Не разбирам за какво говориш? (С мрачна усмивка.) Но ако искаш, аз съм готов...

Надя. Ах, ти си готов?... Виж ти, колко е хитър! (Гледа го подозри-
телно) А може би сте се разбрали?

И продължава доста несвързано:

— Вижте колко е нещастен... колко злини са му причинили! Погубихме те ние тебе, ... погубихме те!

Симоне не разбира нищо. Той се приближава към Надя, но тя го изтъл-
кува по своему, рязко си издърпва ръката, отдръпва се от него.

Надя: Махай се! С тебе за нищо на света. Ако искаш, можеш да ме
убиеш. Само се опитай да ме докоснеш, ще ти плюя в мутрата.

Отново се намесва стопанинът на квартирата, който се опитва да усмири Надя.

Лихварят (към Симоне): Отведете я... тук не е място за скандали, разбрахте ли. А също и за пияни... По-скоро си обирайте крушите.

Надя отново се тръшва на дивана. Един от младежите, които седяха преди до нея, повиква със знак Симоне.

Надя ридае.

Симоне се приближава, навежда се, старее се да погледне девойката в лицето и при това той неволно се притиска към нея.

Надя го пъди, но малко по-мекко.

Надя: Остави ме... казах ти!

Симоне: Ставай... успокой се... Помни, че ако искаш, ние винаги можем да бъдем заедно.

Надя го гледа във висша степен иронично, но не без горчивина.

Надя: С позволението на братчето ти ли?

Симоне не разбира и вдига рамене.

Надя (втрънчено го гледа в очите): Ще бъдем заедно сега или винаги?... (Киска се).

Симоне: Ако искаш, може и винаги...

Надя отново тихо се смее. Става от дивана, гледа се в огледалцето в чантичката и се пудри.

Надя: Добре!... Все едно... Аз веднъж ти говорих... ти или кой да е друг... Какво значение има?

Очите на Надя неочаквано се напълват със сълзи. За да не ги види, тя рязко затваря чантичката си.

Надя: Хайде, дай ми да пия...

В дъното на стаята някой е поставил плоча и музиката свири много тихо. Надя изпива още една чашка коняк, неуверено става и прави няколко танцови стъпки.

Симоне седи на дивана и я гледа с трескаво блестящите си очи.

Надя бавно и съсредоточено танцува сама сред стаята.

От съседната стая се чува гласът на крупното и звънтенето на жетоните.

Ноември 1958 година Бензиностанцията на бащата на Франка. Ден.

На входа на авторемонтната работилница стои покрито с тъмен брезент камионче — красиво и надеждно на вид, с обтегаема кабина.

От прозореца на тясната кантора при работилницата му се любуват Винченцо и Чиро. Дватамата, особено Чиро, възхитено го разглеждат като призов бегач.

Зад тях се приближава бащата на Франка. Чиро се обръща към него с виновен вид.

Чиро (като че ли се извинява): Искаше ми се още веднъж да го погледна.

Бащата на Франка (с чисто миланска сърдечност): Какво има, моля... (Гордо.) Това е такава стока, която не се бои от погледи...

Винченцо (с треперещ глас): Аз вече ви казах за условията... (Леко се смущава) Простете ми за настойчивостта, но парите, които ви давам, не са мои, а на жена ми...

Чиро (поправя го): Обаче последните вноски ние двамата ще даваме поравно...

Бащата на Франка: Добре. Аз зная, че губя. Това е глупост, която ми се иска да направя заради вас... нали Чиро участва в сделката, а аз отдавна го познавам...

Чиро се обръща към брат си, побутва го и казва:

— Виждаш ли? От какво се страхуваш? (По-високо.) Хайде, тичай за полиците и край!

Бащата на Франка (към Винченцо): Почакайте, ще отидем заедно и аз ще ви обясня какви бланки трябва да купите.

Те излизат.

Чиро, като остава сам, отново се приближава към прозореца и с възхитен поглед гледа стоящото на улицата камионче — предела на мечтите му. Той трепва от скърцането на отварящата се врата и от гласа на Франка, която вика баща си.

Франка: Татко!

Чиро се обръща.

На прага се появява Франка. Тя е много хубавичка и отразеното на лицето ѝ учудване я прави още по-хубава. Франка е изящно облечена, като възрастна девойка. Тя е много пораснала, откато сме я видели с Чиро.

Чиро: Привет... (Поправя се.) Добър ден!

Франка: Виж ти, кого виждам... Привет...

Чиро: Баща ти излезе за малко...

Франка: Ти се върна... при нас?

Чиро (смее се): Не, не, този път само като клиент.

Франка го гледа с безкрайна симпатия.

Франка (леко кокетно): Разреши ми да те обслужа!

Отива към витрината и показва изложените в нея разноцветни тенекени кутини:

— Ние имаме всичко... Масло... смазка... кожа за лъскане...

Чиро (пак се смее): Остави ги тия, виж какво съм купил.

Показва към улицата. Франка не може да скрие учудването си.

Франка: Камион? Ти какво, да не си спечелил на лотария?

Чиро: Горедолу. Разбрах, че баща ти може да ми го продаде на изплащане. (Променя тона.) По този случай отново се виждаме... Аз ще идвам тук да плащам всеки месец. (Въздиша) На осми.

Франка: Аз рядко идвам тук. Днес дойдох случайно...

Чиро стои замислен, като че ли си спомня нещо.

Чиро: Като момиче, спомням си, ти идваше тук често...

Франка. Това ми харесваше.

Докато Франка говори, Чиро няма сили да се сдържи и все по-ниско се навежда към лицето ѝ.

Франка: А когато момичетата порасват, те започват да мислят за друго.... мъничко се променят...

Чиро (с комично подозрение): За какво пък?

Франка: Наистина не знам как да ти кажа... е, за друго, разбираш ли?...

Февруари 1959 година

Спортната зала „Принципе“. Вечер.

Няколко спортисти бърлят помежду си, облежани на стената.

Зад кадъра се чуват викове на тъпа, удари на гонг.

Първи спортист: Такива неща се случват понякога. Спомни си за Теней.

Вторият: Стига, бе. Всичко това са приказки. Той започна от А, Б и доста поработи.

Първият: Чеки не е азартен играч. Недостатъкът му е в това, че той доста протака подготовката на боксърите.

Вторият: Аз ти казвам, че се лъжеш. Ако почувствува, че може да се рискува, той рискува. Той поставя на карта цялата си кариера.

Първият: Напоследък той никого не е изтъкнал. Нито един човек. Остава му да рискува.

Третият: По дяволите! Да не мислиш, че такъв солиден менажер, ако не е абсолютно уверен в успеха, ще се впусне в такава безумна авантюра като тази.

Първият: Той го криеше досега, защото той е картата, на която залага. Сега сами ще видите каква е работата.

Раздава се ударът на гонга.

Третият: Той е така свеж, като че ли сега става от леглото.

На ринга Роко става от табуретката в своя ъгъл — започва последният рунд на мача. Противникът на Роко изглежда къде-къде по-силен от него.

Близко до въжетата стои Чеки. Той дава на Роко последни наставления и той утвърдително кима.

Първият спортист: Ето виждаш ли, той му прави знак да свърши с нокаут...

Вторият: Ще видим. Ако зависеше само от него...

Боксърите се срещат на средата на ринга. Шумът на тълпата внезапно се сменя с мъртва тишина. Противникът на Роко се хвърля в яростна атака, като решава да притисне към въжетата младия боксьор... Роко леко се върти около него и ловко се отклонява от ударите. След това сам преминава в нападение и провежда серия от точни удари, които заставят противника да отстъпи.

Тълпата реве бясно.

Първият спортист (силно възбуден): Браво! Видът му съвсем детски, а... (Крещи с цяло гърло) Браво, бейби! Юнак детенце!

Роко се обръща, като търси с поглед Чеки, и като че ли иска съвет от него. След това с кратък и рязък апъркат хвърля противника в нокаут, като предизвиква възторжен рев у публиката.

Съдията, като маха с ръка, отчита секундите:

— Едно... две... три... четири...

Роко стои с широко разкрасени крака, готов отново да удари противника, ако стане преди „десет“.

Съдията: Пет... шест... седем...

Залата е замряла в напрежение.

Когато съдията произнесе „десет“, се раздава взрив от ликуване.

На ринга при ослепителната светлина на прожекторите съдията в знак на победа високо вдига ръката на Роко.

Винченцо и Чиро се промъкват към ринга през тълпата от зрители, като продължават да викат и аплодират.

Чеки тича към Роко, като реве като безумен:

— Благодаря! Браво! Браво!

Роко бавно, като автомат тръгва към мястото си, дава да му наметнат халата, да му свалят ръкавиците.

Запаланковците не престават да викат и аплодират. На ринга се появява малчуган с букет цветя.

Роко също така безучастно взема цветята.

Винченцо и Чиро се спогледват.

Винченцо: Това е от вълнение. Виж колко е развълнуван.

Роко бавно слиза от ринга. Веднага го обкръжават.

Чеки тупа Роко по рамото, а след това, като иска да изрази радостта си, прегръща Винченцо.

Чеки: Ето това е успех, няма що!

Чиро прегръща Роко, който като преди е безучастен към всичко, което става наскоро.

Чиро (с безпокойство му шепне на ухото): Какво ти е, Роко? Лошо ли ти е?

Роко едва забележимо поклаща глава. Опитва се да се усмихне.

Той се обръща към Чиро. На лицето му има израз на учудено момче, което за пръв път е разбрало, че на света съществува злото. С такъв израз на лицето гледа противника, когато той слиза от ринга към съблекалнята. След това внезапно започват да годушат сълзи. Като прегръща Чиро, той говори с прескващ глас:

— Не. Лесно ми беше да победея, защото аз през всичкото време не виждах него. Пред мен стоеше някакъв друг, на когото можех да хвърля всичката си омраза. Тази омраза, която се е набрала в мен! Това е ужасно, Чиро!... Ако е така... Това е ужасно!... Ужасно!...

Въпреки това Чиро не разбира драмата на брат си. Ясно му е само, че с Роко нищо не се е случило, и като се усмихва радостно, той тръгва с него и всички останали към съблекалнята.

Чиро: Ти ли говориш за някаква омраза, ами ти и муха не би обидил. По-весело, по-весело, Роко. Дръж се! Ти ще ни станеш шампион!...

ЧИРО

Улица в работнически краен квартал
на Милано срещу танцувалния салон.

Новогодишната вечер на 1960 г. Над много скромно украсения вход на залата плакати с пожелания за щастлива нова година. Тази зала е работническият клуб на завод „Алфа Ромео“.

Студен вятър люлее гирляндите.

От залата слабо се носят звуци на джаз, който свири песничката „Светлината на луната“.

На групички излизат мъже, скромно облечени момчета и момичета.

На улицата те всички бързо се разотиват, като че ли подгонени от ледения вятър.

Чуват се гласове на хора, които си подвикват честитки, шум на мотоциклети, шумните стъпки на тези, които бързат към автобусната спирка.

От залата, като танцува и си пее, излиза висок, слаб юноша със симпатично открито лице — той, както се казва, е „душата на компанията“. Той е другар на Чиро по работа.

Другарят на Чиро (пее): „О лунна светлина, лунна светлина...“

Той си тананика, като че ли пее серенада на Франка, която весело и същевременно смутено се усмихва, като излиза на улицата под ръка с Чиро.

Чиро е облечен празнично и видът му е много горд и важен.

Франка показва застаналият на страна автофургон.

Франка (към Чиро): Виж, папа вече ни чака.

Девојката бързо се сбогува с цялата компания — сигурно с голяма част от присъстващите тя се е запознала тази вечер.

Франка: Довиждане и още веднъж на всички всичко най-хубаво! Довиждане...

Приятелят на Чиро: Всичко най-хубаво на вас, синьорина. (Като сочи Чиро) А той може и това, на този мерзавец и така много му провървя. (Продължава да се шегува). Знаеш ли, ще ти я отнема!

Франка се смее, като продължава да държи под ръка Чиро, който отвърща на другаря си с шега:

— Това ще видим. Мога да спя спокойно. Франка не обича такива телеграфни стълбове като тебе!

Франка тича към баща си, който излиза от кабината на фургончето. Другарят на Чиро продължава да се шегува, като го нарича дървениак и джудже, но изведнъж му прави знак да млъчи.

Другарят на Чиро (обръща се към първия): Млъкни! Не виждаш ли, че това е бъдещият му тъст!

И двете момчета любезно започват да се кланят на бащата на Франка. А Чиро важен тръгва към него.

Франка (на баща си): Ние много добре се веселихме. Ако знаеш колко симпатични са приятелите на Чиро...

Бащата на Франка (към дъщеря си): Каза ли му утре да дойде у дома? *Франка* (като се смее): Не. Каква глава имам! Чиро, папа казва утре вечер да дойдеш у нас — иска да поговори с тебе. (Продължава да се смее весело) Искане да разбере дали имаме сериозни намерения.

Чиро (много развълнуван): Мога да му кажа това и сега...

Бащата на Франка (сърдечно): Утре вечер, утре вечер. (Като се шегува, към Франка) Да му дадем малка възможност за отстъпление.

Чиро с най-сериозен вид протестира. Бащата се обръща към момичето:

— Влизай в кабината, че е студено.

Девојката тича към фургончето, бащата върви след нея. След това Франка се връща, притичва към Чиро, нежно и весело го целува по бузата и отново се забързва към автофургончето, обръща се и вика:

— И не смей да се върнеш в клуба, чу ли? Иди си веднага в къщи...

Помни, никога не ще ти позволя да танцуваш без мен...

Чиро: Нямам и намерение.

Но думите на Чиро са отнесени от вятъра и заглушени от шума на мотора.

Чиро гледа като омагьосан след колата, като държи здраво с две ръце периферията на шапката си, която вятърът иска да отнесе.

Високият му приятел идва към него.

Приятелят на Чиро: Е?

Чиро (много сериозно): Сигурно ще се сгодим.

Приятелят на Чиро (насмешливо): А нима ти не ходиш годеник вече цяла година?

Чиро: Това беше неофициално.

Чиро на шега удря приятеля си по врата и те си тръгват, като минават покрай вратата на клуба, откъдето се носят звуци на джаз.

Улица, на която живее Розария. Вечер.

Чиро върви с бързи крачки по улицата, като си подсвирква весела танцова мелодия — същата, която свиреше оркестърът на клуба.

Като се приближава към къщи, той отваря вратата и продължавайки весело да си свири, влиза във входа.

Квартирата на Розария.

В малкото преддверие е тъмно, но в кухнята свети.

Чиро влиза в кухнята.

В кухнята вижда Надя. Тя стои по халат пред печката и спокойно пуши, чака кога в малката тенджерка ще кипне водата.

До нея е Лука, който гледа как девойката приготвя някакво питие.

Надя леко обръща глава и гледа Чиро.

Надя: Добър вечер! Ти си, значи, номер четвърти, така ли? Ние вече се познаваме.

Лука (към Чиро примирително): Помниш ли я? Това е булката на Симоне. Симоне също се върна. Той е там. Ние с тебе днес ще спим в кухнята.

Розария (глас зад кадъра): Чиро! Ела тук за минутка, Чиро!

Чиро отвръща на поздрав на Надя и отива в стаята на Розария.

Надя мръдва рамене и с жест вика Лука.

Надя: Къде ви са ножовете?

Лука се хвърля към стоящата сред кухнята масичка, като заобикаля кревата, отваря чекмеджето, взема нож и го подава на момичето. Надя реже лимон и го хвърля в кипящата вода. След това взема от полчката чаша и изсипва в нея съдържанието на тенджерката.

Надя (към Лука): Това е единственото средство, което помага на брат ти да дойде на себе си.

До кухнята достигат гласовете на Розария и Чиро — майката крещи, а той нещо ѝ отвръща.

Надя се усмива иронично и гледа към стаята на Розария. Чиро спори с майка си за нещо, но не се разбират думите.

Лука гледа Надя със симпатия и любопитство.

Лука (приятелски): Сега у нас ли ще живеете?

Надя (като се смее): Не зная... Аз правя това, което той заповяда.

Лука: Искях да кажа, че ако малкичко се стесним, ще се намери място...

Лука кима с глава към вратата, от която се носи възбуденият глас на майката.

— Виждаш, че в края на краищата...(нерешително) ти ще се погодиш с мама...

Надя: Това няма да бъде така лесно.

Лука: Отначало тя е винаги такава... и с Джинета не съвсем скоро се спогодиха...

Надя: А коя е Джинета?

Лука: Жената на Винченцо... (С гордост) Знаеш ли, аз съм чичо, имам три племенника...

Надя (разсеяно): Нима?

И иска да отиде в стаята, където лежи Симоне, но я спира Чиро, който ѝ заговаря хладно:

— Бих искал да поговоря с брата си.

Надя малко церемонно отстъпва назад и му подава чашката:

— Дай ми я ти. Само трябва да я изпие по-топла. И виж дали ще му повлиява за повръщане...

Чиро не отвръща. Той не взема чашката, влиза в стаята и плътно затваря вратата след себе си.

Надя се обръща към Лука и като вдига рамене, тежко въздиша. След това опитва горещото питие и прави гримаса, която изразява отвращение.

Надя (като се усмива на Лука): Фу! Каква гадост!

В стаята, където се намира Симоне, има невероятно безредие. На един от столовете седи отворен куфар, натъпкан с женско бельо и дрехи. Симоне, седнал на леглото и с израз на крайна досада и раздражение, се обръща към Чиро:

Симоне: Само не ми разправяй бабини деветини.

Чиро се навежда към брат си и му говори, но със сдържана ярост:

— Ето ти пари и иди в хотел. Нямах капка съвест. Поне от уважение към майка ни.

Симоне: Какво общо има тук уважението?

Чиро: Ако сам не разбираш...

Симоне взема парите от ръцете на Чиро, поглежда ги и ги връща.

Симоне: Дръж. Смятай, че това е наемът за квартирата. Доволен ли си? За такава стая това е чудесна цена. Радвай се, че си сключил изгодна сделка... както винаги...

Чиро: Ти си пиян.

Симоне (повишавайки гласа си): Може би мислиш, че имам намерение да слушам твоите проповеди? Това е и мой дом. И ще доведа тук, когото си искам. На хотела дължа шестдесет хиляди лири. Ще ти платиш ли заради мен? И ще ми дадеш ли още толкова, за да мога да живея там? Какво, съгласен ли си? Тогава ме остави на мира.

Чува се скърцане на врата. Чиро се обръща. В стаята влиза Надя.

Чиро (към Симоне): Ще поговорим за това утре.

Симоне: Не, ще поговорим за това, когато аз искам и когато сметна за необходимо. Лека нощ.

Надя: Искам само едно да е ясно: за цялата тази каша не съм виновна аз. Повярвайте ми, че най-лошо е за мене.

Надя отива до леглото и поправя одеялата и чаршафите.

Чиро поразен я гледа и излиза от стаята, като хлопва вратата.

След това влиза в стаята на майка си и тя се хвърля към него, говори полугласно, но възбудено, като поставя ръце на рамото му:

— Какво прави там тази твар? Изхвърли я? Изхвърли я, за бога, изхвърли я!

Чиро затваря вратата след себе си и втрещено гледа майка си — разстроена, с очи, разширени от въннение. И тя също втрещено го гледа.

Чиро: Успокой се, мамо... Симоне не е добре. Сега не бива... А утре всичко ще уредим.

Чиро хваща майка си за китката на ръката. В жеста му има повече търпение, отколкото синовна любов.

Розария с рязко истерично движение се освобождава и казва с шепот, като натъртва всяка дума:

— Изгони я. Веднага я изгони.

Чиро (иронично): Мислиш, че Симоне ще позволи?

Думите на Чиро падат на място. Розария, като се смирява, навежда очи и казва съкрушено:

— Бедният ми син! Омагьосала го е...

Чиро въздъхва и кима с глава. Той се отнася към майка си с неизменно търпение — обикновено така се отнасят с болни или с малки деца.

Чиро (равнодушно): Възможно е, мамо...

Чиро пресича стаята и гледа към улицата от прозореца.

Чиро (със същия тон): А сега иди да спиш. Ще видим утре...

Розария (глас зад кадъра): А какво може да се измени утре?

Чиро се обръща и гледа майка си, поразен от тона ѝ: гласът на Розария трепери и в него се чувства отчаяние.

Чиро отново се оказва с лице към майка си. Тя в упор го гледа, очите ѝ са широко отворени и трескаво блестят като на безумна.

Розария: Закълни се, че казваш истината, Чиро. Закълни се в паметта на баща ти...

Чиро гледа въпросително майка си, която го хваща за ръце и трескаво го стиска.

Розария: Нима съм виновна за цялата тази бърканица, която става с вас? Нима съм виновна, че доведох своите силни и красиви синове в града, за да се настанят в живота, да не познават нуждата, да не се измъчват на полето като

баща си, за който всеки ден от живота беше по-лош от смъртта, докато не затвори навеки очи.

Чиро (развълнуван до дъното на душата си): Стига, какво говориш, майко? Не те разбирам. Ти не си виновна за нищо. Съвсем за нищо.

Розария (като повишава глас): Баща ти никога не би напуснал селото. А аз взех, че заминах. Цели 25 години мечтаех само за това. Искях го заради Винченцо, заради Симоне, заради Роко. Какво не съм искала заради тях! Струваше ми се малък целият свят. В един прекрасен ден аз, глупавата, помислих, че вече съм достигнала това, за което съм мечтала. Нали хората на улицата ме наричаха синьора. Помисли си само, нарекоха ме синьора в такъв голям град, и то от уважение към моите синове! Но какво стана после? Моят Роко напусна дома и очите му станаха такива, като че ли е видял ужасите на ада. Симоне попадна в ръцете на тази уличница. (Отново повишава гласа си) Да бъде проклет денят, когато реших да ви махна от земята на вашия баща! (Истерично риде) Чиро, защити дома на твоята майка. Направи нещо. Длъжен си да направиш нещо...

Чиро прегръща майка си и се опитва да я сложи в леглото.

Миланският парк. Мъгливо разсъмване.

Ъгъл на парка, където рано сутрин идват боксьорите да се тренират. Те се мяркат като призори в леката мъгла, ту тук, ту там из алеите на парка. Между тях е Роко със своите постоянни секунданти. Сега той за минута е спрял тренировката и загърнат с хавлията, се е приближил до каменната ограда, до която стои Чиро.

Разбираме, че братята продължават започнатия скоро прекъснат разговор.

Чиро: Помисли за мама, която трябва сутрин да оправа леглото на тази...

Роко: Разбирам... И менё ме е така срам пред мама, както и теб...

Чиро (неочаквано поривисто): Макар и да ми е брат, не искам повече да го зная... Ние сме като семена от един чувал... семена, които трябва да дадат здрави плодове... ако между нас има един болен, гнил, махай го! Трябва да го отделим от другите. Помниш ли, както правехме, когато мама ни заръчваше да изчистим лешата... Помисли за опасността за Лука...

Роко: Симоне не се е изменил. Той само е паднал духом... Всичко това е от самолюбие. Аз още вярвам в него. Дай да опитам. Моля те зарад мене самия. Знам какво да направя...

Неочаквано очите на Роко се изпълват със сълзи. За да скрие това от брат си, той се обръща. Чиро казва с малко враждебен тон:

— Нищо не мога да направя. Дори и да мога...

При тези думи на Чиро по устните на Роко се появява печална усмивка. Той го прекъсва и с леко раздражение казва:

— Дай ми да опитам. Ако не бяхме напуснали нашето село... Значи, от рождение ни е писано така. На тебе, на мене и също на Симоне.

Чиро: Но ти помислил ли си какъв живот ни очакваше, ако бяхме останали там?

Роко: Затова пък бяхме едно дружно семейство.

Чиро мълчи и само се усмихва на брат си.

Роко също му отвръща с усмивка, само че печална.

После Чиро го тупа по рамото и казва:

— Хайде, отивам си.

Той рязко се обръща и си отива, а Роко тръгва да продължи тренировката.

(Следва)

