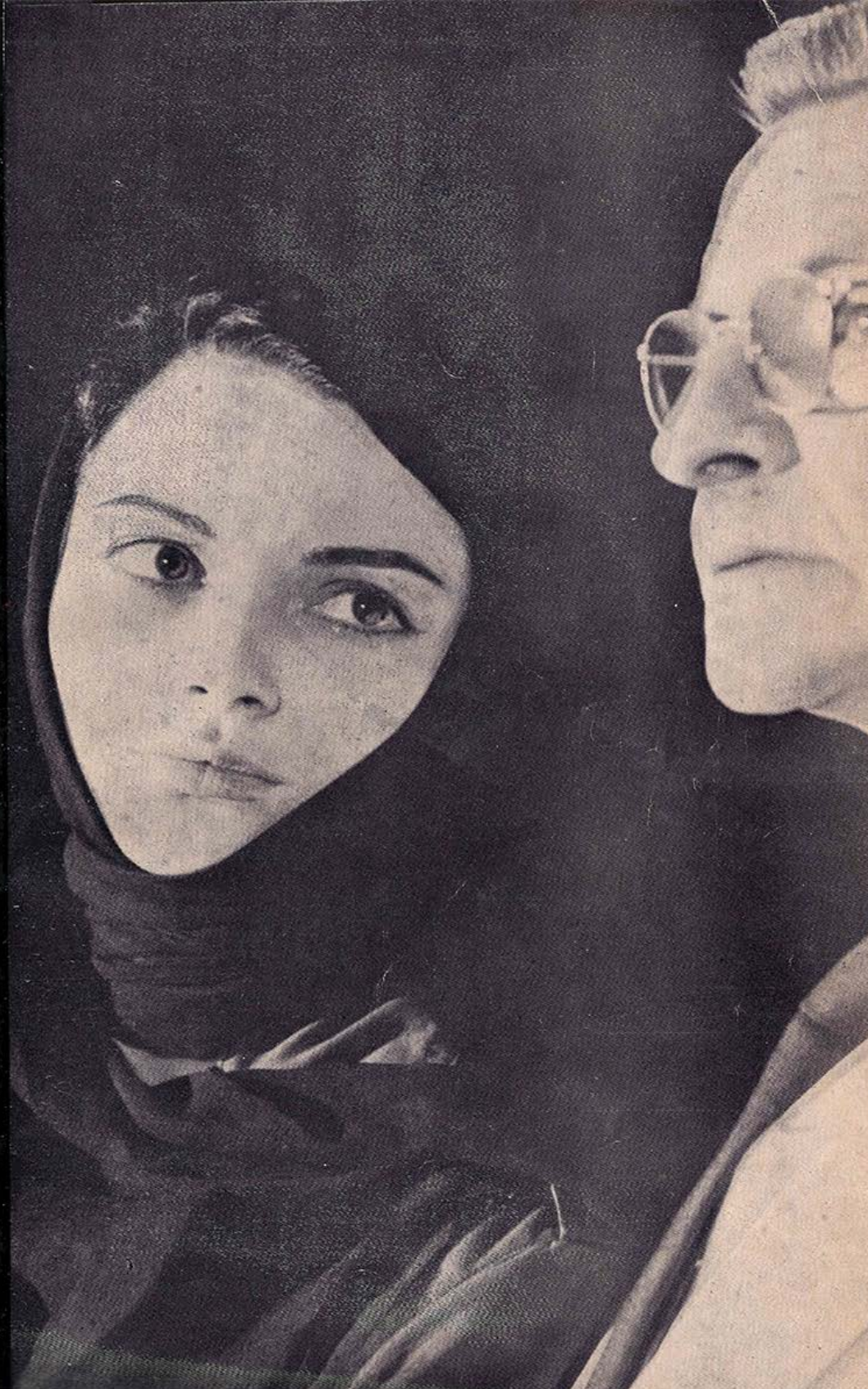


Киноцкусво

»



август

8

киноизкуство

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

1962
АВГУСТ

И Т Р

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

1. Научното кино — полезно изкуство 3

ЗА ПОДЕМ НА БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

2. Стефан Сърчаджиев — По някои въпроси
на нашето кино 5

ПРЕД VIII КОНГРЕС НА БКП

3. Христо Горев — Творчески търсения на ки-
нодокументалистите 9

ОБСЪЖДАНЕ НА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ

4. Изказвания 21

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

5. Човекът-амфибия — Христо Мутафов 28
6. Чочарка. Стъклената планина. Дилижансът
на мечтите. Регулировчикът. Долината на ор-
лите — Атанас Свиленов 30

ПРЕГЛЕД

7. Как искате да покажете човека във ва-
шите филми? 35
8. Разговори с Григорий Чухрай 41

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

9. Спомени за Мозжухин — Александър Вер-
тински 50
10. Портрет на един киноактьор — Карло ди
Стефано 54

ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

11. Озвучаване на любителски филми — Фи-
лип Христов 57

КИНОТО ПО СВЕТА

12. Наградите на кинофестивала в Карлови
вари 63
13. Кан — 1962 64

14. НАКЪДЕ ОТИВА КИНОТО В ГФР?

- Как да се помогне на западногерманското
кино? — Б. Юрков 67
Екраните на ГФР пропагандират войната 68
15. Африканското кино — Х. М. 73
16. Тревоги — Роже Мош 76

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

17. Американският филм в България преди 9
септември 1944 г. 77
18. ХРОНИКА 80

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СПЕЦИАРИИ

1. Лукино Висконти — Роко и неговите братя 87
На кориците — сцени от филма „Тютюн“

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ
Редакционна колегия

Научното кино — полезно изкуство

В общия фронт на родното ни киноизкуство от десетина години вече се оформя със свой облик и специфични задачи секторът на научно-популярното кино. Скромно и без шум, често пъти дори лишено от вниманието, което нашата общественост и кинокритика отделят на другите родове киноизкуство, това кино върши своята огромна, народополезна работа като важен политически инструмент в ръцете на партията. Да свърже науката с практиката, да разпространи най-разнородни знания сред зрителите, да подпомогне техническия прогрес, усвояването на повече икономически знания, да изгради здрав материалистически мироглед у масовия зрител, с една дума, популяризирайки научни знания да бъде изцяло в услуга на социалистическото ни строителство, ето високоотговорната и благородна задача пред нашето научно-популярно кино. Стоиците произведени досега филми, редицата награди, завоювани на международни фестивали, постоянно нарастващият обем на производството — през идната година ще бъдат произведени над 100 филма! — повишаващият се интерес на зрителите към научно-популярните филми, овладяването във все по-голяма степен майсторството на научната популяризация от страна на творческия колектив — всичко това говори за правилна насока на развитие, която изведе с течение на годините научното кино до степен на сериозен и деен фактор в нашата обща култура и идеологическа борба.

Разбира се, тази обща правилна насока не изключва цяла редица сериозни трудности, които съпровождаха досегашното развитие. В отделни моменти се наложи с партийни и правителствени документи за киноизкуството да се помогне пряко и на научно-популярното кино, да се уточнят задачите му, да се очертаят по-ясно перспективите. Но освен от тези временни затруднения развитието на научното кино у нас бе съпътствувано, а и днес още това продължава да е така и от една друга, от по-принципиален характер трудност — все още слабо разработената теория и естетика на този род киноизкуство. Редица основни проблеми — за степента на изкуството в научно-популярния филм, за жанровата определеност, за предмета и пр. и днес още продължават да бъдат дискуссионни в марксистко-ленинската естетика. Дейците на научно-популярното кино у нас заживяха с едно вътрешно противоречие между съзнанието за полезността на тяхното дело и неудовлетвореност от възможностите да се изаявят като художници. Наред с този известен догматизъм, нанесъл в киното най-сериозни поражения именно в областта на късометражния филм, главно във възгледите за предмета и границите на жанра, също съпътваше досегашното развитие на научното кино.

Няма съмнение, че оздравителната и свежа атмосфера, настъпила след XXII конгрес на КПСС и Ноемврийския пленум на БКП, създава днес най-благоприятния климат за отстраняване на всички трудности, за изживяване на всички предразсъдъци, които препречваха досега правилното развитие напред. Няма съмнение, че в този нов климат на свободна и откровена размяна на мнения и дейците от научното кино ще стъпят по пътя на творческите дискусии да намерят точния отговор на много от вълнуващите ги въпроси. Основание да очакваме това ни дава проведенният в Съюза на кинодейците разговор по проблемите на научно-популярното кино въз основа на продукцията от 1961 г. Това обсъждане, което се превръща вече в хубава традиция, даде възможност да се разгледат редица важни проблеми пред научното кино, да се разкрият и очертаят някои решаващи тенденции в неговото развитие. Разбира се, полезно ще бъде, ако в своята среда творческият колектив продължи подетия разговор.

Поставен твърде остро в доклада на др. Я. Молхов, въпросът за зрителя, за неговите изисквания и вкус като критерий пред научно-популярното кино зае едно от централните места в дискусията. Действително от позициите на един „челен“ и прекалено възискателен зрител нашето научно кино търпи критика както за недостатъчна занимателност, така и за известно изоставане от онай „научна революция“, която се извършва пред нашите очи главно във физическите, хими-

ческите и математическите клонове на науката. Но пред нашия научно-популярен филм стоят в момента много по-широки, свързани по-пряко с практическото социалистическо строителство задачи, които го задължават да профилира тематично филмите с оглед задоволяването на нуждите и интересите не само на „челния“ зрител, но на всички категории зрители. Основно задължение пред българския научно-популярен филм днес е да бъде актуален, т. е. да бъде максимално полезен в дадения момент от строителството, да въоръжи всички слоеве и категории трудещи с повече технически и икономически знания, за да улесни по този начин изпълнението на преките производствени задачи. В тази основна насоченост е главното достойнство на българския научно-популярен филм, но от друга страна, естествено Бетя неизбежно ще налага върху него отпечатъка на известна инструктивност. Бетя е в това, че ние все още не можем да намерим точния баланс между тази инструктивна насоченост в тематиката и изискването за повече художественост, за повече занимателност. Не е правилна тенденцията да отделяме тези пряко насочени към практиката, към производството филми — например за отглеждане на ягода, на тютюн, за някои санитарни проблеми и пр. — и да квалифицираме тези филми като „второ качество“ в съпоставка с някои филми на изкуствоведческа, историческа или педагогическа тема, в които уж единствено е възможно постигането на изкуство. Художествеността е осъществима и в чисто инструктивните филми, ако на тях не се гледа като на теглоба, а като на пълноценна творческа задача, изискваща пълна мобилизация на таланта, въображението и професионалното майсторство на твореца. Безполезен е спорът около „благодарните“ и „неблагодарните“ теми във връзка с въпроса за художественото майсторство. Никой не е поставял никакви пречки пред творците да извяват своето художествено майсторство и само от тях самите зависи да имаме все по-малко основание за недоволство в това отношение. Защото не може да се твърди, че и във филмите на тъй наречените „благодарни“ теми сме достигнали вече някакъв таван, над който не може повече да се издигнем. Във връзка с това радостна и обещаваща е тенденцията да се отива при известни подходящи теми към очерковата, дори към особено трудната новелистична форма, като от практиката все повече изчезва елементарното, лекционното, сухо дидактичното поднасяне на материала. Тази тенденция изразява правилно самочувствие на дейците от научното кино и здрава теоретична позиция — научно-популярният филм не само трябва да поднася знания на зрителя, но и да го възпитава естетически.

Характерът на задачите пред творческия колектив налага най-тесна връзка с редица институти, министерства, ведомства. Оттам идват поръчки, които заемат твърде голям дял от темите на нашето научно кино. Тази обществена поръчка все още се възприема от някои режисьори като бreme, което дава естествено неблагоприятно отражение върху качеството на филмите. Необходимо е известно уточняване на взаимоотношенията между тези ведомства и студията за научно-популярни филми, необходимо е по-строго и стриктно спазвано разграничение в сферите на компетентност между двете страни, за да не се превръща студията в бюро за поръчки, а да може с чест да отстоява авторитета и репутацията си на художествен институт.

Филми като „Светът в капка вода“, „Азбуката на живота“, „Цената на безумието“, „Ахейци“ бележат върховете на продукцията за 1961 г. Наред с тях могат да се отбележат още редица сполучливи научно-популярни и инструктивни филми. Може с радост да се констатира, че и през 1961 г. колективът на студията се е предвиждал напред, общо взето успешно е разрешил задачите си, не е допуснал създаването на безполезни и антихудожествени филми. По-голямо тематично и жанрово разнообразие, стремеж към научна познавателност като специфичен белег на жанра, още по-голяма изискателност към художествената разработка на темите, осигуряване на възможности за нови търсения, за експериментирание, по-добро и модерно техническо съоръжаване — ето какво би могло да се пожелае още на творческия колектив, призван да създава необходимо и полезно изкуство за масовия зрител.

СТЕФАН СЪРЧАДЖИЕВ

ПО НЯКОИ ВЪПРОСИ НА НАШЕТО КИНО

Макар и не пряко ангажиран в живота на кинематографията, но като човек, яко свързан с нейното развитие още от създаването ѝ, бих искал да споделя някои мисли, породени от многогодишни наблюдения. А тия наблюдения явно сочат, че нашата млада кинематография е във възход. Нашите филми вече с нетърпение се очакват от зрителите. Те им се радват, те ги търсят, те с любов и загриженост ги обсъждат и критикуват, те дори прощават грешките, вярвайки, че тези грешки са неизбежен спътник на развитието. Но те, зрителите, са огорчени и безпощадни, когато им се поднася продукция, към която мъчно биха били снизходителни, и посвоему реагират — не ходят на тия филми. И няма защо да виним разпространението, което си има много и много недостатъци, а трябва да потърсим дали и ние, създателите на филмите, нямаме някаква вина, задето някои от филмите ни, за които ние, специалистите, сме дали най-висока оценка, не намират сред зрителите оня прием, който сме очаквали. И не може да не се запитаме на какво се дължи това — неуспех ли е, или нашите виждания са били неразбрани от публиката. За мене грешката по-скоро е у нас и несполуката на тия филми е наша. Много са факторите, които подпомагат нашите неуспехи. Аз бих искал да се спра на някои от тях.

Ще започна с въпроса за кадрите. В студията за игрални филми има прекрасни кадри — и художествено-творчески, и административни. Но наред с тях има и много случайни хора, които само пречат, а не подпомагат работата. Би трябвало и административното, и партийното ръководство сериозно да се погрижат за квалифицирането на тези хора, оставени да се учат само от практиката, без тя да бъде съчетана с поне елементарна теоретична основа. Тези хора просто не знаят какво да вършат, а камо ли как да го вършат. В своето незнание и неумение те прехвърлят вината си един на друг и това е обичайно явление, а работата се проточва, сроковете се пропускат, халят се нерви и художественото ниво на продукцията пада, защото много неща са пропуснати, а филмът трябва да излезе.

Много често се подхвърля мисълта — „за кого правим нашите филми?“ Казва се несмело: за „нашия зрител“, но наред с това — и то като че ли е главното — за завладяването на чуждите пазари, та с могъществото на нашите идеи да бъдем носители на нашата социалистическа правда. Хубава, правилна, умна мисъл. Може би

греша, но на мен ми се струва, че адресантът на нашите филми трябва да бъде главно нашият зрител. Нашият зрител дава парите, нашият зрител иска да се забавлява и главно да се учи от нашите филми. Не е адресант групичка интелегентстващи в България, които от превзето позьорстване или неразбиране се прехласват пред всяка чудатост и изкълченост. Не е адресант и международният фестивал в Кан, Барселона и не знам къде си. А ние, когато започваме филм, първата ни мисъл като че ли е какъв успех би имал филмът в Кан, а не как той ще откликне в сърцата на нашия зрител. И това е първата ни грешна стъпка.

Подхвърля се често и такава мисъл, че ние трябва да възпитаваме нашия зрител, като повишим вкуса му. И тази мисъл е права, умна. Но тя крие и голяма опасност, защото можем да поднесем на зрителите, криейки се зад „спецификата на филма“, такива чудачества, плод на нашия субективен вкус, които не само няма да повишат вкуса му, а ще го отблъснат или най-малкото ще го объркат и заблудят. Често пъти в нашите филми се срещат такива изразни форми, сами по себе си интересни и занимателни за един блазиран интелегент, но форми оставащи сами за себе си или в най-добрия случай не изцяло покриващи съдържанието на дадена сцена, на даден драматургичен момент. И тук се явява вторият въпрос — *за истинското новаторство и за модното*. Винаги да си с напрегната творческа мисъл, винаги да търсиш, винаги да имаш стремеж да откриваш нови и нови пътища в изкуството — това е едно от най-първите задължения на комуниста, на твореца от нашето социалистическо общество. Но дали действително търсим нови пътища? Дали зад това прекрасно задължение не скриваме желанието си да пренасяме вече готови форми, родени в друга среда, при други условия, и да ги лепим към собствените си творби, провъзгласявайки се за търсачи на новото? Роди се в Италия едно прекрасно прогресивно цвете — неореализмът. Но това цвете бе прекрасно на италианска почва, то имаше аромат и в другите страни на капиталистическия свят, но това цвете у нас е без аромат. Ние сме въоръжени с много по-мощно оръжие, оръжието на *социалистическия реализъм*; много по-съвършен, много по-богат, много по-разнообразен метод. Ние можем да казваме нещата направо; ние можем да говорим високо и силно с несъкрушимата правда на социалистическите идеи, без да се нуждаем от воала на неореализма.

За мен пренасянето на неореализма и на разните други „изми“ у нас е равнозначно на: в днешно време да си служим с метода на критическия реализъм. А тенденция да се пренасят готови форми било в изразните средства, било в разработката на драматургичния материал у нас съществува. И има опасност, мислейки, че сме оригинални творци, да станем пошли епигончета на разни чужди нам течения, колкото и прогресивни да са те на Запад.

Аз много добре знам за оная велика симбиоза на изкуството, за онова взаимодействие, което обогатява, което подпомага развитието. Но защо не се замислим тази симбиоза ние да подпомогнем с нашето, българското, а не с взаимствувано. А не са български съзнателно преустройваните и гримирани улички и пейзажи, които така

често се срещат в нашите филми и които в тоя им заснет вид никога не са съществували у нас, но които странно наподобяват на улички от чуждоземните филми. Не са български и странните взаимоотношения между действащите лица, които съществуват в драматургията на някои от нашите филми. Не са български сухотата, безизразността, безстрастното третиране на образите в тяхното поведение, в техния говор.

Не е, не може да бъде български и уличният говор или хулиганското „арго“, което толкова често чуваме в нашите филми. И тоя уличен говор е заемка от чуждите филми. От екрана зрителят трябва да чува чиста, звънка българска реч. Трябва да чува „език свещен на нашите деди“, а не езика на някои столични кафенета.

Безспорно рецепти за готова българска изразна форма в изкуството няма, но наша задача е, наш дълг е да търсим, да открием тази форма.

Аз не си спомням да е отпаднал от марксистко-ленинската естетика въпросът за „националното по форма и социалистическо по съдържание“ изкуство. Нима аз, българинът, мисля, говоря, действам по същия начин, по който действуват и води себе си в живота французинът, англичанинът, италианецът, руснакът, китаецът? Да, ние всички сме хора. ние всички сме братя, но разликата между нас е толкова очебийна! И това е най-ценното, че ние сме различни и всеки със своето, с родното си идва в общия живот на човечеството. И тук е нашата задача: да намерим оная видова отлика, да намерим онова специфично наше българско в мисли, в поведение, в начин на взаимоотношение, да го осъзнаем и да го вложим в нашето изкуство.

Според мене това е единственият път, по който можем да станем не само по-близки на нашия зрител, но бихме били и търсени, бихме били и по-интересни и в целия свят. Това, което мислим, че правим сега като ново, отдавна в другите кинематографии го правят и по-хубаво, и по-интересно. И ние, без да щем, осъзнато или неосъзнато, ставаме епигони; без да щем сме скучни, а не оригинални, въпреки че се смятаме такива. Оригинални ще сме едва тогава, когато намерим нашата, българската форма. Всяка кинематография е била във възход тогава, когато е била дълбоко национална, и е била в упадък тогава, когато е била епигон на чужди форми. На това ни учи историята на световното кино.

Все във връзка с новаторството бих забелязал, че в нашите филми се фетишизира „кинематографическата специфика“, която специфика е нещо много важно и необходимо, но какво става с човека? В повечето от филмите ни човекът е на втори план. Актьорът е оставен сам на себе си, без живата, творческа режисьорска намеса. Ако постигне нещо, добре, ако не постигне, със средствата на киното ще притулим неговите недостатъци и всичко ще мине, без да се забележи неговата лоша игра. Това е един крайно неприятен въпрос, по който сме много чувствителни, но уви — това е факт, който понякога просто крещи от екрана. И ето къде трябва да насочим усилията си, ето в какво трябва да бъдем новатори — да разкрием

в нашите филми човека, да се углѣбим в сложната гама на неговите преживявания, да станем майстори в извайването на характери, а не да се задоволяваме с някакви бледи фигури, които в повечето случаи говорят крайно нелогично, без акценти на важно и неважно, фигури, равни и безизразни. Не е достатъчна само индивидуалността на актьора, не е достатъчна само неговата случайна интонация, за да се изгради сложността на един образ. Голямата, задълбочената работа с актьора, създаването на неповторими образи — това е въпрос, който стои открит пред нас. Не чудатият кадър в игралния филм ще достигне до сърцето на зрителя, а човекът със своя верен, органичен живот, със своите богати емоции, със своите мисли, със своите идеи. Нека не се плашим от остротата на актьорската игра. Крайно време е да престанем да мислим, че всяко по-ярко изявяване, че всяко подчертаване е от спецификата на театъра — редица най-големи филми ни учат на обратното. Да създаваме филми, пълни с кръв, филми, които да вълнуват, филми, които да ни разтърсват. А това ще постигнем само тогава, когато обърнем погледа си и насочим главно си усилие към човека — само тогава ще бъдем истински социалистически реалисти, истински новатори.

Бих искал да се спра на още един въпрос, който според мене е спирачка за правилното развитие на кинематографията. Това е етиката. Мъчно бихме могли да се похвалим с висока етика в отношенията между творците в кинематографията. Много често се задава въпросът — „защо не се ползуваме с уважението на хората“, „защо кинематографистите нямат този авторитет, какъвто имат творците от другите клонове на изкуството?“ Може да греша, но мисля, че за липсата на уважение и авторитет сме виновни самите ние. Как искаме хората да ни уважават, когато ние самите не се уважаваме, не ценим труда на другаря си, не намираме сили да се зарадваме на успеха на колегата си, колкото и незначителен да е той. Как искаме да ни уважават, когато смятаме, че по пътя на отрицанието на другите ще изграждаме собствения си авторитет.

Голямото изкуство се създава от етични личности, а дали ние сме такива етични личности? И дали не би трябвало да се запитаем кое обичае повече — изкуството ли, или себе си в изкуството?

Сега, когато фалшивата, ослепителната светлина на култа вече я няма, сега, когато можем да виждаме със собствените си очи, сега, когато няма нужда да изкълчваме характерите си, би трябвало да обърнем сериозно внимание на самите себе си, би трябвало да се очистим от дребното зверче на егоизма и се помъчим да бъдем истински братя помежду си, за да сме достойни да живеем в комунистическото общество, да влезем в него с чиста, празнична дреха. Сега вече по-честно, по-чисто можем да говорим помежду си, защото знаем, че не сме врагове, че партията еднакво цени всички ни, че делото, което вършим, е общо, народно дело. Аз съм неоправим оптимист и вярвам, че пътят вече е чист и ясен и от нас се иска само работа и работа.

ХРИСТО ГОРОВ
ТВОРЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ
НА КИНОДОКУМЕНТАЛИСТИТЕ

Може смело да се каже, че документалният филм до XX конгрес на КПСС бе скован в канони, които пречеха на развитието му. Главният въпрос, върху който тогава се дискутираше, беше инсценировката, като на нея се гледаше като на еkleктизъм, несвойствен на документалния филм. Първият по-смел опит да се разрушат каноните започна с филма „Антонивановци“, против чието реализиране упорито се бореше бившето ръководство на кинематографията, подкрепяно от консервативни кинодейци.

Под фалшивия блясък на култа в нашата студия имаше изопачаване на действителността, лакировка, схематизъм. XXII конгрес на КПСС и Ноемврийският пленум на ЦК на БКП нанесоха тежки удари по догматиците и робуващите на канона. Пред кинодокументалистите се откриха нови, неподозирани по-рано възможности за обогатяване на изразните средства, за един по-задълбочен и по-интересен показ на живота.

В последните години излязоха редица филми, като „Петимата от РМС“, „Шатрите горят“, „Човекът с ватенка“, „Художникът Златю Бояджиев“, „Възпоменание“, „Хармония“, в които има разчупване на канона, проличава новаторство. Ще бъде погрешно обаче да се мисли, че трудностите са преодоленни, че пътят напред е гладък. Старото още ни тежи и някои предпочитат отгъпкания път пред новаторството. А има и такива, които още живеят с убеждението, че документалният филм ще изгуби от съдържанието си, ако излезе от коловоза; че зрителят няма да повярва в достоверността на творбата, ако е направена като фабулен филм или ако на екрана се мерне лице на актьор. Подобни догматици животът обаче опровергава. Хиллядите зрители на „Човекът с ватенка“ искрено се радват на филма и нито един от тях не обвини режисьора, че е използвал актьор.

Пътят към новаторството не е лек, начертан като на хартия. Новаторите в документалния филм, като Д. Вертов, Ёрис Ивънс, А. Торндайк и др., в своята практика не са се опирали на солидния гръб на кинотеоретици, защото такива не са съществували. Те сами, изхождайки от личния си опит и опита на другите, са разработвали отделни въпроси от теорията на документалния филм и са постигали успехи. Този факт е в подкрепа на решението на пленума на ЦК на БКП по идеологическите въпроси, където е отбелязано, че към критиката следва да се привлекат самите творци.

Днешният документален филм не е дело на отделни майстори. В него участвуват сценаристи, режисьори, оператори, композитори,

звукооператори. А това изисква те всички да се насочат към търсения. Новаторството изисква от сценариста не аморфни сценарии и гол тезис, а една по-друга драматургия, в която личните сцени, черпени от живота на хората, да бъдат майсторски преплетени, да произлизат органически и логически от съдържанието.

Главна слабост в документалния филм е подценяването на художествената форма. От режисьори и оператори се изисква нов подход към решаване на филмите; да няма схематизъм, да проявяват по-ярка индивидуалност в своето творчество, като се пазят от абстрактно експериментиране, което води в блатото на формализма; да се пазят и от безстилието, което може да ги откара в задънена улица. По-умело да се използват звукът, монтажът, ракурсът.

Търсенията да се насочат към по-задълбочена работа върху литературната основа, към навлизане в проблемите на нашето време, към ярко показване на живота. Всеки нов документален филм трябва да открива нова страничка от живота, незабелязана досега от други. Въпросите на социалистическото строителство се разрешават по сложни пътища, с известни трудности. Затова животът на строителите с техните чувства и вълнения, с успехите и временните поражения е богат извор за творчество, за проблемни филми.

След развенчаване на култа кинодокументалистите насочват своето внимание към народа, творец на историята. Сценаристи, режисьори и оператори имат за свещен дълг да изобразяват трудовите хора с по-голяма любов и по-всестранно. За тая цел не бива да се пренебрегва и жанровото разнообразие. Нужни ни са репортажи, документални очерци, сцени с личен характер, които придават на филма повече яркост, подчертават човешкия елемент в действието, изтъкват на преден план хората. Нужни ни са проблемни филми, в които да се показва как се променят хората, какви са техните мисли, надежди.

В студията сега работят сценаристи, режисьори и оператори с разни почерци. Едни от тях предпочитат лаконичния израз, други — разгърнатото повествование, трети — лириката. Те всички са ентузиазирани от вдъхновеното слово на партията и в чест на VIII конгрес на БКП поеха обещание да възпеят народа ни в борбата му за ускорено икономическо развитие на страната.

Това лято нашите режисьори и оператори се намират сред строителите на Кремиковци и азотноторовия завод в Стара Загора; при мильорите и флотирите в Родопите, при бригадите за комунистически труд в София, Пловдив и др. В навечерието на VIII конгрес те ще ни дарят с филми, в които се показва челиният опит на работниците, борци за повишаване производителността на труда, за максимално използване на нашата добивна промишленост.

Други групи режисьори и оператори се пръснаха из четирите краища на страната, за да отразят всенародния трудов поход в борбата против сушата, за образцово изпълнение на селскостопанските задачи. Те ще разкажат за напрегнатия труд на кооператорите в Добруджа, Лудогорието, Тракия и др. за допълнителна селскостопанска продукция, за своевременно прибиране на есенниците.

С това българските кинодокументалисти ще направят още една крачка по пътя на новите завоевания и успехи в своята област.

На 20 и 21 май т. г. по инициатива на Съюза на кинодейците се проведе творчески разговор по проблемите на научно-популярния филм. Доклад изнесе др. Яко Молхов. По-долу поместваме доклада и резюмета на изказванията.

Преди да започна критичния преглед на продукцията през 1961 г. на Студията за научно-популярни филми, бих желал да припомня, че изминалите години след XX конгрес на КПСС измениха много от нашите представи за назначението на литературата и изкуството, много естетически постулати добиха ново звучене, воинствуващият догматизъм беше изтласкван от позиция на позиция, за да се завоюва все по-голям терен за свободно развитие на творческия марксизъм. XXII конгрес даде още по-могъщ тласък на този благотворен обновителен процес, който, убеден съм, ще завърши с пълния разгром на догматизма, с пълното и свободно разгръщане на инициативата и енергията на мислещите хора. Все повече ще се приближаваме към времето, за което мечтаеше Маркс: да разменяме чест за чест, любов за любов, дружба за дружба, уважение за уважение, с една дума да разменяме най-добрите ценности, които свободната проява на човешчината може да създаде.

Това встъпление може да се стори странно за едно разглеждане на научно-популярния филм, но, струва ми се, че и в средата на дейците на научно-популярното кино у нас догматизмът и неинтелигентността бяха намерили добра и питателна почва, за да задушат много от олитите за разкрепостяване от грубото вмешателство в творческата работа на ония, които вярваха, че научно-популярното кино също може да се издигне до ранга на своеобразно по възможностите си и задачите си кинематографично изкуство.

През онова време не винаги се разменяха интелигентност за интелигентност, разбиране за разбиране, талант за талант, а много често се разменяха етикети за политическа благонадежност, или пък се претендираше за монополно право да се тълкува партийната политика в областта на изкуството. И вместо развитие имаше застой; вместо търсене имаше приспособяване към ниския вкус; вместо полет на въображението и мислите — копиране на утвърдени вече за наятчийски щампи.

Може би поради това нашият научно-популярен филм се оказва твърде неинтересен и наистина второсортен кинематограф. И това — в едно време, когато интересът към науката растеше от ден на ден, когато късометражният филм изобщо упражняваше могъщо и обновително влияние върху игралния филм!

Нека приемем, без да се разпростираме върху тази тема, че това беше период, тежък за цялото наше изкуство и литература, и че вече никога не ще се върнем към него, стига да сме решили, че ще се борим с всякакви реставриращи го рецидиви. Убеден съм, от друга

страна, че много другари, ангажирани и провеждащи активно методите на култа, пленници на много догматични идеи, сега искрено и честно осъзнават своите заблуждения и се освобождават от тях.

Само в свободната дискусия се ражда истината. Нека това бъде девиз и на нашето обсъждане. Мислите и преценките за гледаните от мене научно-популярни филми не претендират за изчерпателност, нито за безапелационност, нито за непогрешимост. Това са мисли и преценки на един изкушен и често погрешен наблюдател на развитието на нашето киноизкуство.

Първо.

Ще бъде несправедливо да се правят генерални изводи за състоянието на научно-популярния филм само по продукцията от една година, или пък като се изхожда от несъобразени с нашите условия критерии за хубаво и лошо, или пък като не се взема предвид състоянието на нашата наука, чиито постижения популяризира нашият филм. Аз съм се старал да се движа в рамките на тази осъзната необходимост, без да мога винаги да преодолеем пристрастията си и без да мога да избягна изкушението да помечтая за един необикновен и съвършен научно-популярен филм. Тъкмо поради това, без да искам, хитрувам, като сменям според изгодата си положението си ту на мъдър съдник, ту на наивен зрител. Но веднага трябва да си призная, по ми е изгодно да застана в позата на негово величество зрителя.

И това е първата проблема, която искам да засегна: кой е и какъв е зрителят на научно-популярния филм?

Няма защо да го крием — в мислите на мнозина преценката на зрителя си остава критерий за качеството на филма. А както е констатирано неведнъж, между преценката на зрителя и преценката на художествения съвет или на специалистите често пъти има въпиющо противоречие. Най-фрапиращ в последно време е примерът с японския филм „Голият остров“, получил в Москва първата и най-възторжената награда на световно жури и минал по нашите екрани при почти празни зали. Кой е прав? Журито или публиката? Не бих желал да се отвлечам с разсъждения по този въпрос, но мога само да кажа: публиката е по принцип консервативна, тя обича да се движи в кръга на познатото, изпитаното, станалото традиционно. Новото винаги я заварва любопитна, но скептична; най-често новото ѝ се струва предизвикателство срещу установения вкус, срещу привичните схващания на обществото. Като добавим към това, че голяма част от публиката никак не ще да се съгласи с нас, че отива в кината да бъде възпитавана, ще разберем защо тя предпочита удоволствието, а не познанието, защо търси забавата, а не поучението.

Разбира се, публиката е нещо разнообразно, тя е разделена на преливащи се една в друга прослойки и навярно, колкото и да се унищожават в социалния смисъл класите и класовите различия, публиката постоянно ще се дели на „сериозна“, с вкус към художествените явления, и „несериозна“, без особен вкус към художествените ценности. И несериозната ще бъде винаги по-многобройната, а може би и изкуството ще губи все повече своя „сериозен“ характер, ако обектът „възпитание“ все повече се стеснява. Моето предвиждане е,

че попрището на изкуството — да се бори за по-съвършено общество — ще остане вечно и неизменно. Изкуството винаги ще бъде настроено критично към своята съвременност, защото нравственото изграждане на обществото не съвпада и не ще съвпада с икономическото му изграждане.

Защо беше нужно това отстъпление от темата? Обикновено лирическите отстъпления — моето е по-скоро теоретическо, хипотетично, защото такива са критическите лирични отстъпления — изразяват неударжимото възмущение на художника от онова, което описва, те са изрази на неговия лирически патос.

Аз никак не съм склонен да превръщам във фетиш публиката, не желая да изпадам в демагогско преклонение пред нейната масовост и особено пред нейния вкус. Тя често е отвръщала взор от истински художествени произведения и е адмирирала неудържимо фалшиви и дори пошли развлекателни произведения. Следователно критерият на публиката не е според мен най-меродавният и към него трябва да се отнасяме критически, ако искаме да сме справедливи и обективни. А това означава да се радваме, когато публиката адмира хубави произведения на изкуството, и да се огорчаваме, когато се отвръща от тях. Но по силата на диалектическия закон изкуството не може да съществува без публиката, не може да вирее без нейното ласкателство. И колкото и горди да са понякога художниците, те търсят признанието и ако е възможно, възхищението на публиката.

Според мен за публиката научно-популярният филм е нещо ново и тя се отнася с консервативна сдържаност към неговата продукция. Научно-популярният филм е за нея лекция чрез картини и като почти всяка лекция не я привлича много, навява ѝ скука. Филм е, ама не истински филм, научен — така разсъждава често пъти зрителят, преди да си купи билет и да гледа научно-популярен филм. А по логиката на нещата игрално-художественият филм почива на измислицата, на въображението, не на материалната истина, докато научно-популярният филм никога не ни занимава с неистини дори и в най-отвлечените и в най-материалните сфери на човешката дейност. Неговият девиз е истината, само научно доказаната истина.

Защо публиката предпочита „неистината“ на игрално-художествения филм?

Тя предпочита този филм, защото той е много по-занимателен, по-разбираем, по-емоционален, защото е построен на увлекателна интрига и т. н. В игрално-художествения филм се овеществяват тънки, деликатни и поради това любопитни човешки преживявания, зрелището на които винаги възбужда едно активно съпреживяване у публиката. Хората в салона имат при добрия художествен филм да преживеят един чужд живот, да са щастливи или не, да загинат или се спасят, да се влюбят или да бъдат любени, да са млади или стари, често пъти тъкмо наопъки на онова, което са в самия живот.

А какво им предлага научно-популярният филм? Знания, преди всичко знания, при това полезни знания, при това във формата на суха, често дидактична лекция. Хората са свикнали да получават

знания в учебните заведения и специалните курсове. Но не са свикнали да получават знания в киното — селското, централното или кварталното. Ако попиташ зрителя, който и да е той — беден или богат, образован или не, интелигентен или не, умен или глупав, млад или стар, защо остана на кино, той ще ти отговори, че отива за удоволствие, а не да бъде поучаван. Влизащите в кината обикновено питат: „Хубав ли е филмът, интересен ли е?“

И тъй, нейно величество публиката, без да е достойна винаги за уважение, що се касае до вкуса ѝ, но без която изкуството не може да съществува, е разнолика, странно неуловима в интересите ѝ, поддаваща се мъчно на определение, наивна и консервативна, сърдита и възторжена, разделена на множество прослойки и обединена само по това, че не желае нито да бъде учена на нещо, нито пък да бъде възпитавана. Ако художественият филм я маме с художествените си истини и въпреки съпротивата ѝ я възпитава поне естетически, без да ѝ отнеме развлечението, удоволствието, научно-популярният филм не може да я измами с нищо — той откровенно я кани да ѝ даде знания. И няма защо да се учудваме, че като изключим някои филми за пътешествия, които събраха голяма публика, научно-популярният филм трудно може да разчита на популярност сред широката публика. По целесъобразно ще бъде, ако си спомним мисълта на Маркс, че „музиката възпитава музикалното ухо“, че всяка стока иде да задоволи нечия потребност, както и че всяка стока създава свои потребители.

Обстоятелството, че научно-популярният филм е адресиран до ограничен, понякога доста строго определен кръг от зрители, дава неизбежен отпечатък върху темата и формата му.

Когато гледаме филмите на Любен Цолов „Отглеждане на ягодите“, „Агротехника на лозата“ или „Ерозията“ на Копуков, разбираме, че те са адресирани непосредствено до онези, които се занимават с агротехника. Филмите са направени чисто, непретенциозно, тезата им е ясна, но едва ли са съобщили нещо ново на своите зрители, изкушени в агротехниката. Всеки агроном на място може да обясни на лозарите как е най-изгодно да се подрязват лозите или да се отглеждат ягодите, за да не става нужда да се прави филм за това. Струва ми се, че колективът на Студията за научно-популярни филми трябва да се ориентира преди всичко към теми, които извикват всеобщ интерес. А всеобщ интерес предизвикват големите научни открития, големите идеи, големите мисли, големите явления в природата, значителните научни събития. А това значи да се съобразим със зрителя, който живее с чувството, че сме в процеса на една научна революция, че техниката прави скок, който никое въображение не можеше да предвиди. Фантастиката се превръща в детска забава в сравнение с онова, което е вече постигнато.

Е добре, когато се поставя на мястото на такъв зрител, комуто не е чуждо научното брожение, обхванало света, филмите, произведени през 1961 г. в научно-популярната студия, ме връщат много назад, те ми отказват самочувствието на човек, който се движи със своето време, те ме поставят в положението на ученик от долните класове, когото трябва да запознаят с елементарни истини.

Когато човек попадне сред мислещи хора от средата на научната интелигенция, ще се убеди, че те толкова са увлечени във възможностите на науката и техниката, че започват да поглеждат с пренебрежително снизхождение на изкуството. Не случайно в Съветския съюз избухна спорът има ли място изкуството в живота на нашия съвременник. Поезията на научните открития не е ли по-увлекателна за младежта, отколкото традиционната художествена литература? Разбира се, крайностите си остават крайности и потребността на човека от изкуство си остава неизтребима. Влиянието обаче на техниката върху неговия психически облик също така е безспорно. Много представи — за разстоянията, за време и пространство, за минало и настояще, за близко и далечно бъдеще — подхранват интензивно нашето въображение. Нашата способност към бързи и на пръв поглед несъвместими една с друга асоциации ни прави постоянно жадни и нетърпеливи за новото. И вместо да бъдем приобщавани към новите идеи в науката, вместо да станем свидетели на борбата между рутината и дръзновението, ние слушаме от екрана по-добри или по-интересно направени лекции върху стари неща, придава се излишна значимост на незначителни неща.

Бих желал да бъде ясен в заключението си: ние трябва да се ориентираме към зрителя, който стои на равнището на нашата съвременност, авангардният зрител. За това е нужно да създадем една авангардна студия за научно-популярни филми.

Щом в света се говори за Куба, аз искам да гледам филм за Куба, направен от наши кинематографисти. Щом се говори за биофизика или за преврат в един или друг отрасъл на техниката, нашата студия трябва да ни даде понятие за този преврат. Аз, авангардният зрител, не желая да бъда държан в някаква провинциална затвореност и да ме занимават със значението на витамините, или пък с добрата седморка, осигуряваща добро хранене. За това е достатъчно да се посъветвам с лекаря от кварталната поликлиника. Аз искам да знам как влияят ядрените опити, искам да знам каква наука е кибернетиката и ще измести ли човешкия мозък и т. н. и т. н. Аз искам да бъда приобщен към големите научни търсения на човечеството.

Разбира се, нямам нищо против просветителството и неговите велики традиции. Но филмите-лекции не възбуждат моя интерес. Защото аз съм образован човек. Много ви моля, другари кинематографисти, да се съобразявате с простото обстоятелство, че нашата страна не е страна на неграмотни хора, които имат достатъчно елементарни знания, за да не им се повтарят от екрана.

Давам си добра сметка, че тези заключения ще възбудят недоволството на онези, които са се сраснали с просветителството и които виждат да се минират основите на досегашната дейност на студията. Между другото просветителството създава удобството да правим филми на всякаква „научна“ тема.

Ако човек се отнася немного сериозно към същността на филмите, които се произвеждат от един и същи режисьор, а се облегне на заглавията или темите им, ще остане изумен от енциклопедичния обхват.

Когато видим обаче филмите, ще се убедим най-често, че режисьорът в едни теми е вложил творческа амбиция и душа, в друг случай той е кинематографист-регистратор, кинематографист-занаятчия. Такава въпиюща е разликата например между филмите на Лада Бояджиева „Ахейци“ и „Срещу невидимия враг“. С първия филм тя се представя като търсещ художник, който иска да ни приобщи към своето разбиране за древния паметник, във втория филм режисьорското ѝ равнодушие се предава и на нас, зрителите.

Ние познаваме психологията на художественото възприемане. Никога равнодушието не може да породи друго освен равнодушие.

И така, ако погледнем на продукцията на студията за научно-популярни филми от критерия на челния зрител, на зрителя, изкушен и развълнуван от научната и техническата революция, която разтърсва света, тази продукция ще ни се стори и тематично, и по форма изостанала, провинциална.

Когато аз се отделя от представата за този челен зрител и застана на свое лично гледище, аз приемам само четири филма като филми, които ми направиха впечатление: „Цената на безумието“ на Януш Вазов и Кою Раднев, „Ахейци“ на Лада Бояджиева и Босев, „Светът в капка вода“ на К. Костов и Васил Василев, „Варшавски етюд“ на Стилян Парушев.

Аз не смятам, че тези четири филма са съвършени, но в тях съзрях едно по-артистично отношение към материала, отколкото в останалите филми, съзрях амбицията на създателите им да не бъдат банални.

Второ.

Ако правилно съм разбрал повелите на XXII конгрес на КПСС, трябва да се мобилизират всички идеологически средства за формирането на човека, който ще живее в комунизма. А комунизмът не е зад девет планини в десета. Може би и нашето поколение ще навлезе в този лелеян свят.

Но за да стане това, ще трябва да се освободим от много неща, които ни тегнат от миналото. Аз няма да засягам тук въпросите на организационната структура на студията, деликатните проблеми на развитието и подбирането на кадрите. Но не мога да не засегна някои въпроси около планирането на продукцията, и то не в служебно-организационен аспект, а на основата на едно сравнение с резултатите от миналата година. Съдейки по филмите, много малко от тях са плод на творческо износване на темата. По инерция от миналото ние се прекланяме пред така наречената „обществена поръчка“ и правим филми независимо от това, има ли достатъчно изобразителен материал, може ли да се направи от всяка тема филм.

Например много нещо се говори в последно време за ролята и мястото на полупроводниците в техниката. Тъкмо на откритието на полупроводниците ние дължим преврата в много отрасли на радиоелектрониката. Но филмът „Полупроводниците“ на режисьора Фичев е толкова беден по материал, толкова елементарен по познавателната си теза, че имах чувството, че се намирам в ученическа лаборатория, в гимназиален кабинет по физика. И бях изненадан.

че филмът е заснет със съдействието на физическия институт при БАН. Аз не знам чия е заслугата — на БАН или на Фичев, — но филмът буди тъжни размишления за състоянието на нашата физическа наука, ако нещата са такива, каквито са представени във филма.

Същото бих казал и за филма „Искра в мрака“ на режисьора Минчев. Очевидно инерцията на обществената поръчка е принудила студията да направи филм при пълното отсъствие на изобразителен материал. И колкото добре да са заснети картините, които пряко или косвено засягат Паисий и неговото дело, филмът си остава непълноценен и като че ли посветен на портретите на Паисий, които се разиграват като някакви изключителни шедьоври на живописиста.

Като прочетох заглавието на филма „Автобиография“, бях искрено заинтригуван. А то се оказа, че това е начин да се изнесе лекция за едно химическо вещество, за сярната киселина, което има голямо приложение в промишлеността. И като се съгласим или не с одушевяването на нещо, неподдаващо се на одушевяване, като се съгласим или не с интимния тон, с който започва разказът, всичко останало ни разочарова със своята неподправена илюстративност. Защо беше нужно да се прави филм, когато може много по-успешно да се разпространи една биография-брошура за този толкова ценен химикал.

Струва ми се, че творческият колектив на студията и ръководството ѝ трябва да имат куража да отказват производството на филми, които не могат да извикват всеобщ интерес, които представляват често пъти своего рода ведомствени отчети. Въпреки своята важност в нашия стопански живот някои явления не се поддават на екранно изразяване и понякога се чупят излишни копия.

Филмът на Юри Арнаудов „Цветните метали“ е един еkleктичен филм, в който са смесени миналото и настоящето, баладата и очеркът, творческото въображение с ведомствения тезис. Беше ми мъчно да гледам как един режисьор с толкова подчертано художническо въображение не е могъл да реализира много хубавите си намерения. Цветните метали и човешката цивилизация — това е интересно, широко, обобщено! Но когато във филма почват да се редуват кадри от хроникален порядък — от обобщението, от честолубивия замисъл не остава нищо. „А-а — казва си измаменият зрител, — всичко било, за да се похвалим, че и ние произвеждаме цветни метали. Но аз знам това от вестниците и от хрониката!“

В отношенията между студията и ведомствата, които внушават или поръчват една или друга тема, приоритет трябва да има студията, а това значи — творческите работници на студията. Планирането според мен трябва да се основава на един нов принцип — по заявките на сътрудниците на студията: сценаристи, режисьори и оператори. Става дума за филмите, които ще носят марката на студията, филмите, с които студията ще се представя пред широката публика и пред света, а не за филмите, които задоволяват тясно ведомствени и инструктивни задачи.

Ако мислим по инерцията на миналото, всички тези мои съображения видимо влизат в противоречие с установените шампи не само в производството, но и в организацията на производството на

научно-популярни филми. Ако мислим обаче, освободени от инерцията, ще разберем, че онагледеният урок по сярна киселина не е най-доброто изпълнение на задачата да се свърже науката с практиката, защото за онези, които произвеждат сярна киселина, филмът не казва нищо ново, а пък широката публика не се приобщава към техницизма на нашето време, като види колко много ни е потребна сярната киселина.

Така е, струва ми се, и с филма „Агрегатно-възловият метод“ на Огнян Данаилов. Това е чисто пропаганден филм, който явно иска да разпространи агрегатно-възловия метод във всички ремонтни предприятия, като покаже примера на въвеждането му в локомотивно-ремонтния завод в София. Ако филмът беше тръгнал към по-обобщено и в този смисъл по-научно третиране на темата, ако пропагандираше или по-точно откриваше принципа, щяхме да имаме един чист по задачите и по жанра си научно-популярен филм. А сега той ни напомня за всекидневната, понякога така шампована продукция на документалната студия. В това отношение особено много допринася сцената със събранието, на което се взема решение да се работи по агрегатно-възловия метод.

Впрочем аз не се наемам да съдя за значението на агрегатно-възловия метод, но си спомням от програмата на КПСС, че едно от най-важните условия за създаването на материално-техническата база на комунизма е осъществяването на комплексната автоматизация на промишлеността, широкото внедряване на съвременните автоматични устройства. Не внушаваме ли чрез филма „Агрегатно-възловият метод“ мисълта за техническа изостаналост?

Казвам тия неща, като знам много добре, че се снима онова, което се прави у нас както в техниката, така и в науката. Но ми се ще нашият научно-популярен филм не само да констатира наличното, но и да се заглежда в утрешния ден на нашата наука, да не стои на опашката ѝ.

По този начин, струва ми се, по-добре ще се изпълняват задачите, които се поставят от партията на студията, защото ще се инспирират, вдъхновяват, възбуждат стремежите за превръщането на нацията в техническа нация.

Трето.

Бих желал да споделя своето впечатление от групата педагогически и публицистични филми. И то не за да оспорвам правото на авторите на „Забранени игри“, „Денят започва в 7“ на Януш Вазов и Кою Раднев, на филма „За шест дни“, „Лъчите на живота“, „Добрата седморка“ на Огнян Данаилов, „С ум и сърце“ на Иван Фичев, че са използвали актьори и прийоми на игралното кино. Вече не сме толкова страшни ревнителите на чистотата на жанра, колкото бяхме преди години. Защо да не се използват и актьори? Стига това да не дразни, да е направено умело, с художествен вкус и такт. Победителите не ги съдят. За съжаление победители по моя скромна преценка в тези филми няма. И причината не е толкова у режисьорите, а в липсата на достатъчно откровеност в третирането на темата.

Какво разбирам под откровеност? Ще се помъча да отговоря.

като се спра на филма на Януш Вазов „Забранени игри“. В основата на този филм, адресиран както към децата, така и към родителите, има една интересна педагогическа теза: да не бързаме да съдим строго децата, когато те са направили една простъпка, а да се опитаме да ги разберем, иначе... става онова, което се случва във филма.

Ако Януш Вазов беше откровен и последователен, той щеше да иска да направи от този филм една новела и тази новела щеше да реализира със средствата на художествено-игралната кинематография. Щеше да превърне педагогическата теза в художествена идея на филма и много по-деликатно, много по-ненатрапчиво щеше да ни внуши същата педагогическа теза, само че без пряката ѝ изява. Сега той си служи изцяло със средствата на художествено-игралното кино, а целият текст, поведение, обстоятелства са от арсенала на научно-популярната педагогическа лекция. Налице е едно въпиющо противоречие, ако можем така да се изразим, между тезисното, научно-педагогическото съдържание и игрално-художествената форма на произведението. Само там, където има съответствие между тях, е налице убедително разкриване на темата. Например аз бях очарован от сцената, когато децата пътуват по въображаемите от тях страни в стария, захвърлен автомобил. Очарован бях, защото повярвах на детското въображение, повярвах на чудесните наивни детски рисунки; очарован бях, защото това не беше дидактична теза, а художествено вникване в детския свят. В останалото не вярвах и имам чувството, че ме подценяват.

И все пак в този филм децата играят себе си, т. е. доста естествено, а възрастните играят като за научно-популярен филм — доста скромно. В останалите филми, за които споменах по-горе, игралните вметки навсякъде издават само лош вкус, ниско ниво, противоположни са на тематичната задача.

И въпреки явните неуспехи при работата с артисти в научно-популярния филм не бих се решил да отричам използването им по принцип, по някакъв канон. Но винаги ще остана много чувствителен към това, как се използват и необходимо ли е да се използват. Според мене в някои филми, като тези за витамините — „Азбуката на живота“, „Добрата седморка“, е могло да се мине и без използването на актьори. Там мултипликацията е много по-уместна и убедителна, отколкото играта на актьори.

И все пак се поставя големият въпрос за откровеността: щом някои режисьори смятат, че със средствата на игралното кино могат да споделят със зрителите някои свои научно-художествени идеи, те трябва да бъдат откровени и със себе си, и с публиката. Нека правят филмови новели, при което научната теза е защитена художествено. Или пък по пътя на експериментирането да намерят онази непозната още форма на научна популяризация чрез художествено-игрално решение. Ние сме търпеливи и ще чакаме, като се борим с псевдо-художествеността, с непоследователността, с лошия вкус.

Мисля си: а възможно ли е да се пропагандират педагогически идеи, да се разработват социални идеи, да се внушават нравст-

вени добродетели по пътя и със средствата на научно-популярното кино? Или с други думи — да се навлиза в святая святих на изкуството, човека и човешките отношения и се анализира с научна придирчивост?

Без да съм много сигурен, ми се струва, че това е мъчна работа и може би е по-уместно да признаем, че по принцип новелистичното решение се налага винаги, когато засягаме чисто обществени и човешки проблеми, каквито са педагогическите.

Лесно и дори ефектно е да се каже, че не бог е създал света за шест дни, както твърди светото писание, а човекът е създал своите божествени кумири и той ще ги смъкне. Но от тази вярна теза мъчно се прави филм. В това ни убеждава филмът на Огнян Данаилов „За шест дни“. Аз разбирам, че филмът има принципиално значение, че е едно разузнаване в неизвестното и че проправя път и за такъв филмов жанр. Но погледнат сам по себе си, без поддържащите го важни и разумни съображения, филмът рухва като самите богове, за които става дума в него.

Гледах този филм с досада и никак не се настройвах антирелигиозно. Аз не знам как може да се реши тази тема, но през цялото време имах чувството, че на авторите не е достигало въображение и остроумие. На филма липсва вътрешен патос, енергия, ритъм.

Най-сетне искам да спомена с недобра дума един хубав филм — „Надживели вековете“ на Константин Костов, за стенописите в старата църква на един известен манастир. Всичко в този филм е ясно, стройно, реализмът на неизвестния художник дебело подчертан. Не ми харесва обаче, че като филмов маниер всичко е добре известно. Още един филм като този, направен по същия начин и с диктор, който говори с далечен „исторически“ глас, и ние ще можем да зарегистрираме патент за шаблон номер едн кой си.

Според моето скромно мнение шаблонът е неизбежен там, където няма специализация на режисьорите. Когато един режисьор, навярно не по своя воля, е принуден да се превключва от една тематична област в свършено друга, той не може да не прибегне към вече познатите прийоми, към шаблоните и щампите.

В тази връзка искам да кажа, че въображението на режисьора не може да бъде неизтощимо и не може да бъде търсещо, когато е принудено да се проявява повърхностно, т. е. да скача от тема на тема.

Ето защо предпочитам несвършенствата на филмите, в които има търсения, отколкото свършенствата на филмите, правени по вече утвърден калъп.

Четвърто.

Спомням си, без да цигирам дословно, една много плодотворна мисъл на Чернишевски за същността на естетическото. Според него прекрасното, трагичното, комичното са само три най-изпъкнали елемента от хилядите елементи на естетическото в природата и обществото. Най-общото понятие за естетическото според него е „общоинтересното“ за човека. В кръга на естетическото той привлича всички чувства, всички стремежи, които вълнуват човешкото сърце.

Защо, ако се съгласим с Чернишевски, не разширим и ние

кръга на своето понятие за естетическото, като включим в него и понятието интересно, т. е. онова, което жадно привлича нашия човешки интерес към себе си, от задоволяването на което ние изпитваме удоволствие?

Когато на екрана се разкриват непознати светове, заинтригуван, аз изпитвам огромно удоволствие, чиста естетическа наслада, понякога по-силна от насладата при гледането на един претендиращ и направен по всички правила художествен филм. Например аз си спомням филмите за вулканите, „Анаконда“ и много други, които ми дадоха не само познание, но и естетическа наслада, защото бяха интересни.

Може би естетическите възможности на научно-популярната кинематография се крият тъкмо в сферата на понятието „интересно“. Ако традиционните естетически категории за прекрасното, трагичното и комичното са душата на традиционните изкуства, защо да не търсим в света на интересното, общоинтересното, извор на естетическото наслаждение, което ни предлагат хубаво направените научно-популярни филми? В нашия век на научни преврати може би ще се роди и една нова муза на изкуствата — музата на чистото знание, музата на документалността.

Впрочем защо ни действа филмът „Цената на безумието“? Защото в естетически аспект погледнато, авторите ловко си играят с нашето чувство за достоверност; ние знаем, че филмът е монтаж от документални кадри. Заради документалността ние вярваме и на монтажа. Такива простодушни сме ние, зрителите, какво да се прави!

Когато филмите са интересни — интересни по мисли, по материал и по форма, — те могат да се издигнат в ранг изкуство.

ИЗКАЗВАНИЯ

НИКОЛА МИНЧЕВ. Позициите, от които докладчикът анализира и оценява производството на Студията за научно-популярни филми, са нереално извисени, въпреки че докладът съдържа интересни, вълнуващи мисли и положения. Тия позиции не са съобразени с конкретните задачи на студията, с условията. Поради това усилията на творческия колектив са подценени, самочувствието е неправомерно накърнено. Всекиму се иска да разработва големи, интересни, съвременни теми, всекиму се иска да експериментира, но възможностите за това са ограничени.

Но тъй като студията, разбира се, трябва да се стреми към постигане на високо художествено качество, целесъобразно е да се обмисли въпросът, не е ли възможно, когато на една снимачна група се възложат например 5 филма годишно, тази снимачна група да има правото от спестено време, от икономисани средства, така, както тя намери за добре, да снима един филм, за който може да се каже, че е направен без оглед на редица ограничаващи обстоятелства, за който свободно може да се отговаря съгласно критериите в доклада.

ХРИСТО ГОРОВ — одобри стремежа на докладчика да разкрепости късометражния филм от съществуващите догми и канони, които все още в голяма степен тормозят неговото развитие.

В практиката на научно-популярния филм съществуват обаче редица факти, които в доклада са засегнати повърхностно или изобщо не са засегнати. Така стои въпросът например с филмите по поръчка. От този вид филми студията не може да се откаже, защото те отразяват конкретни нужди на нашия народ, свързани със социалистическото строителство. Важно в случая е филмите по поръчка да се възлагат на ония работници, които биха проявили най-силен творчески интерес към определена тема. Трябва да се отбележат също така и такива положителни факти в практиката на студията, какъвто е стремежът ѝ да озвучава филмите със специално написана музика; стремежът ѝ да използва работата на художника. Това води в редица случаи до по-високо художествено качество от това на документалните филми, до едно по-интересно поднасяне на съдържанието.

Сериозна слабост на студията е липсата на многообразие на темите и жанровете. Като се имат предвид конкретно-историческите задачи, които социалистическото строителство поставя пред студията, основателно може да се твърди, че тя дължи много по-голямо внимание на редица теми, като например темата за царевичката, на темите из биологията на животните, на историко-революционната тема и т. н. Наред с това целесъобразно е студията за научно-популярни филми да отчита при реализиране на темите границите на своя жанр, за да оправдае своите собствени своеобразни задачи.

При съставяне на плановете на студията много важно е да се отчитат исканията, които идват от различните участъци на социалистическото строителство и от тия искания да се реализират най-значителните, практически най-целесъобразните. При това плановете трябва да бъдат гъвкави — в тях трябва да се намери място за значителните предложения, независимо от времето, когато постъпват.

Постиженията на студията през 1961 г. са по-големи, отколкото те са посочени в доклада. Умножаването на тия постижения е и въпрос на едно по-активно отношение на критиката, зрителите и кинематографистите към научно-популярните филми. Управлението на кинематографията може да помогне много, ако съобразявайки развитието на научно-популярния филм, създаде по-добри материални предпоставки за него.

РАШО ШОСЕЛОВ. Критерият на докладчика при оценката на произведенията на научно-популярната студия е неверен. Неправилно е всеки научно-популярен филм да се разглежда и оценява в съгласие с изискванията, които се предявяват към явленията на изкуството.

Задачата на студията е да бъде своеобразен университет за популяризиране на научни знания сред народа. Следователно тя трябва да прави преди всичко филми, които дават определен минимум знания на народа — филми за царевичката, тютюна, ягодите и т. н. Да се отричат тия филми затова, че те не представяват явления на изкуството, е проява на естестване и аристократизъм. Да се утвърждават единствено филми като „Ахейци“, значи да се прави лоша услуга на колектива, да се насочва той по неверни пътища.

Неправилна е и тезата на докладчика за зрителя.

Студията за научно-популярни филми е правила и ще прави не само филми, които могат да предизвикат всеобщ интерес, но и такива за по-ограничен брой специализирани зрители. Създаването на такива филми е въпрос на граждански и художнически дълг за работниците от студията. Към такива филми не следва да се създава отношение като към нещо треторазредно само заради тяхната специализирана тема или ограничен адресант.

В отношението ни към зрителя ние не трябва да правим единствено и ръководно начало оня лош вкус, който понякога изпраща милиони зрители да гледат посредствени филми, но и не можем да не отчитаме фактора масова публика, тъй като в противен случай ще се откъснем от живота.

Сериозни упреци по отношение тематичната насоченост на студията не могат да се направят. Няма основание за такива упреци и по формите, които работниците от студията прилагат за разкриване на определено съдържание. В тая сфера ограничения не бива да се поставят, стига различните изобразително-изразни средства да се подчиняват на задачата за най-ярко, най-достъпно и разбираемо разкриване на съдържанието.

С произведените през 1961 г. филми работниците от Студията за научно-популярни филми дадоха сериозни доказателства за възможностите си и докладчикът, без да изменя на високите изисквания, трябваше да намери възможност за отбелязване на тоя факт.

ЛЮБЕН ЦОЛОВ. В решаването на редица практически задачи, като например създаването на слънчеви оранжерии, работата по добиване на селскостопански продукти и др., трудещите се се оказват недостатъчно подготвени, грешат, нерационално използват средствата, не познават и не използват челния опит. С основната част от своето производство на филми студията се стреми да помогне за най-бързото и резултатно осъществяване на практическите задачи на строителството. Следователно изискванията на докладчика в тематичната сфера на студията страдат от едностранчивост. Главният въпрос не е тематичният профил на научно-популярния филм, а въпросът за качеството на кинематографичната реализация. Главният въпрос е как, доколко, с какви средства работниците от научно-популярната студия разкриват темите. Това именно не е намерило подобаващо място в доклада.

По-нататък Любен Цолов оспори позицията на докладчика по въпроса за зрителя на научно-популярния филм, разви твърдението, че двете студии за късометражни филми понякога изземат теми една от друга, заради по-привлекателните възможности за реализиране; изказа се отрицателно за практиката на Студията за научно-популярни филми да взаймства и използва понякога средства от жанровата палитра на останалите видове кино, вместо да търси филмова реализация в границите на своя жанр.

Работата върху звуковата партитура на научно-популярния филм още не е на нужната висота. Не се използва още паузата, конкретният звук, в много случаи филмите страдат от премного музика, която пречи на останалите елементи да се изият пълноценно.

След XXII конгрес на КПСС студията е проявила напредък, създадена е атмосфера на свободни творчески търсения, „но — каза др. Цолов — съществува и опасност с всички тия търсения и освобождавания да почнем да правим и филми за самите филми, и изкуство за самото изкуство“.

СТЕФАН ЧАЛГАДЖИЕВ. Редица от филмите на научно-популярната студия са много хубави. Но наред с това докладът на Молхов е също много интересен и много верен в редица отношения. Как да се обясни това противоречие? Очевидно е, че става дума за неразбирателство между докладчикът и неговите опоненти.

Според Чалгаджиев докладчикът не оспорва необходимостта да се правят филми с определени практически задачи от областта на нашето строителство — инструктивни, учебни и т. н. Но в доклада се имат предвид не тия филми, въпреки че те представляват основното производство на студията. Обект на анализите, оценките и изводите на докладчика са ония филми на студията, които повечето или по-малко са замислени и реализирани с претенцията на факти на изкуството и дават основание да бъдат съдени с критериите на изкуството. Тия филми дават основание да се обсъждат художествените качества на техните реализатори. Пример в това отношение са „Цената на безумието“, „Ахейци“ и др. Касае се следователно за явления, които излизат извън тясното разбиране за жанра и характера на научно-популярния филм, които именно има предвид и докладчикът. На стремежът да се създават такъв род филми трябва да се даде простор, възможности за развитие. Това обаче значително се възпрепятства от съществуването на канонични схващания за рамките и задачите на научно-популярния и документалния филм. Целесъобразно с развитието на киното ще бъде, ако в бъдеще се говори за късометражен филм и се даде най-широка възможност за всякакви форми на филмова реализация. Напоследък може да се наблюдава повишен интерес на световната общественост към късометражните филми, в това число и към научно-популярните. У нас обаче този интерес не е особено голям. За повишаване на тоя интерес, за създаване на вкус към късометражния филм у масовия зритель е необходимо да се активизира много повече, отколкото досега пропагандата на този вид филм.

ЩИЛИЯН ПАРУШЕВ. Едва ли може да се отрече, че през своето съществуване научно-популярният филм не е постигнал много по отношение на художественото си равнище. Усвоен е в голяма степен занаятът, техниката на създаването на филма, но фактите, които могат да мотивират твърдението, че научно-популярният филм е изкуство, са твърде малко. Следователно критичните оценки и

призивът за едно по-високо равнище на научно-популярния филм, които се съдържат в доклада, са основателни.

Много години научно-популярният филм беше администриран, канонизиран. Сценарият — този железен сценарий — не даваше възможност за свободна творческа изява на реализаторите. Сега обаче в студията има вече нова атмосфера и за недостатъците и слабостите трябва да се търсят и други причини. Кои са те?

Първата причина е, че още при съставянето на тематичните планове се подхожда в много случаи механически. Не се обмисля достатъчно, не се мотивира задълбочено въпросът, дали от дадена тема може да се направи филм. Има ведомства, които предлагат по сто теми. От тях в плана на студията влизат двадесет и пет след прилагане на критерия за най-значителното. Но в практиката на студията трябва да се прилагат други критерии. Ако с дадена тема сериозно се рискува филмовата реализация, равнището на бъдещия научно-популярен филм, тя би могла да се реши и в други форми. Например във форма на диаграма, на лекция, на брошура и т. н.

От друга страна, възможностите на веднъж влезлите в плана на студията теми не се проучват предварително. Обикновено селскостопанските теми, темите от промишлеността се решават в сценариите инструктивно. Това води до рутинерство, до липса на търсения, до еднаквост на решенията.

Един такъв сценарий тласка към рутинерство и режисьорът.

Към същия недостатък в работата по създаване на филмите води и обстоятелството, че всеки режисьор от студията трябва да направи годишно 5—6 филма.

По този път понятието „изкуство“ се игнорира в практиката по създаване на научно-популярните филми.

ЦВЕТАН РУСЕВ. Докладът чертае интересни насоки за работата на студията в по-далечно бъдеще. Това е положителен факт, защото днес целият наш живот се планира с оглед на по-далечна перспектива, с оглед на бъдещите двадесетина години. Заинтересованите от развитието на нашата кинематография среди следователно трябва да се отнесат с внимание към федиа от мислите в доклада.

От друга страна обаче, конкретният анализ и изводи, основани на производството на студията през 1961 г., са твърде недостатъчни, оценките се оказват твърде общи и недоказани и поради това същинската задача на обсъждането остава нерешена.

ЦВЕТАН БОРИСОВ — излезе от схващането, че задачата на научно-популярния филм е популяризация на научни знания. Именно тая задача е имала предвид студията в своята цялостна работа. В доклада това не е достатъчно съобразено, поради което и мислите, изказани в него, са малко отвлечени, общотеоретични, а препоръките крият опасността от изместване правилната насока на развитие на научно-популярното кино у нас. Правилно е тия препоръки да се имат предвид, но само по отношение развитието на един вид филми — на филмите, които дават възможности за истински художествени търсения и решения.

В сравнение с документалния филм произведенията на научно-популярната студия разрешават по-трайни задачи, задачи по-скоро от сферата на пропагандата. Агитацията и актуалността са стихия преди всичко на документалното кино, поради което препоръката на докладчика да се правят филми за най-новите и най-значителните постижения в света се отнася по-скоро до него.

ДИМИТЪР КИТАНОВ. Целта на Студията за научно-популярни филми е да разпространява сред народа знания от най-различни сфери на науката и техниката. Филмите, които тя произвежда, отразяват нуждата от повече знания на различни категории трудещи се от нашата страна — на металистите, на текстилците, на селскостопанските работници, на хората на интелектуалните професии и т. н. Следователно всеки филм по начало има един основен свой адресант или по-точно определена група адресанти, която се състои от няколко хиляди или няколко десетки хиляди работници от една професия или от сродни професии. Но

мисълта за основния адресант на филма съвсем не бива да значи, че филмите ни трябва да се изработват единствено с оглед на този адресант. Ако селскостопанските ни филми са адресирани преди всичко до работниците от кооперативните стопанства, те могат, те трябва да представляват едновременно с това интерес и за трудещите се със съвсем различни професии, стига да разкриват интересно, занимателно, достъпно темата си. Усилията на кинематографистите от студията трябва следователно да бъдат насочени именно към такова разкриване на темите. Така че основен въпрос на обсъждането трябваше да бъде въпросът за характера на тия условия, за майсторското разкриване на научната тема. И доколкото този въпрос тук съвсем незадоволително се дискутира, той трябва да стане обект на организиран разговор в близко бъдеще.

На обсъждането се постави изискването научно-популярните филми да отразяват големите съвременни завоевания на науката и техниката. Ние сме затруднени да разкажем на зрителите за тия завоевания на основата на конкретен отечествен материал. Но ние не използваме достатъчно възможностите на кинематографа, за да покажем онова голямо и ново, което още не е станало факт в нашата страна.

ЗДРАВКА КОЛЕВА. Основният положителен белег на доклада е, че той не е традиционен, че създава възможност за оживени дискусии. Но именно поради нежеланието на автора да се движи в универсалните за такива случаи рамки са се получили увлечения и недомислици в установките му, какъвто е случаят с тезата му за зрителите на научно-популярния филм.

Наред с научно-популярните филми студията произвежда голям брой инструктивни филми, които имат ясна и определена задача — да запознаят даден брой зрители с интересуваш ги въпроси от тяхната непосредствена производствена практика. Неправомерно е при този род филми да се поставят и да се гонят художествени задачи, оригинални решения. Тия филми трябва да отговарят на задачата да бъдат практически най-полезни. В другия случай те най-често се превръщат в хибриди, които, от една страна, не блестят с художествените си качества, а от друга — недостатъчно действено решават задачата да бъдат практически полезни.

Необходимостта да се правят чисто инструктивни филми обаче не бива да води към отказване от теми, които дават богати възможности за научно-популярни решения. А именно поради такъв вид залитания в крайностите не се реализираха редица интересни теми например из сферата на биологията на животните или от етнографията.

В студията все още съществува безкритично отношение към инерцията на старите традиции. Именно заради това филми от определен тематичен кръг се възлагат винаги на едни и същи творци, при което творческият опит се превръща в рутинерство. От друга страна, някои режисьори осъществяват половинчато смелите си намерения само поради съществуването на традиционализъм в мисленето и изискванията.

Филми по поръчка на различните ведомства студията прави и трябва да продължи да прави. Но при това правото да се приеме или откаже една поръчка, като се излиза от възможностите за нейната кинематографична реализация, трябва да стане и фактически право единствено на творческите органи на студията. От своя страна тия органи трябва да засилят критичното си отношение към поръчваните теми, независимо от ведомствата, които стоят зад тях. Марката на студията трябва да се пази.

ГЕОРГИ ТОТЕВ. Позициите на докладчикъ са неправилни в два основни пункта. Той се опитва да внуши, че тематичният план на студията трябва да се изгражда от теми, представляващи интерес за авангардния зрител. Той отрича основанието да се правят филми за сярната киселина, ягодата, лозата и т. н., и то не поради качествата на тяхната реализация, а просто заради характера на темите. При това докладчикът определя авангардния зрител по характера на неговия интерес към новото, значителното, например по интереса му към Куба, към космоса, към кибернетиката.

Но за авангарден зрител очевидно трябва да се смята не този, чийто ин-

тереси са ограничени, макар и в рамките на значителните теми, а зрителят, чиито тематични интереси са най-широки, който наред с проблемите за космоса се интересува и от многостранните проблеми на нашата ежедневна съзидателна практика, в това число и от проблемите на тютюнопроизводството или лозарството. По-нататък авангарден зритель е оня, който подхожда към филмите от позициите на висока взискателност по отношение качеството на тяхната кинематографична реализация. Следователно, ако въпросът за авангардния зритель беше правилно поставен в доклада, ако авторът правилно съдеше производството на научно-популярната студия от позициите на този авангарден зритель, той непременно трябваше да посвети основното си внимание именно на въпросите на филмовата реализация, което почти напълно отсъствува. Освен това всеки кръг от трудещи се, към които е адресиран даден филм, има свои авангардни зрители — ония, които са най-близко, които разбират най-добре и умеят да направят най-верни и действени изводи от съдържанието, от темата и проблемите в определен филм на студията.

Значи в плана на студията трябва да намерят място всякакви теми — и значителни като темата за космоса, и „незначителни“ като темата за ягодопроизводството, но всички тия филми трябва да бъдат реализирани добре, защото добрата реализация решава в най-голяма степен ползата от един филм. Съветският филм „Вълшебницата“ получи огромна популярност сред зрителите именно защото е реализиран находчиво, творчески, макар че е посветен на темата за необходимостта от отглеждането и начините на добиването на царевичката.

Данните от разпространението на научно-популярните филми доказват активно на твърдението в доклада, че интересът на зрителите към тоя вид филми ежегодно нараства в нашата страна. Много от тия филми, програмирани като самостоятелни сборки, се задържат на екраните няколко седмици.

Извънредно полезно както за творците, така и за критиците на научно-популярния филм ще бъде, ако те гледат тия филми на масов екран. Прякото общуване с публиката ще им подсказва много за установяване на верни критерии и за насочване към правилни търсения.

В Съветския съюз се правят научно-популярни филми (например филмите от кинорубриката „Аз знам всичко“), съобразени с възможностите за възприемане на децата и възрастните. У нас такъв вид филми също е целесъобразно да се правят.

Кинематографията на някои страни широко използват излизанията на най-различни групи и лица в чужбина за създаване на късометражни филми, посветени на посетените страни и народи. Полезно ще бъде, ако този опит се обмисли с оглед и на нашето производство на късометражни филми.

ЛАДА БОЯДЖИЕВА — одобри доклада за това, че е станал основа за оживена дискусия и за взискателно критическо обглеждане на продукцията на студията.

За студията се казва, че тя трябва да бъде „народен киноуниверситет“ и това не подлежи на сериозен спор. Но понятието „народен“ понякога се разбира изопачено, с него се спекулира, за да се оправдае съществуващият в практиката на научно-популярния филм примитивизъм и липса на достатъчно творчески търсения. Задачата да се разкриват научни знания в никакъв случай не омаловажава задачата за повишаване естетическото възпитание на народа. Ако за ягодага трябва да се направи филм, а не да се изнесе словестна лекция, да се напише брошура, към този филм трябва да се пристъпва с разбирането, че киното, в това число научно-популярното кино, е изкуство. Това разбиране трябва да стане съставна част от критерия, който се прилага при приемане поръчките на ведомствата и организациите. От друга страна, не всички работници от студията и не винаги пристъпват към кинематографичната реализация на темите с разбирането, че бороват и с изкуство и че едно само просто прилагане на елементарно овладяна занаят не е достатъчно.

Студията трябва да прави всякакъв вид късометражни филми. Ако документалният начин на разкриване на темите понякога прониква в студията, това не само че не е фатално явление, но напротив, отразява все по-засилваща се тенденция в световното кино към взаимнопроникване и взаимнообогатяване на жанровете.

При целия стремеж на студията да експериментира в сферата на съдържанието и формата на научно-популярния филм опасността да се правят филми за самите филми е нереална, измислена и отразява единствено вътрешната реакция на ония, които всъщност са против търсене на новото.

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ. Задачата на обсъждането може да бъде единствено анализирането на целогодишната продукция на студията за игрални филми и посочване перспективите на развитието ѝ на основата на този анализ. Докладът не осъществява тази задача. Той е построен в сферата на общотеоретичните въпроси. Критерият на докладчика е критерий не на челния зритель, а на твърде възискателен критик, което впрочем е допустимо, като се има предвид високото равнище, което студията постигна през годините на своето развитие. Но този критерий трябва да бъде съобразен и с реалните задачи на научно-популярния филм, а този въпрос не стои така в доклада.

Задачата на студията е да разпространява знания от областта на прогресивната наука, предназначени за всички слоеве от населението. С оглед на тази главна задача студията правилно е планирала и осъществявала своята дейност. Следователно и за в бъдеще на филмите, поръчвани от ведомствата и предприятия, трябва да се гледа не като на тежоба, а като на единствено реална възможност да се съобразят многостранните нужди на народа, да се укрепват връзките с народа, да се осъществява основната задача на студията. Друг въпрос е, че трябва да се търсят най-добрите начини за изясняване взаимоотношенията между студията и ведомствата по въпроса за филмите по поръчка. От друга страна, към реализирането на тия филми трябва да се пристъпва отговорно, във всеоръжие на всички творчески сили и възможности. И тук не става дума просто за умело използване на изобразителните средства на кинематографа. Необходими са точни, верни, богати лични жизнени наблюдения, необходими са художествени идеи за осъществяване на темата.

Изискването на докладчика да се правят филми, които да популяризират големите научни завоевания на нашето време, е справедливо. Аргументите, че те още не са реалност в нашата страна, че нашата отечествена наука още не е на тяхното равнище, са неубедителни. Науката ни е в курса на тия неща, а останалото е въпрос на творческо търсене и желание, на вкус и отношение към големите теми и разбира се, на една добра техническа съоръженост на студията, каквато ние нямаме, но към каквато трябва да се стремим въпреки трудностите за постигането ѝ.

Съществен е въпросът за специализацията на кадрите в студията. Неправилна е реакцията срещу практиката да се възлагат еднородни теми на едни и същи творчески работници. Напротив. Тяхното насочване към едни и същи или към близки по научния си профил теми е условие за по-дълбокото им, по-вещото им третиране, защото при съвременното равнище на науката не може да се очаква енциклопедичност на знанията, интересите и възможностите на работниците от научно-популярния филм.

В производството на студията за 1961 г. има неравност на постигнатото, която е напълно закономерна. С най-добрите си образци обаче студията показва израстване и дава основание да се гледа с оптимизъм на нейното бъдещо развитие.

Резюмета на останалите изказвания ще поместим в следващата книжка.

„ЧОВЕКЪТ-АМФИБИЯ“

Зрителите в нашата страна с интерес посрещат съветския филм „Човекът-амфибия“. Върху екрана са оживели героите от едноименния фантастичен роман на Александър Беляев. Неведнъж ние сме се вълнували от смелите мечти на лекаря Салвадор, който иска да даде повече щастие и радост на хората, преживявали сме трепетни минути, следейки чистата, рукнала като пролетен поток любов между Ихтиандър и Гутиере, а след това с мъка сме приемали раздялата между двамата млади. И още тук трябва да кажем, че при гледането на филма зрителят изпитва същите чувства, които изпитва и след четенето на романа, а според мен това е може би най-добрата гаранция за успешното претворяване върху екрана на едно литературно произведение.

Наистина, както при всяка екранизация, и тук авторите на сценария (А. Голбург, А. Ксенофонов и А. Каплер) са били принудени да се откажат или изменят някой подробности от развитието на сюжета, както например начина на извеждането на Ихтиандър от

затвора, по-нататъшната съдба на Гутиере и Олсен и пр., но от това претворяването на сюжета не е загубило нищо. Напротив, действието върху екрана е станало по-концентрирано, развива се по-логично и непринудено, следи се с жив интерес. Единствената по-сериозна слабост, която е допусната при разработката на сценария, е недостатъчната мотивировка за арестуването на доктор Салвадор. Докато в романа това арестуване е мотивирано по-убедително с обвинението на истинския баща на Ихтиандър и с подстрекателството на общественото мнение от страна на католическата църква, която анатемосва доктора за това, че се опитва да измени човека, „създаден по образ и подобие божие“.

Безспорен е успехът на режисьорите Геннадий Казански и Владимир Чеботарев както в пресъздаването на атмосферата и обстановката, в която се развива действието, така и в подбора на актьорите и типажа във филма. След филмите „Необикновено произшествие“, „Последният дюйм“ и „Алените платна“ съветските кинематографисти още веднъж показват, че те наистина умеят да пресъздават майсторски върху екрана обстановката на далечни страни, а съветските актьори да пресъздават образи на героите чужденци, а понякога дори и на фантастични герои, какъвто е например във филма Ихтиандър.



„Човекът-амфибия“

И наистина за режисьорската работа във филма ние най-добре можем да съдим от умения подбор на изпълнителите. Когато човек започне да прехвърля в паметта си всички познати съветски актьори, трудно би могъл да намери по-подходящи изпълнители за ролята на Ихтиандър от Владимир Коренев, на Гутtiere от Анастасия Вертинская, на доктор Салвадор от Николай Симонов, на Олсен от Валдлен Давионов и пр. Особено приятна е изненадата, която ни поднася в този филм младата актриса Анастасия Вертинская. След образа на Асол във филма „Алените платна“ това е втората ѝ роля в киното. В новия си филм актрисата има по-богати възможности да изяви своя талант. Нейната Гутtiere е смела и упорита девойка, която умее да се бори за своето щастие и да защити своята любов. Вертинская притежава такъв външен и вътрешен чар, който напълно се покрива с образа на Гутtiere. Изящната фигура, изразителните светли очи, нежният напевен глас и грациозните движения напълно покриват нашата представа за героинята от романа на Беляев.

Напълно се покрива с представата ни за Ихтиандър и образът, създаден от Владимир Коренев. Изразителното лице на актьора предава с най-тънки нюанси силните преживявания, които го възбуждат при неговата среща с Гутtiere, а след това и с външния свят, непознат дотогава за него. Неведнъж във филма подвижната фигура на актьора предизвиква нашето възхищение както при подводните действия на героя, така и при няколкото му появявания в града.

Много са възбуждащите епизоди във филма и ние няма да се спираме на тях. Но струва ми се, че за да се разбере висотата на режисьорското майсторство, би трябвало да споменем два от тях. На първо място това е началният епизод. Спокойното ежедневие на ловците на бисери изведнъж е смутено от появяването на „морския дявол“. Самите ние също сме изненадани, защото не знаем нищо за чудното морско същество и затова започваме с голям интерес да следим по-нататъшното развитие на събитията и съдбата на героите. Такова увеличащо начало е най-верният път за създаването на необятното напрежение и увлекателността на разказа. Вторият епизод с важно драматургическо значение е „сънят на Ихтиандър“ с любовната игра под водата между него и Гутtiere. Много кратко и непринудено, по чисто художест-

вен път авторите на филма са ни разкрили чувството, което възбужда младежа, но разкрито с неговите представи за красотата в подводния мир (до този момент Ихтиандър още не познава сушата).

Още много бихме могли да говорим за възбуждащите епизоди и хубавите чувства, които буди този филм. Но ние ще направим голям пропуск, ако не кажем няколко думи за забележителната снимачна работа на оператора Едуард Розовский. За ярката характеристика на образите във филма голяма заслуга имат изразителните портрети. Розовский настойчиво е търсил и е намерил за всеки един от героите най-изразителната поза, най-характерното изражение, най-подходящото осветление и цветотонално решение. Нека си спомним само бялата коса на доктор Салвадор, която изведнъж създава респект към големия учен, или червената кърпа около врата на бандита Зурита, която подчертава жестокостта в израза на героя, и ние ще се убедим, че това не са случайни ефекти.

И не случайно още от пръв поглед ни пленява чистотата на Гутtiere и Ихтиандър, благородството на доктор Салвадор, упоритостта на Олсен; отвръщава ни жестокостта на Педро Зурита. Угодливостта на бащата на Гутtiere и пр.

Камерата на оператора ни разкрива един приказен подводен свят, какъвто рядко сме имали щастieto да видим върху екрана. Наред с явната атмосфера, която е създал операторът, възшебният подводен свят предизвиква у нас истинска естетическа наслада. В този смисъл дори бихме могли да кажем, че подводната красота играе определена драматургическа функция, като контрастира с алчните намерения на Зурита и по-нататъшното развитие на действието.

Борбата между доброто и злото — това е основната тема на филма. И тази тема, стара колкото старе е може би човечеството, Александър Беляев умело е разкрил със средствата на научната фантастика. Неговият герой доктор Салвадор е талантлив учен и смел мечтател, който иска да помогне на отрудените хора да завладеят океанските простори, където да заживеят в мир и щастие. Трезво мислещият журналист Олсен се опитва да убеди доктора, че бедата не е в липсата на блага върху земята, а в тяхното неправомерно разпределение. За своите утопични мечти накрая докторът ще трябва да заплати с живота си, а синът му

завинаги да изчезне в океанските дълбини. Защото в света, в който живеят доктор Салвадор, Ихтиандър и Гутierre, силата все още е в ръцете на хора като алчния Педро Зурита. И макар че доброто във филма не побеждава, ние сме уверени, че то ще се развива и победи, защото са останали такива хора като Олсен, Гутierre, надзирателя и др., които ще доведат борбата на хората за по-щастлив живот до победен край.

Христо Мутафов

„ЧОЧАРКА“

Наскоро след отпечатването на романа „Чочарка“ неговият автор в интервю направи заангажиращото изявление, че книгата му е посветена на съпротивата. Когато на това мнение възрази известният съветски писател Иля Еренбург, Алберто Моравия в специално писмо до него се помъчи да се аргументира и доизясни: „... Вие сте прав — романът е преди всичко описание на насилието, което италианският народ изпита по време на последната война. Но когато аз казах, че моят ро-



„Чочарка“

ман е посветен на съпротивата, аз исках да подчертая, че тази книга е обективен разказ за страданията и мизерията, които породиха съпротивата.“

Но противно на авторовото мнение романът при всичките си неоспорими достойнства точно в това отношение е уязвим. Моравия не е успял да осъществи прехода от насилието, от страданията и мъките към съпротивата, към борбата; не е успял да очертае ония невидими пътища, които свързват тези две начала. Опитът му чрез образа на Микеле да изобрази и представител на антифашистките сили е напълно безуспешен: той не е нищо повече от словоохотлив резоньор, от чието отсъствие книгата само би спечелила...

Очаквах филма на Чезаре Дзаватини и Виторио де Сика с надеждата, че в него недостатъците на романа в това отношение са преодолені. Но очакванията не се оправдаха. Филмът притежава почти всички ония качества, които определиха успеха на книгата, но върху него тегнат и почти всички нейни недостатъци. И на първо място: че и в него — както в романа — не се чувствува духът на съпротивата, няма и намек дори за борбата, която по същото време водят прогресивните сили в Италия и която, ако не пряко, по някакви други пътища достига, дава отражение и върху живота на героите, чиито измъчени лица наблюдаваме на екрана. Впрочем пресилено е може би да се каже, че няма и намек дори за онова „друго“, което като електричество е наситило въздуха на времето и което, ако не тук, в планината, там, в далечината дава искри. Намек има, но за съжаление именно само намек. Откриваме го отново в образа на Микеле. Не може да се отрече, че за разлика от книгата тук той е придобил плът и кръв, престанал е да бъде само мъглив носител на някаква загадъчна отвлечена идея, до голяма степен се е освободил от чисто резоньорските си функции. Заслугата за това е както на сценариста, който е измъкнал образа от онова състояние на нереалност и прекалена „стерилност“ в морално отношение, което ни заставяше да бъдем подозрителни към изявления като тия за жените: „За мен тези неща не съществуват“, и да търсим в тях указания за една нелепа в случая „модерна“ хомосексуална трагедия, така също и на изпълнителя Жан Пол Белмондо, който е успял да придаде на своя герой и юношески наивитет, и чиста мечтателност, обаче не за сметка на жизнената



Жан Пол Белмондо и София Лорен в „Чочарка“

правдивост. И въпреки това, въпреки че вече имаме образ, имаме жив човек, той не е достатъчно действен, за да виждаме в него изразител на едно друго, борческо начало. В своята съпротива срещу насилието той не пристъпва кръга на философските разсъждения. Когато необходимостта го заставя да се противопостави, той е безпомощен: безмълвно тръгва пред нацистите и става тяхна жертва.

По-голям успех в сравнение с романа е постигнат и в тълкуването на основния образ, Чезира. Докато в книгата тя преживява много неща, страда до сълзи, но все пак в края на краищата си остава същата (не случайно, като си припомним „идилията“ на предвоенните години, тя се самоуспокоява с думите: „Аз съм същата, каквато бях...“), създателите на филма ни довеждат до друг извод, до заключението, че цялото това „хождение по мукам“ значително я е променило. И ако през цялото време тя препереше единствено над дъщеря си, ако мислеше само за нея и за нейната съдба, във финалните кадри, когато тя се тресе от несдържан плач, зрителят разбира, че Чезира вече се прощава със своеобразния си егизъм, че тя вече не плаче само заради дъщеря си и себе си, но и заради Микеле, за неговите родители, плаче за всички измъчени, за всички бе-

ди, които войната е донесла на бедните хора. Тая обобщителна сила на финалните кадри, идваща у зрителя по един съвсем естествен, съвсем непринуден начин, без никакво насилване, без никакви декларации, осмисля целия филмов разказ; тя му придава едно благородно хуманно звучене, неприкрита антивоенна насоченост. И всичко това приближава творците на филма до нашите позиции, до нашите разбираня. И още по-голям би бил успехът, ако беше направена и другата крачка, ако беше прехвърлен мост от страданието към борбата, ако беше направено това, което авторът на романа А. Моравия си въобразява, че е постигнал: че това е разказ за насилието, породило съпротивата. Не става дума за това да видим накрая Чезира в редиците на борците — такова изискване би било съвсем опростителско, защото социалната и въобще житейска същност на този образ не подсказват подобно развитие. Но едно осъзнаване на причините, които са породили бедствието, едно прозрение в тази насока би било съвсем естествено и именно то би могло да се тълкува в смисъл на предпоставка за разбиране същността на съпротивата. За съжаление в края на филма има по-скоро отчаяние, отколкото прозрения от такъв характер...

Режисурата на Виторио де Сика е напълно в духа на романа, напълно в духа на Моравия, с тая разлика, че при нея е проявено по-добро чувство за мярка по отношение на някои натуристични подробности. Де Сика е от тях постановчици в киното, които не обичат да подчертават собственото си присъствие в хода на филмовия разказ; той избягва необикновените ракурси, ефектния монтаж, заострянето на детайлите. При него всичко протича непринудено, естествено, сякаш случка, която се разиграва пред очите ни. Всичко това много го доближава до белетристичния натюрел на Моравия, до неговото старателно прикриване под маската на равнодушието външение, до неговия, както се надпреварват да го назовават критиците, „художествен обективизъм“.

За разлика от първите си филми, в които де Сика канеше за изпълнители на главните роли непрофесионални актьори (да си припомним например неговите знаменити „Крадици на велосипеди“), напоследък той все по-често обръща очи към светилата на артистичния свят. Една такава гарнитура от имена на най-известни, неслизащи от кориците на западните илюстрирани списания знаменитости, представлява и „Чочарка“: София Лорен, Жан Пол Белмондо, Раф Валоне, Ренато Салваторе и др. Някои от тях, като Раф Валоне, се представят в твърде позната светлина, а други пък, като Р. Салваторе (шофьора), се изявяват твърде скромно поради ограничените възможности, които им предлага сценарият. Много добре се справя с трудностите на ролята младата Е. Браун (Розета) — еднакво добра както в началото, така и във финалните епизоди на филма. Но успехът на филма до голяма степен се обяснява и с големия успех, който постигат в трактовката на своите образи Жан Пол Белмондо и на първо място София Лорен. Тук популярният френски актьор е напуснал обичайния си периметър от роли на съблазнители и авантюристи и се представя в съвсем нова светлина. Промяната е преди всичко по отношение изявата на вътрешната същност на образа, но тя е твърде ярко забележима дори и във външния вид на героя: с тези измачкани, смалвящи и деформиращи тялото му дрехи, с тези очила, които не слизат от носа му, с тази прегърбена стойка — от предишния красавец с добре поддържано тяло на „културист“ не е останал и помен...

Но още по-голяма изненада е срещата с „новата“ София Лорен. Никакво ревю на тоалети този път, никакви събличания и дълго позиране в разголен вид пред камерата, никаква демонстрация на красотата и „секс“. Този път под вещата ръка на Виторио де Сика и най-малкият жест има цел, има художествено оправдание. И както неотдавна друга една нашумяла — нека използваме твърде изразителните определения на западните киносания — „сексбомба“ показва, че освен тяло има и дар на актриса (има предвид последните роли на Брижит Бардо), така и София Лорен в този филм ни убеждава, че е измежду малкото хубави жени, чиито успехи в западното кино не се обясняват само с извънфилмови съображения. Нейната Чезира е един действително жив образ, една истинска жена от народа, една истинска майка. Изпълнението на С. Лорен непрекъснато набира сила, за да достигне в последните епизоди до покъртителна трагичност. След злополучното пребиваване в храма нейното изпълнение достига кулминационната си точка. Незабравими са ония кадри, когато тя — разрошена, с разкъсани дрехи, с вид на обезумяла — пресреща колата на американските офицери, за да хвърли в лицето им своето майчино проклятие над войната. Помни се и този епизод в камiona, когато Розета запява с глас, в който напират сълзи: тогава камерата се приближава така близко, че на екрана остава само лицето на майката, само нейните разплакани очи. Колко израз има в това лице, за колко неща говорят тези плачещи очи! Това е един от многото моменти, които ни убеждават, че имаме среща с актриса!

Филмът „Чочарка“ намери добър прием у нашите зрители, защото той заклемява насилието, заклемява войната. А нашето съвремие повече от всичко се нуждае именно от такива филми.

„СТЪКЛЕНА ПЛАНИНА“

В малкото полско градче Стъклена планина пристига от Варшава млада, току-що завършила образованието си лекарка. Тук тя се запознава с местен младеж, майстор в близката каменоломна. Двамата се обикват. Но изтича

едногодишният стаж на девойката и тя се завръща във Варшава, където се надява да стане асистентка. Двата се разделят, всеки поема своя път...

Такова е в общи линии съдържанието на филма „Стъклена планина“. Един сюжет, който не се отличава с особена оригиналност. И все пак повестта на Мачей Патковски, по която в съдружество с режисьора на филма Павел Коморовски е направен сценарият, спечели първа награда в конкурса на в. „Нова култура“. Този успех до голяма степен придизвика и екранизирането на произведението. И този успех, както се вижда, не се дължи на занимателността на сюжета; не се обуславя от плетениците на някаква чудата интрига. Най-силно впечатление прави отсъствието на всякаква следа от шаблон в разрешаването на основния конфликт между двамата млади, отсъствието на всякаква тезисна преднамереност. И на всички нас, които през периода на култа бяхме свикнали с готовите рецепти за щастливи финали, защото ако имаше по-друго разрешение, се тълкуваше като проява на безперспективност, краят на филма ни изглежда малко необикновен, но в никакъв случай лишен от жизнена достоверност. Всъщност цялото развитие на действието,

разкриването на характерите води именно до такъв изход, до такава „задънена улица“. И това, че всеки от героите продължава своя път, не дава основание за обвинения в песимизъм. Напротив, именно този финал позволява майсторът Анастаси Волек да разкрие истинската си същност, да прояви мъжеството си, да покаже жизнената си устоичивост и непреломимост, да покаже моралното си превъзходство над заразената от бацила на егоизма млада лекарка Беата. Целият филм е изграден, както с право отбелязва тази негова особеност и полската критика (например Г. Дубовски в „Екран“, 1961, бр. 3), на основата на непрекъснато противопоставяне в нравствено-етичен план на двамата млади, които се изявяват като представители на две различни групи млади специалисти. Докато Анастаси работи над проекта за пневматичен чук, ръководен преди всичко от желанието да улесни труда на другарите си, докато преди всичко го въодушевява самата идея за изобретателство, а не славата и признанието, Беата мисли само за себе си, за собствената си кариера, за това, че този малък град с най-обикновени хора е неподходяща среда за нея. И макар да се увлича в Анастаси и с мъка да го



„Стъклена планина“

откъсва от сърцето си, тя прави това в името на личното благоденствие. Това противопоставяне — и в сценария, и в режисурата — се извършва извънредно внимателно; авторите на филма не бързат да произнесат присъдата си, а едва в края заставят зрителите сами да „вземат страна“; едва тогава разкриват творческите си и граждански позиции.

Филмът е дебют на режисьора Павел Коморовски, работил досега като асистент на Анджей Мунк. И още първия му самостоятелен опит издава една необикновена сигурност и зрелост, едно остро чувство за кинематографично виждане. Коморовски не обича спокойния разказ, той предпочита динамичността, ярките експресивни форми. Особено добре си служи със звукозаписа, който у него не е само обикновен фон, но цели да събуди у зрителя богати асоциации. Такова е онова методично, последователно отронване на кратки сигнали в тишината, което показва, че отлитат часове, а освен това създава особена атмосфера на откъснатост от света и хората, на самотност. И това във филма не е самоцелен ефект — тези сигнали прозвучават в онези кадри, когато Анастаси след отхвърлянето на проекта се чувства самотен, нещастен... В режисурата проличава и една друга особеност, която вече издава дебютанта — желанието да се покаже повече, отколкото е необходимо, да се покаже знаенето на всичко. Само така може да се обясни и прекаленото увлечение по търсене на необикновени ракурси, макар сценарият да дава основа за търсения в тази насока...

Във филма участва и добър екип от актьори. Богато нюансирана, външно съдържана е играта на Лудвиг Пак (Анастаси), докато Беата на Мария Ваховиак, макар и общо взето да е сполучлив образ, се нуждае от по-голяма психологическа уплътненост. Много колоритна е и групата на тримата каменodelци, като особено изпъква сред тях със свежестта и непринудеността на хумора си Таткото (Л. Фогел). Участието на опитни актьори, като Б. Тишкевич и Л. Ниемчик, макар и в епизодични роли, допринася за общия успех на филма.

Дебютът на П. Коморовски ни кара с нетърпение да очакваме неговите бъдещи филми.

„ДИЛИЖАНСЪТ НА МЕЧТИТЕ“

Соя Йованович се отделя сред последното поколение югославски кинорежисьори със своя траен интерес към класическите произведения на литературното наследство. И трите филма, които фигурират в творческата ѝ биография, са екранизации на известни произведения от сръбски писатели на миналото. Още първият от тях, снет по романа на Стеван Сремац, „Поп Чира и поп Спира“, пожъна необикновен успех сред югославските зрители и бе отличен на традиционния ежегоден фестивал в Пула през 1957 г. с първа награда. След това се появиха „Доктор“ (по известната комедия на Бранислав Нушич) и „Дилижансът на мечтите“, който не отдавна беше прожектиран и по нашите екрани. Филмът, който видяхме, в сценарно отношение представлява една особена компилация: в него са обединени и свързани в общо сюжетно цяло отделни мотиви от различни комедии на Йован Стерия Попович, бащата на сръбската драма. На едно място са събрани герои от няколко негови комедии: от „Лъжец и помощник-лъжец“, „Надута тиква“, „Скъперникът“, „Зла жена“ и др. И колкото и да изглежда на пръв поглед странно, тяхното съжителство с нищо не дразни, те всички по един твърде естествен начин установяват контакт помежду си. Това е, защото те са представители на едно и също време, на една и съща историческа епоха, на едно и също общество. Към всички тях независимо с по-голямо раздразнение или с известна доза съчувствие авторът е насочил своето изобличение, насочил е стрелите на своя смях. Пред нас очиват образите на едно преходно време, което тълкувателите на творчеството на Попович твърде точно определят като „епоха, когато еснафството се рои и заботява, за да започне да играе голяма обществена роля като едра и дребна буржоазия“. А това е време, твърде богато на материал за изобличение, време, богато на комични ситуации, на хумор, бликащ естествено и непринудено. При такива компилативни сценарии, при които се прави избор и се обединяват в едно цяло мотиви и образи от няколко различни произведения, има голямо значение как е направен изборът. Веднага трябва да кажем, че в случая тази задача е успешно общо взето изпълнена. Може да се отправи упрек, че сюжетното развитие е ненужно услож-



„Дилижансът на мечтите“

нено, че са въведени твърде много образи, вместо да се поограничи техният брой за сметка на по-релефното им, по-живо очертание, но не може да се отрича най-голямото достоинство на филма: че той е верен на духа на творчеството на писателя. Като са избягнали сковаността и еkleктизма на музейно-историческото пресъздаване, създателите на филма не са отишли и до другата крайност, до прекаленото осъвременяване. При тях съвременността се чувства преди всичко в тълкуването на материала, а не в неговото изменение, в неговото преиначаване.

И в този филм Соля Йованович показва умението си да се вживява в миналото. За нея то не е бит и етнография само, тя не търси атмосферата му във външните белези, в костюмите и реквизита, а преди всичко в отношенията на хората. И затова тя преди всичко съсредоточава вниманието си върху избора на актьорите за централните образи; много внимание отделя на тяхното извайване. Всеки образ в нейните филми е с богата биография, която, ако не пряко, чрез наситен втори план достига до зрителя.

И в този филм обаче С. Йованович показва един недостатък, който кинокритиката изтъкна още при оценката на работата над нейния дебют „Поп Чира и поп Спира“. И в „Дилижансът на мечтите“ тя не се е освободила въпреки наличието на опити за превъзможването ѝ от една нежелана театралност. Тя се чувства както в разрешението на мизансцените, в сковаността на интериорните кадри, така също, и то като че ли най-силно, в актьорската игра. Налице е приповдигнатост, която дори и спецификата на комедийния жанр не оправдава, а също и дразнеща злоупотреба с жестове, с мимика, която показва несъобразяване с близостта на камерата. В този филм особено дразни с театралността си изпълнителят на кир Наско. С резерви от такова естество се приема дори и изпълнението на Любимка Бобич (позната ни като поп Чировица), една безспорно много даровита актриса. Най-близко до изискванията за съвременен изпълнение са постиженията на Слободан Перович (поета Ружичич) и особено Оливера Маркович (новата владетелка на замъка).

„РЕГУЛИРОВЧИКЪТ“

Не винаги, когато публиката се смее, остава доволна. Понякога на зрителя му става дори неудобно, че се е поддал на общата хипноза и му се струва, че ако на саме му покажат тези неща, над които досега се е смял, в никакъв случай не би отворил уста. Не вярвам италианската кинокомедия „Регулировчикът“ да има такива крайни отрицатели, защото тя все пак стои в много отношения по-високо от филми като „Без малко“ и „Ние от Шампиньол“, но и тя събужда у зрителя чувство на недоволство.

Предмет на това недоволство е преди всичко образът на главния герой Отело Челети. И то далеч не заради това, че съдбата му ни изглежда жизнено неправдоподобна. Напротив, всичко, което става с него, е достойно за представяне на екрана. Възраженията ни са срещу това, как е представен този образ. Верен като тип, той е осакатен като конкретно лице. Напълно оправдано е желанието на сценаристите да представят този образ като жив човек, разбираемо е старанието им да го покажат неидеализиран, но крайният

резултат, до който са достигнали, не може да бъде художествено мотивиран: Отело Челети в последна сметка е един едва ли не патологичен тип. Или ако се изразим съвсем меко: той е един невероятен глупак. Но даден в такава светлина, той е в състояние да предизвика у нас смях, но не и истинско съчувствие. А може би пък авторите на филма точно това са целели? Защото в последна сметка конфликтът, в който влиза Челети, е социален конфликт. Той има дързостта да се опълчи срещу „силните на деня“, срещу господарите. И какъв извод трябва да си направи зрителят? Че само глупакът може да постъпи по този начин; че дори и той в края на краищата разбира безсмислеността на постъпката си и се примирява...

Това невярно, преднамерено, тенденциозно представяне на главния герой донякъде се компенсира от вярното, правдивото разкриване на другия свят, на света на господарите, с който Челети влиза в противоречие. Разкрита е покварата на този свят, показана е безкрупнолюстта на неговите представители. Особено силни в това отношение са епизодите от бала в дома на архитекта-миллионер...



„Регулировчикът“

За режисурата на Луиджи Дзампа е характерен именно този стремеж към компромисно разрешение на конфликта, принижаване на неговото социално звучене. Оттам и известен еkleктизъм в творческите му позиции — в желанието си да балансира между двете страни, той не смее да вземе страна. Силни изобличителни моменти се редуват с преднамерени замазвания на истинското звучене, което кадрите сами по себе си съдържат. Оттам е дошло и принижаването на главния герой, представянето му като глупак, за което от своя страна е допринесъл с интерпретацията си и Алберто Сорди, един иначе притежаващ блестящи комедийни качества актьор.

От професионална гледна точка в режисурата на Дзампа силно впечатление прави умението му през целия филм да поддържа един необикновено напрегнат, бърз ритъм.

За доброто равнище на филма допринасят с участието си такива известни артисти като Виторио де Сика, Силва Кошина, Мериса Мерлини и други.¹

„ДОЛИНАТА НА ОРЛИТЕ“

„Долината на орлите“ е един от тия филми, за които е необходимо твърде малко време, за да бъдат забравени. И ако все пак в паметта на българските зрители той се задържи по-дълго, то ще е не заради друго, а по простата причина, че нашият екран само от време на време ни показва такива филми за разлика от някои други страни, където на публиката ѝ е дошло вече до гуша от тях. Някои се опитват да ги оправдават и ни съветват да не бъдем чак толкова взискателни, защото това били творби, създадени за най-широка публика. Но несъстоятелността на подобни аргументи е очевидна, тъй като киното по начало е изкуство, което предполага милионна аудитория. Пол Валери може да издава стихосбирките си в двайсет екземпляра тираж, но досега не е известен нито един филм, който да е създаден за публика от двайсет души! Напълно прав е Рене Клер, който в едно свое неотдавнашно интервю, поместено в „Ле лер франсез“, заяви, че трудността при създаването на истински филми е недругаде, а в това, че те трябва да бъдат видени

от едно необикновено голямо число зрители...

И лошото в английския филм „Долината на орлите“ е именно това, че неговите създатели не уважават публиката, че подценяват нейния вкус. В желанието си да удовлетворят изискванията на всички кръгове те са забъркали един невъзможен за консумация коктейл. Какво ли няма в него? Като се почне от най-новите изследвания в областта на науката, от превръщането на звуковите трептения в светлинна енергия и като се мине през вечните преследвания, които тук са не само с автомобили, но и със салове през бурна пълноводна река, та даже накрая и с шейни с елени; като се премине и през вечния образ на вездесъщ полицейски инспектор-добряк, като се погълне и неизменната еротична порция, която тук се изразява в отношенията между един носител на Нобеловата премия и една ескимоска, та да се достигне до края, където отгоре на всичко измъчените от преследванията на вълчите глутници наши герои преживяват и едно срутване на лавина... И традиционният „хепи енд“: преследваните са настигнати, влюбените се събират, добрякът-инспектор се усмихва. На публиката не ѝ остава нищо друго освен да издади кърпички и да избърше бликналите радостни сълзи... Но „доброто старо време“ отмина безвъзвратно и такава наивна публика вече не съществува. Ако все пак някой еснаф се трогне, нима това може да бъде оправдание за еснафския вкус, който са проявили създателите на „Долината на орлите“?

Понякога оправдаваме подобни филми с възгласа: „Е, какво пък! Интересно беше, имаше напрежение“... Но този път даже и такава „аргументация“ отпада, защото въпреки усилията да грабнат вниманието ни, ние твърде рано разтягаме устни в продължителна прозявка. Твърде рано ходовете на евтната интрижка се разплитат пред нас...

Единственото достойнство на филма може да се открие в правдата, с която се разказва за суровия и тежък живот на жителите на ледената пустиня. Тук режисьорът Терънс Йънг е проявил повече чувство за мярка и с няколко незначителни отклонения не се е поддал на изкушението да търси „еротика“.

¹ Редакцията е готова да публикува и други мнения и оценки.



БИНКА ЖЕЛЯЗКОВА — режисьор,
удостоена с Димитровска награда за постановката на филма „А бяхме млади“

КАК ИСКАТЕ ДА ПОКАЖЕТЕ ЧОВЕКА ВЪВ ВАШИТЕ ФИЛМИ?

(Продължение от бр. 7)

РЕНЕ КЛЕР — Повечето от нещата, които исках да ви кажа, ви бяха вече казани по-красноречиво. Все пак бих желал да кажа и аз една дума. Арман Тати не ще се учуди, ако му кажа, че не съм изцяло на неговото мнение именно по въпроса за шедьоврите от миналото. Но ако аз не съм изцяло на неговото мнение, то е може би защото аз принадлежа на една вълна, за която Юткевич каза любезно, че не е съвсем настояща. Бих искал също така да добавя към това, което Дакен каза по въпроса за публиката, това, което е наша обща мисъл (ние не сме единствените, разбира се, има и велики хора, като Грифит, Чаплин, Айзенщайн, които са мислили като нас). Когато ние говорим за уважение към публиката, това не ще рече по никакъв начин, че ние изключваме художествените търсения, лабораторните творби, късометражния филм и т. н. Напротив! Това е маята на кинематографията, ние имаме нужда от нея. Но ние въставаме срещу обръкването, което се получава понякога у критиката, когато тя казва, че тази специална кинематография е цялата кинематография. Това би било твърде опасно за бъдещето на киното и ние сме неколцина (искам да каже повечето), които още вярваме, че киното е създадено от народа и за народа. И че ако то се откъсне от народа, твърде очевиден риск е да изпадне в това, което аз си позволявам да нарека без усмивка академизъм. Да държиш за уважението на публиката не значи да станеш роб на публиката. Би било погрешно да претендираме, както търговците от Холивуд дълго време претендираха, че публиката има винаги право. Не, публиката няма винаги право, но трябва да признаем, че автори, които не я зачитат, винаги грешат. Щеше да бъде лесно да се правят филми, ако нямаше публика!

Целият проблем е в това и целият проблем, каквато и да е еволюцията на обществото, ще бъде винаги същият за един творец на каквото и да е изкуство, към каквато и дисциплина да принадлежи: как да се запази свободата на изваята, свободата на творчеството, абсолютно необходими за художника, без да се пренебрегва масата, която той трябва да задоволи?

Бих искал да се спра и върху понятието за съвременност. Разбира се, киното е съвременност и не може да бъде другояче. Даже и когато правите исторически филм. През 1900 г. играеха все още в театрите класическите трагедии в костюми от стила на Втората империя. Един ден на един от съдружниците на „Театър франсе“ му хрумнало да постави една трагедия от Расин в гръцки костюми. Прекопирали костюмите от вази от епохата. Нищо по-автентично от това. Това било революция за времето си. А днес, ако видите снимките на тези копирани според автентични модели костюми, ще видите, че те са автентични за стила от 1900 г. Ще рече, че човек не може да се откъсне от своята епоха. Киното може да бъде само съвременно и нищо друго. Ще ви призная, че когато човек достигне възрастта на вълната, за която току-що направих алюзия, не е много весело, защото ние трябва да приемем, че всичко, което сме оставили зад себе си, са неща може би интересни за кинотеките, но които, уви, са загубили тази радиоактивност на сегашния филм, на филма на деня, което е истинското кино. Това е доста тъжно за един творец, но ако ние желаем да се откъснем от тази егонистична гледна точка, ние можем да кажем, че това е също много добре, защото благодарение на това киното ще бъде винаги насочено към настоящето, определено да изразява настоящето. Върху екрана мястото за утрешния филм е винаги свободно. (Рене Клер пожела да отбележим, че той е импровизирал текста на своето изказване.)

ГРИГОРИЙ ЧУХРАЙ — Когато ми зададоха въпроса „как искате да покажете човека?“, аз помислих, че ще ми бъде ужасно трудно да отговоря. Как показвам човека в моите филми? Такъв, какъвто го познавам, такъв какъвто го обичам или мразя. Не мога да представя един априорен образ на човека. Струва ми се, че художникът не може да си каже: ще представя човека красив или ще го представя грозен, ще го представя като лошо или добро същество. Струва ми се, че художникът трябва да остане верен на себе си и стилът на художника е също така нещо, което човек не може да избира. Стилът не е вратовръзка, която човек избира според костюма си или шапка, която сменя според времето. Художникът изразява сам своето собствено виждане, което човек не може да измени или да наложи. Аз правя филмите така, както ги разбирам. Моето възпитание е марксистко. Значи, това е моят метод на мислене. Естествено е, че работейки в областта на изкуството, ще рече в област, която засяга човешките емоции и чувства, аз също се интересувам от тях.

Тук в тази зала вече имаше конференции-дебати върху марксизма, върху марксистката наука. Съжалявам, че не можах да присъствувам на тях, но ми казаха, че било много интересно. Все пак мисля, че марксизмът има не само научен, но и емоционален аспект. И аз мисля, че марксизмът никога не би бил такъв, какъвто е, ако Маркс не беше изпитвал такова колосално възмущение срещу несправдата, ако не беше изпитвал огромно желание да види хората щастливи и развиващи се по един хармоничен начин. Аз мисля, че именно тези емоции дадоха на Маркс силата да работи и пише. Аз мисля също, че предшествуващите поколения, които извършиха революцията в СССР, също бяха запалени от тези емоции, въпреки че може би не познаваха цялата дълбочина на марксизма.

За мене като съветски художник ето двете най-главни неща. Първо, аз не мога да си представя за марксист човек, който не би искал страстно да види хората щастливи, свободни и развиващи се хармонично. На второ място, ние изповядваме един исторически оптимизъм в изкуството. И именно защото марксизмът е основан не само върху добрите намерения за щастие, а върху необходимостта от една активна борба на всички наши сили в служба на човешкото щастие, ние изповядваме историческия оптимизъм. И ние сме оптимисти, защото имаме вяра в тази човешка свобода, а тази човешка власт, в тази възможност да ги създадем. Това е, което искам да кажа по отношение емоционалния аспект на нашето изкуство. И също като моите френски колеги аз съм готов да се боря за щастieto на човека с оръжието, което имам — моята камера. Струва ми се, че именно това съм правил през целия си живот. По време на войната фашизмът заплашваше света, аз бях във войската. Аз защитавах Сталинград. След края на войната постъпих в Московския киноинститут. Тук срещнах моя стар приятел Сергей Юткевич, който ме прие в своя курс. Тук току-що отредоха шефьоврите. Аз не мисля така. Аз уважавам шефьоврите, и то не само защото им се възхищавам или даже обожавам като икони, а защото не мога да разбера как човек може да се откаже от собствената си история. Струва ми се, че ако послушаме съвета на нашия приятел, ако отхвърлим всички шефьоври, които съществуват, от това животът ще обеднее. Разбира се, аз не искам да кажа, че шефьоврите трябва да спъват развитието на прогреса. Но не разбирам как човек би могъл да противопостави традициите на новаторството. Струва ми се, че всички традиции са създадени от новатори.

Бих искал да повдигна още няколко въпроса, които ми се струват извънредно важни в областта на киното, и по-точно бих искал да говоря за любовта. Струва ми се, че е съвършено погрешно да се противопоставят любовта и проблемите на социалния живот, защото любовта отразява най-фините, най-деликатните нюанси на социалния живот. Разбира се, аз не говоря за шаблоните, които съществуват както на Запад, така и на Изток. Нашият шаблон може да бъде представен с няколко думи: колхозно поле; той и тя. Той е тракторист; тя сее жито. Тя въздъхва дълбоко, изпълнена с емоции, и го пита дали е изпълнил нормата си... Той естествено отговаря, че би желал да се научи да управлява комбайн. И после те се гледат; те не се целуват, разбира се, защото бракът не е регистриран. След официалния брак има тържества и могат дори и да се целунат...

Какъв е западният шаблон? В един град, обхванат от неонов светлини, ние виждаме едно животно (мъжко). Това животно гледа на всички страни, за да избере онова, което ще му допадне за тази вечер. Той забелязва едно друго животно, женско този път. Той се приближава до нея, хваща я за ръката и я отвежда

нянякъде. Историята е без думи, защото думите са излишни. И когато те са в стаята, той се приближава до нея и тя, без да произнесе дума, преди той да е направил каквото и да е жест, ляга. Това е друг вариант.

Бих искал да ви говоря не за тези шаблони, а за истинската любов. Западният вариант не ми се харесва, защото той не отразява по западен начин човека такъв, какъвто е. И не харесвам и източния вариант, защото и той не е истина. И не обичам тези два шаблона, защото съм марксист. Марксизмът не познава фалшивото целомъдрие. Творбите на Маркс и Енгелс се борят срещу лукавството, срещу присторената свенливост. Наскоро видях един филм, който може би вие още не познавате, но мисля, че скоро ще го видите. Става дума за „Танц под дъжда“. Това е филм на един югославски режисьор с голям талант. Той е направил филм по западен образец. Имах случая да споря с него. Спорех с неговите почитатели, защото този филм беше получил премия на един скоросен фестивал. Когато му казах, че филмът не ми харесва, той започна да се смее и ми каза: „Вие не го харесвате без съмнение, защото филмът показва по един дързък начин половия акт.“ Отговорих му, че това не ме е шокирало. Не бях шокиран, защото всичко, което той показва, всичко, което разказва, съвсем не е дръзко. Когато споря за такива филми, моля ви да ме разберете. Аз не съм шокиран от това, което те показват. Аз много ценя например „Сладък живот“, „Изворът“ на Бергман, защото това са филми, в които има философия. Има стотици кинодейци, които спекулират като претендират, че показват по един дързък начин тези половин актове. В края на краищата такива филми ви карат да мислите, че не съществува нищо човешко, че съществува само това полово привличане на мъжкото към женското. Но аз не съм шокиран, защото киното може всичко да покаже. Казват ми, че тези кинодейци показват истината и че аз се боя от нея. Бих искал да задам въпроса, „коя е тази истина?“ Това не изглежда да е дълбока истина, защото тя се знае и от кучетата. Струва ми се, че по този начин човек стига до разрушаване на паметници, сътворени през цялата история на културата, и даже до изтъкването, че тези паметници са направени от тухли и че истината се съдържа в тези тухли. Това не е истина. В тези филми, които аз много съм гледал, има често голямо майсторство и кокетиране с една модна линия. И ако в модното шивачество модата е нещо твърде интересно, тя е опасна в областта на изкуството. Спомням си думите на един писател, на когото един събеседник задал следния въпрос: „Какво е според вас майсторство?“ Той отговорил: „Виждали ли сте ловни кучета? Когато едно ловно куче подуши плячката, то се спира, застава неподвижно, ушите му започват да треперят, опашката му се вдига и то вдига лявата си лапа. (На руски това се казва „стойка на ловно куче“). И така, ако кучето вземе тази стойка, без да има яребици, ето това е майсторство.“

Бих желал да се изкажа още и по проблема, който беше споменат мимоходом: връзките между две поколения кинодейци. Моето поколение е често именувано „новата руска вълна“. Това ме ласкае много, защото аз уважавам талантливите момчета, които създадоха новата френска вълна. Но аз мисля, че ако съществува разлика помежду ни, тя е в нашето отношение към по-възрастните. Ние считаме, че сме наследници на голямото руско киноизкуство. Ние мислим, че притежаваме всички богатства, създадени от Айзенщайн, Пудовкин, Довженко. И ние не желаем да дадем тези богатства на никого. Ние естествено нямаме намерение да живеем само върху тези богатства, ние искаме да ги увеличим. Но едно сериозно изкуство е немислимо без дълбоки национални корени. Ако има вълна, трябва да има и море. Не мога да си представя вълна без море. В заключение искам да ви благодаря за вниманието, с което изслушахте моята малко отрупана реч. Но липсата на хармония в тази реч се дължи на липсата на време. Бих искал да ви кажа още много неща, но нямам време за това.

ЖОРЖ САДУЛ — Аз мисля, че сега ние можем да дадем думата на тези от изказалите се вече, които имат да кажат още нещо, било за да допълнят мислите си, било, и това е много желателно, за да се противопоставят на мненията, които можах да чуя. Аз мисля, че сега ние бихме могли да се опитаме да започнем една кратка дискусия.

Ще ви припомня без ред някои гледни точки, които тук бяха изразени. Разбира се, казвам това малко наслуки. Например Рене Клер каза, че киното е съвременен и често му се е случвало да поставя против волята си въпроса за отношението между киното и публиката. Чухрай ми се стори, че говори преди всичко

за киното и сърцето. Гати поставя под въпрос шедьоврите, казвайки при това, че човек трябва да си служи с камерата или с пушката, но той не уточни начина, по който трябва да си служиш с камерата. Шаброл каза между другото, че според него най-важното е да „откриеш механизма на действителността“. Жан Руш говори за киното-истина. Шаноа за киното-свидетел на нашето време за бъдещето. Дакен за киното-носител на идеи. Юткевич за киното, изправено пред истината и двусмислието. И между другите неща той спомена думите на Довженко, които могат да се резюмират така: по-мъчно е да кажеш „да“ на настоящето, отколкото „не“ на миналото. Върху тези няколко твърде благородни теми може би ние бихме могли да започнем една кратка дискусия. Очевидно ние би трябвало, струва ми се, да дадем думата на тези, които говориха най-малко, т. е. на Шаброл и Гати. Кой иска пръв думата?

КЛОД ШАБРОЛ — Господин Садул, който е един осведомен човек, отбелязва, че единствената значителна фраза е тази, с която аз заявявам, че се опитвам да открия механизма на действителността. Чрез това искам да кажа, че да откриеш механизма на действителността, това е да считаш понастоящем човека във Франция за окончателно умопобъркан. Ако той е окончателно умопобъркан, аз се опитвам да открия защо и как, ето какво аз разбирам с тази фраза. Искам да кажа, че аз се интересувам от психологията на една външна гледна точка само дотолкова, доколкото тя се представя в отношението си със силите, които я движат. Аз твърдя и съм убеден, че това, което аз мисля, че е нашата индивидуалност, е една условна индивидуалност. Аз се опитвам да покажа как и защо. Това е страшно мъчно и затова аз често греша. Но аз ще продължавам. Надявам се, че по-нататък ще бъде разбран. Има и една друга точка: проблемът да бъдеш разбран от колкото се може по-голям брой хора е достатъчно необходим, но в края на краищата това е само въпрос на форма. Необходимо е да се намери една форма, която ще бъде приемлива за всички. Това е един проблем, който е според мене по-малко важен, отколкото да накараш да се разбере това, което ние сме: всички ние в този момент сме, уви, ужасно категорични. Това е.

АРМАН ГАТИ — Ще се спра веднага на тези нещастни шадьоври, които станаха предмет на дискусии. Според мене един човек е силен, защото той е с всичко, което има — стомах ръце, глава, тестикули, — а не защото е имал баща, дядо. Това първо. Второ. Културата, от нея се задущаваме, защото тя не е приспособена към настоящите нужди. И когато казват, че това ни обеднява, аз казвам не. Абсолютно и по никакъв начин. Напротив. Това е едно освобождение, което трябва да търсим. Ако вие не сте способни да направите като човек това, което всеки човек в своята история е направил, и вие във вашата история и с различен контекст, тогава наистина няма вече много нещо за казване.

КЛОД ШАБРОЛ — Аз вярвам твърдо, че Гати има право, от една страна. но от друга, греши. Има наследство и наследство. Не трябва да се отдалечаваме от него априори, както искат да ни накарат да вярваме. Става въпрос да се намери точно кое е доброто. Мисля, че това именно е интересно.

АРМАН ГАТИ — Бих приел може би следното допълнение: че има едно наследство, което е валидно за всеки от нас и което е различно за всеки от нас. Ние всички в тази зала, поне по-голямата част, имаме различен галски език, уверявам ви. Има една обективна истина за галския език и за начина, по който всеки един от нас го преиначава или съгласува с нуждите на деня.

РЕНЕ КЛЕР — Бих искал просто да кажа на Арман Гати, че човек може отлично да изучава творчеството на своите бащи, защото човек има глава, сърце, ръце и други атрибути, които той спомена, но ще забележа, че нещата, които цитирах, включително и казаните атрибути, са изработени именно от нашите бащи.

ЖАН РУШ — Не ще навляза в този спор между старите и модерните. Чисто и просто аз знам във всеки случай, че аз лично съм научил много неща от старите и затова съм им истински благодарен. Понастоящем ние сме свидетели на една еволюция на киното, която ми се струва капитална и пленителна: техниката започва да освобождава киното от известен брой спънки, които пречеха на старите да създадат филмите, които искаха да създадат. Например Дзига Вертов не можеше да постави камерата на улицата, понеже тя беше много голяма, много широка, трудна за манипулиране; а ето че съвсем наскоро излезе на кинопазара едно чудно оръдие, творение на забележителния технически прогрес, и което позволява на хората от целия свят да си служат с апарати за записване на звука или с апарати за записване на образа, освобождавайки се от известно число обслужвания, които бяха необходими за апаратите, използвани от старите. Но това стана възможно само благодарение опита на старите. Очевидно Гати има право, че опитите на старите не трябва да ни спрат, те трябва да се надхвърлят и да се отиде по-далеч. А къде отиваме аз не знам много добре. Това, което знам, е, че действително, както много пъти се е казвало в тази зала, благодарение на прогреса на техниката киноизкуството се освобождава от индустриалните и търговски условия, които го безчестят. Ще рече, че то става кино, което скоро ще стане наистина изкуство. Че това изкуство, както казва Трюфо, ще има автор, е твърде възможно, но това изкуство с автор може да съществува само когато ще има връзка с публиката. Искам да завърша, като кажа защо не съществува африканско кино. То не съществува поради една причина, че няма публика. Защото в действителност на един зрител от Централноафриканската република се пада да отиде на кино един път на сто години, защото няма африкански киноцентър. Но благодарение именно на този технически прогрес, който се извършва пред нашите очи, благодарение на тази нова ера, която се открива, ще съществува кино и в страните, които са били особено лишени от него.

ЖОРЖ САДУЛ — Настъпи без съмнение часът да прекратим тука нашите дебати. По мое мнение всеки ще се поздрави за тази съвсем свободна размяна на мнения, които ще бъде добре да четем и препрочитаме, когато бъдат публикувани, в очакване на други случаи да се срещнем отново.

Край

РАЗГОВОР С ГРИГОРИЙ ЧУХРАЙ

В два последователни броя на списанието „Film a doba“ са поместени разговори на чехския филмов критик Милош Фиала с трима представители на съветската кинематография. В настоящия превод е разговорът с Григорий Чухрай, в който са засегнати много проблеми, общи за социалистическите кинематографии. Преводът е направен от брой 2 на „Film a doba“ с малки съкращения.

Б. П.

Нашият разговор не беше предназначен „за печата“, затова по време на него нищо не записахме. Обаче по-късно решихме все пак да публикуваме поне част от него, и то „по памет“, защото би било неправилно да запази човек само за себе си редица схващания на Чухрай, когато те непосредствено се отнасят и до нашите проблеми.

Отначало Чухрай ни се оплака. „Не съм вече филмов работник, а по-скоро деятел“ и за да ни докаже тази своя промяна, показва ни дългия списък на пътуванията си из чужбина в последно време. Веднага добави, че тези пътувания вече го изморяват и че предпочита да работи на спокойствие.

„Разбира се, не считам, че пътуванията ми нямат свое значение за мен и за тези, с които в чужбина се срещам. Културната размяна и взаимното опознаване има за всеки един от нас огромно значение. Обаче в никакъв случай не трябва да бъде засегнат само един човек — тогава това става за него по-страшно и от внезапно бедствие.“

Чухрай ни пита за новостите у нас. Разказваме му за последните филми, за това, кой какво снима в момента, за нашите дискусии. Слуша ни с интерес, когато му описваме опитите за нова организация на студио Барандов, пренасяйки главните функции и одобряването на филмите върху отделните творчески колективи и със същия интерес, макар и с известно възражение в очите, ни слуша, когато му казваме, че много филмови работници виждат причината за незадоволителния уroveň на нашата филмова продукция в автоцензурата*.

* В много от последните дискусии и разговори между чехословашките кинематографисти се говори за така наречената автоцензура. Ето как определя съдържанието на този термин Милош Фиала в една от своите статии, посветени на днешното състояние на чехословашката кинематография.

„Нашите филмови творци признават, че поради различни причини, които лежат както у тях самите, така и извън тях, чувствуват страх от пълната истина, от изобразяването на острите конфликти, показващи противоречията в победния ход на нашето общество. В дискусиата се появи терминът автоцензура, за която говореха много филмови работници и ръководители на творчески колективи като за реално съществуващо чувство. В тази автоцензура и в нейните последствия, в

която според тях ограничава творчеството им. След това Чухрай подхваща разговор за своя собствен опит, за опита на съветската кинематография във връзка с този комплекс от проблеми.

Говори за необходимостта от творческо ръководене на филма и отделните студии, за закостенялостта на някои стари схващания, с които трябва да се воюва в името на прогресивното развитие на филмовото творчество, в името на онези обществени задачи, които ни поставя нашият живот. Отрича механичното оценяване на филмите и казва:

„Често се случва някои филмови работници, а и критици да имат склонност да оценяват филмите единствено според темата. Когато филмът се отнася до работническата класа, е според тях принос, но отнася ли се до остатъците от буржоазията, които все още са между нас — той е лош и излишен. Това, разбира се, е механично, неправилно гледище, също както е неправилно и тесногърдо да се класифицират филмите на съвременни и несъвременни само според датата на развиващото се действие. Решаващ критерий за съвременност е способността на филма да третира живо съвременните проблеми, да дава на днешния зрител нещо повече от илюстративно-поучителен разказ. Та нали филм за работниците може да бъде много лош, а ние такива филми, които не могат да проникнат до душевния живот на днешния работник, имаме цял куп, а филм за носителите на дребно-буржоазния морал в днешно време може да допринесе извънредно много за решаването на задачите, свързани с борбата за победата на комунизма, които трябва да разреши нашето общество.“

Тук Чухрай подчертава, че ни най-малко не иска да отрече значението на „главната магистрала“ в изкуството, която безспорно е съвременната тема и съвременните обществени процеси. Обаче заедно с това трябва да се изтъкне необходимостта от творчески подход на художника към тази „главна магистрала“. Художникът трябва да умее дълбоко да прониква до обществените процеси и проблеми, изцяло да ги опознае, да се сблъска с тях и тогава да ги претворява на екрана. Има хора, които вземат нови лозунги, издигнати в даден момент пред нашето общество, манифестират съгласието си с тях и обещаваат, че веднага още на другия ден започват да снимат филм по тях. Правят тържествено обещание, а след това нищо не излиза, защото или нищо не снимат, или пък обикновено снимат лош филм, илюстриращ някаква теза. Художникът трябва отначало задълбочено да обмисли и чак след това да почне да твори, а не обратното.“

Чухрай засяга и въпросите, отнасящи се до така наречената авторцензура. „Може да се случи художникът да срещне неразбиране у някои хора, да се получи така, че неговото произведение действително да се сблъска със схващания, които са продукт на стари отмиращи концепции, възприемащи ограничено обществената функция на изкуството и принизяващи законите на художественото творчество.

страха на авторите и някои колективи от неуспех с „острите тематик“ пред органите, които одобряват филмите, виждат единствената причина, поради която често възмущаващи филми за нашата съвременност на екраните се появяват вли произведения.“ (Б. П.).

Обаче за социалистическия художник това не може да бъде довод за създаване на някаква преграда от автоцензура, зад която да се скрива. Свободата въобще, както и свободата на изкуството, не е ястие върху златен поднос, което ще ви донесе някой в леглото и ще ви каже: моля, можете да ядете. За да бъде човек свободен, трябва непрестанно да се бори и ако на пътя му се изпречват стари и отживели схващания, трябва да воюва и с тях.“

Чухрай се спира върху последната мисъл. „Художникът трябва да умее да воюва за своята правда, за своите схващания, трябва да умее да рискува в името на доброто.“ Дава ни примери от собствена практика. Днес неговият филм „Балада за войника“ е общопризнат за едно от най-хубавите произведения на социалистическото киноизкуство. Въпреки това и за него са се водели ожесточени дискусии. Не всички отведнъж са схванали големия принос на този филм. И когато прочетете първата критика за филма, ще намерите значително „черно-бели“ преценки, които макар че правилно оценяват силните страни на филма, съдържат значителна доза критика на недостатъци, така че след прочитането им нямате впечатление, че тук става въпрос за произведение, действително изключително, което в своята основна концепция съдържа много нови неща, които дават нова насока на социалистическото киноизкуство.

След завършването на „Балада за войника“ Чухрай е трябвало да отблъсква мненията, според които филмът трябвало да се измени, да се измени преди всичко неговият финал, за да не звучи песимистично, защото някои филмови работници смятали, че героят на филма не би трябвало да загине, че неговата смърт е в противоречие със законите на социалистическото изкуство, че не е типично и т. н. Чухрай е трябвало да се сблъска с тези мнения, да ги отхвърли и най-важното да не се огъне пред тях. Ако беше тръгнал по пътя на автоцензурата, ако беше отстъпил пред подобни забележки, произнесени твърде авторитетно от някои негови колеги и ръководители на студията, тогава едно от най-хубавите произведения на съвременния филм би се появило в осакатен вид, с осакатена тенденция.

„При това, отбелязва Чухрай, тези забележки не бяха ръководени ни най-малко от някаква зла умисъл. Искаха обективно да помогнат на филма, бяха плод на желанието филмът да проговори колкото се може по-вярно към днешните хора. И въпреки това у тях се проявиха старите тенденции, които не отговарят на живота и които се сблъскаха с основната концепция на филма, отбягващ до известна степен традиционните представи. Това съвсем не значи да се гледа с презрение към забележките, да се говори с чувство: аз съм майстор и няма какво да ме съветват. Истинският художник трябва много внимателно да преценява всяка забележка и да взема под внимание тези, които могат да му помогнат. Обаче в никакъв случай не трябва, от една страна, да скрива собствената отговорност зад преградата на автоцензурата, а от друга страна, послушно да прави всичко, което му кажат.“

Много самокритично Чухрай оценява своя последен филм „Чисто небе“. Не е доволен от него, не е доволен от това, как е успял естетически да разреши дадената тема. При това тази тема изник-

нала едва при снимането на самия филм. Неговата самокритичност е така искрена, както е искрена всяка негова дума, така, както са искрени неговите филми.

*

С ентузиазъм Чухрай подхваща разговор на тема как би трябвало да изглежда идеалната организация на студията, така че условията, в които ще бъде поставен художникът, да създават максимален импулс за творческа работа и да спомогнат за отстраняването на недостатъците, с които и досега в организацията на студията се води борба.

Чухрай вижда разрешаването на този проблем в пълното отделяне на студията от производствената база. Според него би трябвало да съществува самостоятелно студио, свързващо ръководството и драматургията. Студиото подобно на сегашните творчески колективи би разполагало със собствен бюджет. Извън него, но като негов партньор би била производствената база, която ще разполага с всичко необходимо за производството на филми: апаратури, квалифициран технически персонал, работилници и т. н. Въз основа на това студиото може да произведе толкова филми, колкото му позволява бюджетът, следователно броят на произведените филми ще зависи и от това, колко скъпи филми ще произвежда студиото. При снимането на даден филм ще се сключва договор с производствената база. Сценаристите, режисьорите, операторите, композиторите, архитектите ще бъдат извън тези две организации. По такъв начин те ще образуват нещо като „свободен пазар“, който е на разположение на студията. Какъв ще бъде резултатът от всичко това? Преди всичко ще изчезнат тези, които нямат талант, а при това са държани непрекъснато в щабовете; ще се повиши инициативността, а също така и финансовата отговорност на всички, които работят върху филма. И не само финансовата. Основният пробем е качеството и затова бюджетът и производствените планове на отделните студии ще зависят от печалбата, която ще се определя естествено от качеството на тяхната продукция. Знам, че това е много радикално предложение, но смятам, че именно по този начин ще се решат много неща. Ако се реализира един такъв план, студиите ще могат да се съсредоточат върху решаването само на проблеми от художествен характер, ще се създадат творчески групи, които ще обединяват хора с еднакви схващания, с подобно художествено виждане, а същевременно би се повишила и отговорността на отделните студии.“

Трябва да отбележим, че в Съветския съюз е вече в сила нова мярка, според която филмите се оценяват според качеството и въз основа на тази оценка се определят хонорарите на ръководните творчески работници. Чухрай оценява тази мярка положително. Според него единственото неудобство е, че се стига до извънредно голям брой съвещания на комисията, която оценява филмите. Всъщност лесно можем да се убедим в това, като се има предвид, че годишната продукция е 120 филма и че става въпрос за централна комисия към Министерството на културата на СССР. Според Чухрай, който сам е член на тази комисия, би трябвало да се търсят средства, които ще осигурят участието на широката общественост в оценяването на филмите.

В ресторанта на аерогара седяхме четирима. Само за половин час нашата група се увеличи. Седна между нас немският артист Кох Хоге, който внесе в нашата дискусия нов проблем. Разказа ни за големите успехи, които постига телевизията на ГДР в областта на филмовото творчество и сподели с нас в какво именно се крият причините за тези успехи. Научаваме за високия темп, с който се снимат филмите в телевизията (средно по 200 м на ден), за това, че в телевизионните филми се практикува заснемането на цели компактни сцени. Разбира се, не става въпрос само за бързината, с която се снима. Според Кох Хоге в телевизията много по-бързо се преминава от сценария към самото снимане, отколкото в ДЕФА. Защо? В телевизията има по-малко инстанции, съществува по-голямо доверие към авторите, което се изразява в това, че им е дадена по-голяма свобода в творческата им работа. „ДЕФА например загуби много автори само за това, че нейният драматургичен отдел работи мудно, че преминаването на сценария през редицата органи значи безкрайно натрупване на забележки, които ако се вземат предвид, значи да се „шлифова“ темата, да се приспособява към определена драматургична представа, която може да бъде съвсем чужда на дадената тема.“ За тези неща писаха много филмови работници и критици в печата на ГДР.

Припомням това „екстемпоре“ на Кох Хоге, защото чрез него се стигна до интересен разговор с Чухрай на тема монтажа. Когато Хоге подчерта, че при телевизионните филми се придържат към компактните сцени и рядко си служат с монтаж, припомни, че във филмите извън телевизията много често се прибегва до монтажа излишно, без всякаква причина, само за да се сменят кадрите. Подобно механично разлагане на действието с помощта на монтажа, когато това разлагане няма драматургично оправдание, затруднява артиста, разваля филма и накрая обърква и зрителя.

Чухрай е съгласен с тези забележки. В редица филми монтажът е деградиран, превърнал се е в техническо-занаятчийски процес, загубил е своя художествен заряд, своя драматургичен смисъл и съдържание. Такова механично разкъсване на сцените според Чухрай има едно много лошо последствие — разрушава атмосферата на филма. Монтажът обаче съвсем не е излишен във филма. Това е едно от най-силните негови оръжия, но трябва да бъде обмислен драматургично, трябва да има художествено съдържание, да се превърне в средство, с което нещо изразяваме, а да не бъде обикновен „делител“ на сцените. Айзенщайн, припомня Чухрай, се е замислял много често над проблемите на монтажа, над това, как трябва да бъдат свързани отделните кадри.

Разговорът преминава от тема на тема, но отново се връщаме към проблемите, които са предмет на дискусии не само „между нас“, но и на дискусии с колегите ни на Запад. Един от тези проблеми е например новите пътища на съвременния филм и художественото новаторство.

„Ново — това не е дреха, отбелязва Чухрай. Художникът не може да си постави програма: искам да откривам нови неща. Най-напред трябва да има нови идеи, да опознае новите проблеми на хо-



Мирслава Стоянова, Никола Попов и Иван Касабов във филма „Тютюн“ II серия



Спас Джонев и Васил Стойчев в сцена от филма „Калоян“

рата и едва тогава може да търси нови изразни средства. Не може да се постъпва обратното — най-напред да се търси нова драматургия, да се определя нейната форма и чак след това да се разсъждава какво да се изрази чрез нея. Наистина сега много се говори за отдраматизиране на филмите, за филми без сюжет и т. н. Някъде се стига и до крайности. Считат, че филмът трябва да се откъсне от драматичната форма, от конфликта и т. н. Това обаче е безсмислица. Филмът е драматична форма, а драма без конфликт е също като река без вода.

„Не обичам изкуственото задълбочаване, излишното усложняване на преживяванията, когато зад тях се крие бедно идейно и жизнено съдържание. Според мен най-ценното в изкуството е простотата на израза. Един път де Сантис правилно каза: когато човек е млад и има в ръцете си камера, обича да я върти в най-различни посоки. Обаче всяко завъртване на камерата не трябва да се обявява за новаторско откритие. Когато художникът е вече зрял, в повечето случаи започва да пести силите си и не прави излишни движения. Завъртва камерата само там, където е точно на място и където нейното движение е действително необходимо. Така се стига до по-голяма външна простота, която обаче означава по-голямо вътрешно богатство на творбата и по-голямо въздействие на формата благодарение на пресъздаването на това вътрешно богатство.“

Тази зряла простота според Чухрай отблъсква излишното подчертаване на онова, което художникът иска да изрази. Той се опира на доверието към зрителя, на доверието в своето собствено изкуство. Чухрай ни разказва един случай от времето, когато бил студент. Тогава във ВГИК бил още Айзенщайн. Чухрай не бил в неговия курс и само веднъж, за да чуе неговия глас, влязъл в залата, където Айзенщайн имал лекция. „Той беше изключителен учител, който успяваше да увлече своите студенти с начина, по който четеше лекциите. Тогава точно обясняваше една мисъл, която запомних за цял живот. Казваше, че не е необходимо едно и също нещо да се повтаря с различни средства. С подчертаване въздействието няма да се увеличи, обратно, ще се намали. Ако във филма виждаме човек, който според логичното стечение на обстоятелствата, в които се намира, е нещастен, не е необходимо той да казва, аз съм нещастен, или да казват това за него други действащи лица във филма. И тогава „Айзен“ взел тебешир и започнал да рисува на дъската. Нарисувал лице на нещастен човек, малко по-нататък повторил чертите му два пъти, после три пъти, четири и т. н. След това се обърнал към студентите с въпроса: „Така по-ясно и по-силно ли въздейства, отколкото една проста рисунка?“

*

Беше почти пет часа, когато трябваше да се разделим. Накрая успяхме още да научим, че Чухрай не знае засега какво точно ще снима в бъдеще (по всяка вероятност няма да бъде филм за войната с Финландия, за който миналата година говореше като за свой бъдещ филм).

СПОМЕНИ ЗА МОЗЖУХИН

Запознанството, а след това и дългогодишната ми дружба с Иван Мозжухин — първият актьор на руското кино — датират много отдавна. Беше 1912 г. И двамата бяхме чудесно млади, лекомислени и весели и не смятахме киноснимките нито за работа, нито за изкуство. Тогава киното беше много младо и първите стъпки на „немия младенец“ бяха плахи и неуверени...

Истинските и сериозни актьори не искаха да работят в киното. Те не смятаха това за изкуство и в началото се налагаше да се търсят актьори и едва ли не да ги молят да се снимат. Като си спомням първите филми на Ханжонков, в които играехме с Мозжухин, аз неволно се разсмивам.

Що за филми бяха това! Ние не умеехме нито да ходим, нито да се движим, нито да гледаме от екрана; не знаехме къде да си денем ръцете, краката, как да седнем, как да се поклоним, какво да говорим, за да се създаде впечатление за разговор (тогава нямаше никакъв текст!). Сценарите бяха съвсем примитивни, липсваха режисьори. Наистина някакви делови полуграмотни момчета се разпореждаха при снимките, но те не можеха да ни дадат съвет и указание, сами нищо не знаеха и не разбираха от кино.

Ние бяхме оставени сами на себе си и играехме кой както знаеше. Това беше мъчително време!

По-късно се появиха първите режисьори — Евгений Бауер, Чардинин, Протазанов и Старевич, който работеше с кукли и изкуствени птици. Филмите постепенно ставаха все по-хубави и по-сериозни. Взеха да се появяват и киноактьори. Появи се Вера Холодная — млада и много красива току-що омъжена жена, която аз уговорих да се снима за голямо неудоволствие на нейния съпруг. Появиха се Мария Горичева и Тамара Гедиванова, а после — Вера Корали, балерина в Большой театър, Полонски, Рунич, Максимов и Юренов.

Изведнъж стана ясно, че най-сполучливо от всички излиза Мозжухин. Той беше много фотогеничен и някак си отведнъж улови онзи вътрешен ритъм, който трябва да се съчетава с ритъма на киноапарата. Той беше „статуарен“, което е най-главното, и прекрасно чувствуваше светлината. Мозжухин имаше „самоиграещи“ очи, а беше и красив. С една дума неговото име твърде скоро излезе на преден план.

Фирмата Ханжонков беше богата и солидна. Не жалеха пари за постановките, избираха интересни пиеси в по-голямата си част от известни автори. Те отделяха особено внимание на класиците, имаха своя фабрика, своя костюмерна и привличаха добри актьори; тук се създаваха режисьори, декоратори, техници и сценаристи. С една дума работата беше организирана сериозно.

Затова пък останалите киноделци, като Дранков, Талдикин и Перски, поставяха крайно несериозни работи, за които е страшно дори да си спомниш: „Лети лощенската тройка“, „Тайната на германското посолство“ и други.

На Иван Мозжухин му провървя: той веднага зае положението на ръководен актьор. А след „Дама Пика“ и „Отец Сергей“ по Толстой Мозжухин беше вече признат „цар на екрана“. Неговото име ставаше все повече и повече популярно в Русия и се разгоря като ярка звезда на европейския хоризонт, когато той заедно с групата на Ермолов през 1916 г., преди Октомврийската революция, замина за чужбина.

Сега искам да се върна малко назад, за да разкажа една забавна история от времето на нашата младост с Мозжухин. Това се случи в Москва през 1912—1913 г. Наскоро след смъртта на Толстой неговият син Иля Львович, между прочем много приличаш на баща си, замисли да филмира един от разказите на Лев Николаевич — „С какво живеят хората“. В разказа се говори за ангел, изго-



Иван Можухин

нен от небето и попаднал в семейството на беден обушар. Иля Толстой поставил филма сам и действието според неговия замисъл трябваше да се развие в Ясна поляна. Средствата за това бяха намерени, актьорите — повикани; забавяше ни само една роля — тази на самия ангел.

Оказа се, че никой не искаше да приеме тази роля, защото според филма ангелът трябваше да падне в истински сняг и при това съвсем гол.

А зимата през тази година беше люта. Беше декември. Веднъж Иля Толстой ни завари на трапезата у Ханжонков. Отначало той предложи тази роля на Моз жухин. Но Иван отказа със смях.

— Първо, у мене няма нищо ангелско и второ, не ми се ще да получа белодробно възпаление — отговори той.

Тогава Толстой предложи на мене.

От смелост и за да засегна Иван, аз приех.

Актьорите ме смятаха за побъркан.

Условихме се за сто рубли. Шегите и подигравките на актьорите нямаха край.

Аз мълчах презрително, смятайки се за герой.

Заминахме още вечерта.

Сутринта на гарата в Ясна поляна ни посрещнаха с ниски разлети шейни и с кожени шуби. В имението вече всичко беше готово за снимки и ние, след като пихме чай със София Андреевна, която много се интересуваше от този филм, тръгнахме за полето, където трябваше да се снима сцената.

Аз се гримирах като ангел, поставих си перука със златни къдрици и като се разсъблякох в малката карета почти гол, изпих половин бутилка коняк. После се качих на покрива на един хамбар и скочих оттам в снега с гръб към апарата. След като скочих, аз се огледах наоколо, както го изискваше ролята, и треперейки от студ, тръгнах по пътя.

Добре, че тази сцена я снеха само един път!

Всичко това отне само пет минути, но тялото ми се заскрежи от студа. Вкочених се мигновено. След завършване на снимките ме качаха в каретата и конете запрепускаха към селото. В една селска къща ме разтриха със сняг и ме поиха с коняк. Някаква бабичка ме заокайва, като нареждаше съжалително:

— И-и... горкичиат!... Ама че си се нарязал, миличък! А кой те ограби, чедо?... Съблекли те гол-голеничък!... Съвест нямат хората!...

Ние не казахме каква е работата.

Поставиха ме на одъра и ме покриха с шуби. Аз се наспах и към обед, като че ли нищо не е било, седях на масата със София Андреевна и слушах нейните разкази за Лев Николаевич.

— А вие как приехте такава опасна роля?... — ме питаше с ужас тя.

Сутринта заминах.

В Москва ме обкръжиха журналисти и ме разпитваха подробно за пътуването. Аз им описах всичко, без да пестя хвалбите.

— А колко получихте за тази роля? — питаха те.

— Малко! Всичко сто рубли.

Това действително не беше много за такава работа.

— Излязох глупак! — завърших деловито аз.

На другия ден в московските вестници описах подробно това събитие.

— А защо тъй малко? — попитахме ние Вертински, пишеше репортьорът.

— Излязох глупак! — отговори нашият събеседник.

Ние не пожелахме да спорим с талантливия артист и побързахме да се сбогуваме — завършваше интервюто.

Цели шест месеца след тази история Иван не престана да ме подиграва.

Карьерата на Иван Мозжухин беше наистина блестяща.

Този успех, тази популярност и това възхищение, на които се радваше той, рядко се падат на актьори. И все пак той не ги ценеше. Аз и сега не съм уверен в това, дали той обичаше своето изкуство.

Мисля, че не. Във всеки случай той се отекчаваше от снимките и човек не можеше да го склони да гледа дори на премиерите собствените си филми.

Но във всичко останало Мозжухин беше жив и любознателен човек. Интересуваше го всичко: от новите философски теории на Марсел Пруст до кръстословиците. Необикновено общителен, голям „шармир“, весел и остроумен, той покоряваше всички. Дори своите врагове, каквито той, както всеки бележит артист, имаше достатъчно. В петминутен случаен разговор той умееше, както се казва, „да купи“ и най-големия си враг.

Мозжухин беше широк, щедър, много гостоприемен, радостен и разточителен. За съжаление твърде разточителен.

Беше истински и непоправим „бохем“ и никакви мои съвети и увещания

не му действаха. Той просто „изгаряше“ своя живот, предчувствайки точно неговата кратковременност.

От Париж Мозжухин попадна в Америка. В Холивуд, където „купуваха“ като стока знаменитостите на Европа, с него малко се занимаваха. За американците беше важно да приберат от филмовия пазар звездата, за да могат на освободеното място да пуснат свои филми. Така те взеха всички добри актьори от Европа и ги „развалиха“ съзнателно, като ги провалиха пред зрителите. За това плащаха колкото понскат. Парите нямаха значение. Както виждате, политиката беше жестока. Тази политика те следват и до днес. Попадалиите в Холивуд артисти се превръщаха незабелязано в нищо. Пазарът се наводняваше само с американски звезди.

След пристигането му в Холивуд Мозжухин бе ангажиран в два-три нарочно несполучливи филма. Той се върна отново в Европа. Тук игра още няколко години във Франция и Германия, печелейки все още много пари. Но кариерата му вече залавяше.

Говорещото кино напълно го уби. Той не знаеше нито един език и освен това гласът му не беше фоногеничен. Така започна неговият край.

Спомням си, че веднъж седяхме в ложата на „Уфа-Палас“ в Берлин. Аз го убеждавах да гледа някакъв филм. Като допълнение към този още ням филм прожектираха и друг — „Двор за добитък“, но вече озвучен. Това беше първият опит на „Големия ням“ да проговори. На излизане от киното аз му казах:

— Този филм, Иване, е първото предупреждение за тебе и за всички актьори на нямното кино.

Няма никога да забравя какъв бяс изкриви лицето му и с какъв остър спор се разделихме тази вечер.

Той смяташе думите ми за безумие. Едва ли не се скарахме.

А по-нататък всичко се разви като на сън.

Всеки филм беше нова победа за проговорилия „ням“.

Иван се опита да се приспособи или по-вярно, опитаха се него да „приспособят“. Но няколкото опита да играе в говорещото кино не се увенчаха с успех. Освен това от твърде „широкия“ живот, който водеше, по лицето му се появиха следи, които с никакъв грим повече не можеше да скрива. Мозжухин остаряваше. Филмовият живот е извънредно кратък. При това Мозжухин беше актьор от старата школа и американските актьори го надминаваха със своята нарочна простота и естественост. А новата школа се заключаваше в това, не „да играеш“ някого си, а сам ти да бъдеш той!

Мозжухин не можеше да усвои това. Той изпитваше силна ненавист към говорещото кино и не я скриваше.

Разделихме се с него през 1934 г., когато аз заминах на продължително концертно турне в Америка. Разделихме се много студено, скарани за някаква дребулия, което не мога никога да си простя.

И повече не го видях.

Бях вече в Шанхай, когато с голямо закъснение се получи известие, че Мозжухин е болен от скоротечна туберкулоза, че лежи в „безплатна“ болница без сили, без средства, без приятели...

Аз събрах всички свои другари — шанхайски актьори, и в „Аркадия“ уредихме вечер, за да съберем пари за лекуване и му ги изпратим в Париж. Шанхайската публика се отзова с готовност на моя апел. Салонът „Аркадия“ беше препълнен. Но в разгара на бала в един часа през нощта от редакцията на един вестник ми съобщиха, че Мозжухин е починал.

Бях закъснял със своята помощ. Не можех да продължа програмата си. Задушаваша ме сълзи.

Излязох на сцената и като благодарих на публиката, съобщих ѝ скръбната вест.

Александър Вертински

ПОРТРЕТ НА ЕДИН КИНОАКТЬОР — АЛБЕРТО СОРДИ

Алберто Сорди навлезе в редиците на италианските киноартисти сравнително късно. Неговото име се появи за първи път върху киноекраните в Италия едва през 1950 г., когато беше вече достигнал зряла възраст. Дотогава Сорди беше проявил своите артистични дарби като изпълнител на роли в естрадни спектакли и особено като дубльор на прочутите американски комици Стан Лаурел и Оливер Харди в италианската версия на техните филми.

Към филмовото творчество Алберто Сорди преминава главно по настояване на прочутия италиански артист и режисьор Виторио де Сика, който беше прозрял неговите големи възможности и вродена способност на артист. С живото си чувство към мимиката, с искреността и непосредствеността в пресъздаването на душевните преживявания, със способността си да заразява и увлича зрителя със своя искрен смях Алберто Сорди се утвърждава като един от най-талантливите италиански киноартисти. Не трябва обаче да се смята, че кръгът на неговите изяви се ограничава само в комичните роли. Със същото увлечение и страст той изпълнява и драматични роли, в някои от които проявява неповторима оригиналност, като създава трогателни и вълнуващи образи, изпълнени с откровеност и истински човешки чувства. Особено сполучливи са героите на Сорди из средата на дребната буржоазия. С голямо майсторство той представя техните пороци, нерешителност и раздвоение, както и равнодушието им към обществените явления.

„Мамо, помогни ми“ е първият филм на Алберто Сорди. В този филм той изпълнява комичната роля на срамежлив и плах младеж, който заеква в говора и се стеснява да дружи с приятели, тъй като те се надсмиват на физическия му дефект. Единствена утеха той намира в майка си, която добре разбира душевното му страдание и се старае да го успокои. Въпреки ста-

рателното изпълнение на Сорди филмът беше посрещнат равнодушно от публиката и не постигна очаквания успех.

През следващите години Сорди участва в още няколко филма с весел и забавен сюжет, като „Герой на нашето време“, „Леки години“, „Отличникът“, „Един американец в Рим“, в които изпълнява роли с комичен характер. Тези филми имаха голям касов успех, въпреки че са съвсем посредствени в художествено отношение; посредствено е и изпълнението на самия Сорди.

След този начален период на своята кариера в киното Алберто Сорди остава комичните роли и в следващите си филми „Белият шейх“ и „Безделници“ на режисьора Федерико Фелини създава онези драматични образи, с които се наложи на филмовата критика и на публиката и се утвърди като един от най-търсените киноартисти в Италия.

До днес — за един период от 12 години — Алберто Сорди е участвувал в около 60 филма, между които „Регулировчикът“, „Свободният мъж“, „Прелъстителят“, „Вдовецът“. Тези филми заслужават особено да бъдат споменати както заради художествените си качества, така и като произведения, които показват пътя на творческото развитие на Сорди.

Своята артистична зрялост Алберто Сорди постига в последните си три филма, озаглавени: „Голямата война“, „Блокада“ и „Един труден живот“. В тези филми Сорди създава характерния образ на дребния буржоа, като правдиво и убедително показва неговите наивни стремежи, неговата дребнавост и добродушие, склонността му към хитруване и измама, целия негов менталитет и начин на живот. Тези герои на Сорди са истински образец на актьорско изпълнение и имат значителен и траен характер.

Във филма „Голямата война“ на режисьора Моничели Алберто Сорди пресъздава образа на страхливия войник.



Алберто Сорди

който с лъжи и преструвки се старае да „спаси кожата си“, когато другарите му се хвърлят в атака срещу врага. По-късно, когато пада в плен у неприятеля, той проявява героизъм и предпочита да бъде разстрелян, вместо да издаде мястото, на което италианските войски са построили понтонен мост за предстоящото настъпление. В действителност обаче проявената смелост като пленник е съвсем привидна, тъй като се явява като несъзнателна постъпка от вроден страх пред последиците от предателството.

В следващия филм „Блокада“ на режисьора Луиджи Коменчини Алберто

Сорди се представя в ролята на офицер от фашистката армия. И тук той проявява първоначално същия менталитет на нерешителност и равнодушие, както във филма „Голямата война“. Но още след първите боеве с партизанските отреди, които оказват решителен отпор на германските части, заели Неапол, този офицер разбира причините за съществуващата действителност, разбира защо и срещу кого трябва да се бори.

В третия филм „Един труден живот“ на режисьора Марио Камерини Алберто Сорди пресъздава смелия и прогресивен гражданин, който както през време



„Голямата война“

на фашизма и войната, така и в условията на днешната действителност в Италия е подложен на постоянни преследвания само защото вярва в тържеството на социалната правда, в тържеството на своите идеали, с една дума само защото е честен човек. И този човек въпреки всички заплахи и изтезания остава твърд последовател на своите убеждения и своята вяра в бъдещето. В тази роля Сорди проявява наистина изключително актьорско майсторство, което ще остави трайни следи в италианското филмово творчество.

Наскоро Алберто Сорди ще завърши още един филм „Полицейският инспектор“. И в този филм той изпълнява ролята на честен държавен служител,

който отдава всичките си сили и енергия за точното спазване на закона.

Досегашният творчески път на Алберто Сорди във филма показва ясно изразено предпочитание към сюжетите из днешната действителност в Италия; в тази действителност артистът търси своите герои, за да разкрие тяхното многообразие, техните надежди и възжелания. С интерес очакваме следващите нови образи на Алберто Сорди, който все още върви по възходяща линия в своето развитие и във всеки филм проявява все по-голяма творческа зрялост и по-голяма изисканост на актьорското изпълнение.

Карло ди Стефано

ОЗВУЧАВАНЕ НА ЛЮБИТЕЛСКИ ФИЛМИ

Навикът, придобит от гледането на звуковите филми, е пуснал такива дълбоки корени у хората, че немият филм, колкото и виртуозно да е решен от изобразителна гледна точка, не може да постигне емоционалното въздействие на звуковия филм. Отварям една скоба: забележителните филми „Белият кон“, „Червеното балонче“, „Голият остров“, които са без диалог, притежават звукова партитура на музиката и шумовете, разработена с голямо майсторство.

За създателите на любителски филми въпросът за звуковия съпровод е от не по-малка важност. Филмът губи много, когато коментарът се чете импровизирано, без музикален съпровод, през време на представителната прожекция

Пътят, по който тръгнаха някои любителски клубове, да се обръщат към професионалните звукозаписни служби с молба да им озвучат филмите, е път, дълбоко погрешен. Той, от една страна, лишава кинолюбителите от възможността да проявят творчество при звуковото оформяване на своя филм и от друга, не им позволява да навлязат в спецификата на озвучаването.

В настоящата статия са описани няколко общодостъпни, изпитани на практика в нашите условия начина на озвучаване на любителски филми с обикновени домашни магнитофони. При озвучаването на любителските филми с домашни магнитофони не е от значение формата на кинолентата (16 мм, 9 мм или 8 мм). Синхронността между картина и звук при филми с коментар, музика и несинхронни шумове и с дължина до около 15 минути, каквито са впрочем повечето любителски филми, е добра.

Първата стъпка към озвучаването на филма, след като монтажът на картината е завършен и дикторският текст написан, е съставянето на звуковата партитура. За целта, след като се прецени кои епизоди ще имат музикален или шумов съпровод и каква ще бъде музиката, се пристъпва към измерване на времетраенето на съответните епизоди с часовник (стопер). Моментите, отчетени от началото на прожекцията, в които започва всеки епизод, се нанасят върху звуковата партитура. Както се вижда от колона първа на таблица I, където е показана звуковата партитура на любителския филм „Поширок друм“, епизодът „Музикалният магазин“ започва на 30-та секунда от началото на прожекцията, епизодът „Улицата“ — на 6'52" и т. н.

Ако филмът е решен звуково така, че музиката и шумовете са

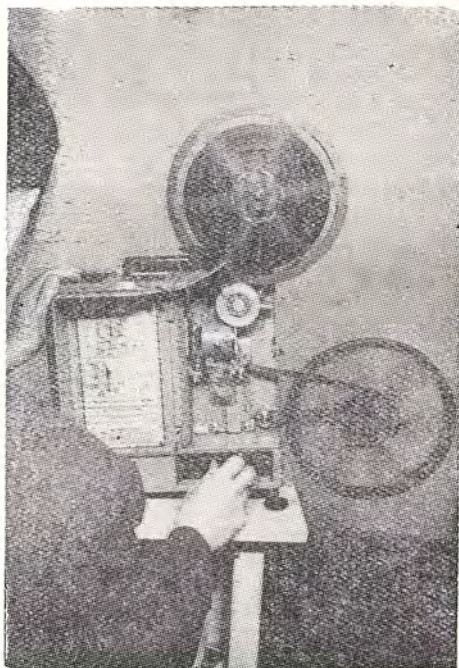
използвани изолирано, в отделните епизоди на филма, фонограмите на звука могат да се разположат на една лента. В практиката на озвучаването на любителските филми, където се използва не специално написана за филма музика, а записи от радиото или от грамофонни плочи, само случайно могат да се намерят подходящи за случая музикални пиеси, чието времетраене да съвпада с изискването за даден епизод от филма. Ето защо обикновено записите се разполагат върху две ленти, които се преливат една в друга във време на озвучаването. След като музиката и шумовете са записани върху магнитофонна лента, пристъпва се към монтажа на звуковите фонограми. Монтажът се извършва по часовник. Като пример да проследим начина, по който е извършен монтажът на първа лента музика на филма „По широк друм“; увертюрата на филма, която върви заедно с надписите, има времетраене 40". На звуковата партитура е отбелязано, че преливането от първа във втора лента трябва да стане на 30-та секунда, сл. с резервата, която имаме от 10". Ние можем да направим евентуално малко изменение на мястото на преливането, ако това се продиктува във време на озвучаването от изображението, дикторския текст или от изчакването на подходяща музикална фраза. В края на лентата на увертюрата залепяме изтри-та магнитофонна лента и прослушваме записа, отначало като едно-временно включваме и хронометъра. На 6'56", т. е. на около 10" преди мястото на второто преливане спираме магнитофона, срязваме изтриятата лента и прикачваме за нея фонограмата на музиката за епизода „В ресторанта“. С това първата лента на музиката е готова за озвучаване. По същия начин се монтира и втората лента на музиката.

За озвучаването на филм с подобна звукова партитура са необходими три любителски магнитофона (два за възпроизвеждане на лентите на музиката и един за запис), един микрофон и смесителен пулт. Ако клубът разполага с четирипистов магнитофон, двете фонограми на музиката могат да се поместят върху една лента. В такъв случай озвучаването може да стане само с два магнитофона. Такова озвучаване е показано на фиг. 1. Както се вижда от фигу-



Фиг. 1

рата, записът на коментаторския текст и едновременното му смесване с музиката става под прожекцията. За да не се запише шумът на прожекционния апарат, апаратът е монтиран в съседната стая, като за екран служи матовото стъкло на вратата. Картината се вижда наопъки, но това не е от значение при озвучаването. За микрофонна стойка е използван триножник от фотоапарат. Синхронизирането между звук и образ става по системата на ритмичните знаци; на 24 квадрата от първия кадър, в бланка, на разстояние 24 квадрата един от друг се нанасят три ритмични знака. Тези знаци трябва да са ясно видими при прожекцията и могат да представляват дупки от канцеларски перфоратор или кръстове, издраскани с ножче за бръснене. Магнитофоните за запис и възпроизвеждане се зареж-



Фиг. 2

дат така, че краят на цветния ракорд да дойде до десния ъгъл на блока на магнитофонните глави. Най-напред се включва прожекционният апарат. Звукооператорът и помощникът му следят за появяването на ритмичните знаци на екрана. При преминаването на ритмичните знаци се брои мислено: „едно“, „две“, „три“ и на мислено „четири“ се включват магнитофоните. Всички професионални 16 мм прожекционни машини, които имат синхронни мотори (Украйна, Киноп, Славянка, Текта), не се нуждаят от специални грижи за поддържане на равномерния си ход. Ако любителският клуб разполага с няма прожекционна машина с реостат за изменение на оборотите (Siemens, Zeiss Ikon др.), поддържането на постоянни обороти става ръчно, с помощта на стробоскопна шайба (фиг. 2). Регулирането на оборотите със стробоскопна шайба има това предимство, че позволява „догонване“ на синхронността при евентуални разхождения, наблюдаващи се понякога при филми с дължина, по-голяма от 15 минути.

Процесът на запис на дикторския текст и едновременното му смесване с музиката и шумовете протича по следния път — на репетициите звукооператорът си отбелязва местата, на които става преливането на музиката, като се ориентира по картината и дикторския текст. Като допълнително средство може да се използва и метрачката на магнитофона за запис. Числото, отчетено по метрачката, е нанесено в колоната втора на табл. 1. Във време на записа навсякъде малко преди започване на дикторския текст музиката се свежда

плавно до няколко пъти по-ниско ниво. След свършване на дикторския текст музиката пак плавно се довежда до първоначалното си ниво. Записът се контролира със слушалки, тъй като микрофонът се намира в същото помещение.

Описаният дотук начин на озвучаване на любителски филми изисква сравнително най-много съоръжения, но дава най-добри резултати.

Съществуват и други начини на озвучаване с любителски магнитофони, но те дават по-ниско качество на звука и са свързани с неудобства при работа.

При липса на възможност да се прожектира на „просвет“ прожекторният апарат трябва да остане в помещението, в което се записва. За да се избегне шумът на прожекторната машина, може да се прибегне към озвучаване на „командна лента“. То става така: по време на репетицията на отделен магнитофон се записват команди за диктора и звукооператора: „Почни увод“, „Почни акордеона“, „Преливай — вазата“ и др., като за ориентация се указват по-важните места и предмети от картината. Записът вместо по прожекцията се провежда по командната лента, която звукооператорът и дикторът слушат със слушалки. Този метод има недостатък, че се губи контактът с картината, което понижава художественото качество и на коментара, и на записа.

Ако клубът разполага само с един магнитофон, озвучаването може да стане по „триковия метод“. Той се състои в следното: върху предварително нанесения запис на музиката посредством натискане на „триковия“ бутон, с който се преустановява действието на изтриващата глава, се нанася дикторският текст. Този начин освен ниското качество на записа има неудобството, че при евентуална грешка на диктора при озвучаването цялата музика трябва да се нанася отново върху магнитофонната лента.

След като записът на звука на любителския филм е готов, пристъпва се към прослушване синхронно с картината.

Демонстрацията на любителския филм не трябва да се подценява, защото от нея в много голяма степен зависи как ще се възприеме филмът. При демонстрацията на озвучения филм трябва строго да се придържаме към правилото: „звукът — от екрана“. Когато звукът не идва от екрана, създава се една непривична обстановка на слушане на звуков филм, което се отразява върху общото възприемане на кинопредставлението. Ако прожекцията става в клубното помещение, пред тесен кръг от зрители (фиг. 3), достатъчно е магнитофонът да се постави под екрана, с високоговорител, насочен към публиката. Синхронното пускане (ако магнитофонът няма приспособление за далечно командване!) става от някой от домакините. В по-големи помещения, като класна стая, клубове и др., под екрана се поставя голям радиоапарат от типа на „Симфония“, който се свързва с магнитофона. Магнитофонът се поставя до прожекторния апарат и се обслужва от прожекциониста. За озвучаване на читалищни и киносалони се използват усилвателите и високоговорителите на киното или на теснолентовата прожекторна машина (ако е звукова), като магнитофонът се закачва за грамофонния или магнитофонния вход на усилвателя.



Фиг. 3

Когато филмът се изпраща на годишния преглед на любителските филми, трябва да бъде придружен от паспорт, в който освен имената на авторите и заглавието на филма да са указани и техническите условия на демонстрацията. По-долу е показан един примерен паспорт на любителски филм.

Ролките с кинолентата, магнитофонната лента и паспортът на филма се поставят в една кутия от 35-милиметров филм, върху която се залепя етикет с местоназначението на пратката. Така опакован, филмът е готов за изпращане на прегледа на любителските филми.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Примерен паспорт на любителски филм

1. Автор — Студентски кинолюбителски клуб — София, „Аксаков“ 24.
2. Заглавие на филма: „Студентска хроника“.
3. Формат: 16 мм.
4. Скорост на прожекцията: 24 кадъра/сек.
5. Продължителност на прожекцията: 14'30".
6. Звукът, записан с магнитофон: „Smaago“.
7. Запис на звука върху магнитофонна лента:
 - а) начало на записа: край на зеления ракорд
 - б) скорост на магнитофонната лента при записа: 19 см/сек.
 - в) емулсионният слой на магнитоф. лента при зареждането: отвътре.
8. Начин на синхронизиране: по ритмични знаци — три кръста в началния бланк.
9. Филмът да се изпрати обратно на горния адрес по пощата като препоръчана пратка.

ЗВУКОВА ПАРТИТУРА НА ЛЮБИТЕЛСКИЯ ФИЛМ „ПО ШИРОК ДРУМ“

Време	Метрачка на магнитоф. за запис	Епизод	Дикторски текст	Време	I лента музика	Време	II лента музика
мин.	число	име	запис с микрофон	мин.	I магнитофон за възпроизв.	мин.	II магнитофон за възпроизв.
0	0	надписи		0		0	
30"	16	преливане музикалния магазин	Народът очаква красота в търговската работа. За новото жадуват нетърпеливи ентусиасти	40"	увертюра	20"	
6'52"	113	улицата преливане	На улицата животът тича по стъпките на хората	6'56"		7'20"	
7 6"	115	ресторантът (чете листа)	Изборът върви на пресескулки. Каприз ли е или неразбиране?				
14'6"	214	(пред бюфета) преливане	Професионалната възкастеност създава обществено признание			13'56"	
14'20"		край на картината		14'16"		14'36"	финал

НАГРАДИТЕ НА КИНОФЕСТИВАЛА В КАРЛОВИ ВАРИ

На XIII международен кинофестивал в Карлови вари (СССР), който се състоя от 9 до 24 юни т. г., бяха раздадени следните награди и медали:

ЗА ПЪЛНОМЕТРАЖНИ ИГРАЛНИ ФИЛМИ

Голямата награда — на съветския филм „Девет дни от една година“, режисьор Михаил Ромм.

Две Главни награди — на италианския филм „Акатоне“, режисьор Пийер Паоло Пазолини, и на английския филм „Вкус на мед“, режисьор Тони Ричардсон.

Наградата за млади творчески работници — на кубинския режисьор Хулио Гарсия Еспиноза, постановчик на филма „Педро отива в планината“.

Медали за два филма — „Полунощна литургия“ на чехословашкия режисьор Иржи Крейчик и „Кралските деца“ на режисьора Франк Байер (ГДР).

Медали за отделни художествени постижения: за сценария на мексиканския филм „Перлата на св. Люция“, сценарист Луис Алькорис; за експерименталното произведение на българския режисьор Рангел Вълчанов „Слънцето и сянката“; за първата работа на бразилския режисьор Глаубер Роха, постановчик на филма „Баравенто“.

Награди за най-добро пресъздаване на мъжки и женски образи не се дават, тъй като най-добрите актьорски постижения са във филмите, които са наградени като цялостни произведения.

За да се оценят по-справедливо постиженията в представените на фестивала късометражни филми, предвидената Специална награда на журито за пълнометражен игрален филм не се дава и се определя такава награда за късометражен филм.

ЗА ПЪЛНОМЕТРАЖНИ ИГРАЛНИ ФИЛМИ

Голямата награда — на френския филм „Хроника на безнадеждна епоха“, режисьор Жан Шапо.

Специалната награда на журито — на вьетнамския филм „Калугерица“, режисьори Дьен Ван Тон и Тран Ву.

Две Главни награди — на рисувания югославски филм „Бумеранг“, режисьор Борис Колар, и на рисувания чехословашки филм „Желязната шапка“, режисьор Йозеф Кабрт.

Специален медал — на рисувания филм „Скандал в небесния дворец“, режисьор Ван Лей-мин (КНР)
Журието на ФИПРЕССИ (Международната федерация на кино-критиците и киножурналистите) определи своя награда за най-добър филм. Измежду всички прожектирани на фестивала конкурсни филми наградата на международната кинокритика бе дадена на филма на режисьора Рангел Вълчанов „Слънцето и сянката“.

Журието на Международната федерация на кинолюбите (ФИСК) за пръв път на фестивала в Карлови вари определи своя награда за най-оригинален късометражен филм. Първата награда на ФИСК е дадена на югославския филм „Бумеранг“, режисьор Б. Колар.

НАГРАДИТЕ НА СИМПОЗИУМА

Журието на Симпозиума на новите и начинаещите кинематографии от Африка, Азия и Латинска Америка раздаде следните награди:

Първа награда — на вьетнамския филм „Двамата войници“, втора награда — на алжирския филм „Ясмина“, трета награда — на кубинския филм „Хълмът на Ленин“.

Специална награда — на аржентинския филм „Наводнение“.

Три почетни диплома — на цейлонския филм „Народен ритъм“, сомалийския филм „Дисбек уамо“ и индийския филм „Развитието на човешките раси“.

Специален почетен диплом на английския филм „Горе главата, черни братя“.

Бележка на редакцията: Статия за XIII международен кинофестивал в Карлови вари ще поместим в следващия брой.

К А Н — 1962

И тази година в Кан (Франция) се състоя от 7 до 23 май традиционният международен филмов фестивал. В него взеха участие 36 страни със свои пълнометражни и късометражни филми.

Зад пъстрата фасада на фестивала, зад калейдоскопа на представените филми, зад рекламния блясък отново си дадох сражение киноизкуството, обърнато с лице към живота и съвременността, към техните реални проблеми и герои, и буржоазният упадъчен филм, изопачаващ действителността и проповядващ неверие в силите на човека.



Лили Дончева и Георги Георгиев във филма „Златният зъб“



Due ragazzi a torso nudo che guardano e sorridono.

Такива филми, като „Любовниците от Теруел“ (Фр) на Раймонд Руло, „Хлябът на младите години“ (ГФР) на Херберт Весели, „Ангелът на насиетието“ (САЩ) на Д. Франкенхаймер, „Невинните“ (Англ.) на Д. Клайтон и др., в една или друга степен носят чертите на упадъка, на бяството от жизнената проблематика независимо от известни, предимно формално-технически постижения в някои от тях.

Основният поток от филмите обаче имаше определено реалистичен характер. Тия филми взеха подчертано надмощие и в наградите, определени от журито.

Златната палма получи бразилският филм „Дадената дума“ на режисьора Анселмо Дуарте. Това е филм с антиклерикален характер, проникнат от съчувствие към обикновените отрудени хора, от протест, макар и непоследователен и неосмислен до край, срещу онова, което потиска и изкълчва живота им.

Специалната награда бе дадена на филмите „Процесът на Жан Дарк“ (Фр.) на режисьора Робер Бресон и „Затъмнение“ (Ит.) на режисьора Микеланджело Антониони. Бресон ни предлага ново, в много отношения интересно тълкуване на образа на френската национална героиня. А в „Затъмнение“ изпъква режисьорският талант на Антониони, стремежът му да върви по нови пътища в киното. Тоя път обаче неговата работа не носи богато съдържание, доведената до крайност десюжетизация е обеднила в социално и психологическо отношение образите, отворила е широко вратата на статичността, монотонността и скуката.

С награда бе отличена актьорската игра на Катрин Хепбърн, Ралф Ричардсон, Джесън Робърдс, Дийн Стокуел от американския филм „Дълго пътуване през нощта“ на режисьора Сидней Люмет.

Награда получиха и младата английска актриса Рита Ташингем и актьорът Мъррей Мелвин, които играят с много голям успех във филма „Вкус на мед“.

Гръцкият филм „Електра“ е сериозно постижение в областта на филмовата екранизация. Режисьорът Никос Кокаянис с верен художествен усет е съчетал театралния и кинематографичния принцип в своето произведение. Без да изпада в еkleктизъм, той много органично е извел познатия сюжет от едноименната трагедия на Еврипид сред една естествена среда. С качества на голяма драматична артистка изпъква в тоя филм изпълнителката на главната роля Ирина Папас. Филмът „Електра“ бе отличен на фестивала като най-добра екранизация.

Наградата за най-добра комедия получи филмът „Развод по италиански“ (Ит.) на режисьора Пиетро Джерми. Филмът се отличава със сатиричната си острота, с гражданската си актуалност и с великолепната игра на Марчело Мастоияни в главната роля.

Награди за късометражни филми получиха френският филм „Реката на бухала“ и полският филм „Очакване“. Филмовата новела „Реката на бухала“, режисьор Робер Енрико, е един издържан в остро драматичен тон химн на силата на живота. Филмът трае 26 минути, но създаден с голямо майсторство, той владее задълго и неотразимо съзнанието на зрителя. В полския филм са използвани и

разиграни като герои фигури от хартия, които изобретателно и с поетически такт са оживени на екрана.

Макар и да не бе награден, българският филм „Пленено ято“, с който ние взехме участие в този фестивал, респектира зрителите със своите идейно-художествени качества. С интерес бе посрещнат и нашият късометражен филм „Ахейци“.

Ето някои от отзивите, появили се в чуждия печат, за филма „Пленено ято“.

В обширен коментар за последния ден на фестивала в Кан италианският буржоазен вестник „Стампа“ отделя голямо място на филма „Пленено ято“.

Вестникът изтъква, че развитието на сюжетната линия е дало големи възможности на режисьора за психологически изследвания и за разкриване на мрачната обстановка в килиите за политически затворници.

„Освен за благородството, с което са разкрити образите, пише в заключение вестникът, филмът бе оценен и за искреността при подбора на изразните средства, и за енергичността на интерпретацията.“

Ле паризиен либере (23 май, 62 г.):

„В последния ден на фестивала ние видяхме два филма — „Пленено ято“ на българския режисьор Дучо Мундров и „Затъмнение“ на Антониони.

„Пленено ято“ е безспорно най-добрият филм, който дойде от изток по време на този фестивал. През дните на окупацията шестима от съпротивата са арестувани и полицията ги кара да вярват, че един от тях ги е предал. На режисурата, твърде съдържана, не ѝ липсва обаче сила и героите са психологически много добре уловени.“

Ла кинематографи франсез (2 юни, 62 г.):

„Съжаляваме, че този твърде добър филм, вълнуващ и затрогващ, идва след филмите на Бресон и Бекер, защото той притежава един великолепен полет и искрено описание на света на политзатворниците, един силен повик в защита на солидарността пред лицето на опасността. Трябва впрочем да се абстрахираме от нашите спомени, за да оценим това напълно успяло усилие, което носи един вълнуващ образ на българското кино.“

КАК ДА СЕ ПОМОГНЕ НА ЗАПАДНОГЕРМАНСКОТО КИНО?

„Как да се помогне на западногерманското кино“? — този въпрос стоеше в центъра на вниманието на двудневната дискусия, устроена по инициатива на комисията на бундестага по въпросите на културата и публицистиката. Дискусията се състоя в Бундесхауз — зданието на западногерманския парламент. В нея взеха участие около 150 киноактьори, сценаристи, кинопромишленици, публицисти и политици. Всички единодушно признаха: „Западногерманското кино сериозно е заболяло. Председателят на обединението на кинопромишлениците във федералната република Хартлиб откровено заяви, че киното в ГФР се намира в положение, което заплашва неговото съществуване. В потвърждение на това той приведе тревожни факти. Числото на посетителите на кинотеатрите се е намалило с 33%, а доходът на кинотеатрите — с 20%, производството на филми се е намалило от 150 през 1958 г. на 73 през 1961 година.

Ако към това се добави систематическото закриване на кинотеатрите и неуспехите на западногерманското киноизкуство на международните кинофестивали, безпокойството на деятелите на културата в ГФР за съдбата на киното им ще стане още по-понятно.

На дискусията в Бон се опитаха да изяснят причините на кризата в киното. Кинопромишлениците и финансистите сведоха цялата работа до недостатъчната финансова помощ, която правителството предоставя за снимане на филми. Обаче представителите на изкуството обърнаха внимание на ниското качество на пусканите филми и показаха духовните причини за кинокризата в ГФР.

Кой е прав? С какво да се обясни кризата на киното в Западна Германия? С липсата на добри актьори, режисьори, драматурзи? Не. Много актьори на ГФР са широко известни зад пределите на страната и успешно се снимат в чуждестранни филми. На кинозрителите са добре известни такива сполучливи западногермански филми, като „Ние — децата чудо“, „Приведения в замъка“, „Двойната Лотхен“ и др. Някои от тях са удостоени с международни премии.

Така че в какво е работата? Отговор на този въпрос даде вестник „Франкфуртер рундшау“. Кризата в западногерманското кино — писа той — не е само икономическа или художествена, тя е повече морална.

Проституция, насилие, грабежи, порнография — ето какво запълва екраните на западногерманските кина. 51.6% от всички филми, прожектирани през 1960 г., бяха забранени за деца до 16-годишна възраст. На всеки пети филм се допускаха само лица, по-възрастни от 18 години. „Нежната кожа в черна коприна“, „Съблазнителните тъмни нощи“, „Нощен клуб на забранена любов“, „Дневникът на кралицата на красотата“, „Събиране на грешни момичета“, „Обятия“ — такъв е непълният списък на филмите, които се въртят по екраните на ГФР. Заглавията на тези филми са толкова динични и недвусмислени, че съществуващият в ГФР орган за контрола над киното беше принуден да вземе специални мерки за установяване на по-строг контрол по отношение заглавията на филмите.

Не по-малко по екраните на ГФР се подвизават и така наречените военни филми, които в по-голямата си част прославят войната, величаят и кичат с ореоли фашистките войници и изопачават историята. Към тях се отнасят такива филми като „Дивизия Бранденбург“, „Наказателен баталион 999“, „Звездата на Африка“, „Войнишка радиостанция Кале“ и пр. Един западногермански вестник писа по повод филма на режисьора Висбар „Фабрика за офицери“ следното. На места не можем да се отделим от мисълта, че режисьорът е снел този филм със средства, отпуснати от Министерството на отбраната, защото в продължение на много метри от лентата непрекъснато се натрапва мисълта на авторите: „Ах, колко е прекрасен войнишкият живот!...“

Органът за контрола на киото не само допуска по екраните тази военна пропаганда, но и дава много високи оценки на подобни филми, наричайки ги „особено ценни“. Едновременно с това същият този орган, занимаващ се с политическа регламентация на киото в ГФР, не допуска на екрана много филми, различаващи престъпното минало на хитлерова Германия. Така беше наложена забрана на американския филм „Операция Айхман“. Получилият световна известност италиански филм „Рим — открит град“, много години беше забранен за западногерманските зрители. Неоглавна го пуснаха по екраните на ГФР, но преди това при известна синхронизация го подложиха на тенденциозна обработка — „корекция“.

В същото време в западногерманските филми все по-често се появяват „добри нацисти“. Но, както пише вестник „Велт дер Арбайт“, досега на нашите екрани все още не се е появила историята на съпротивата на хилядите безимени работници, студенти, служещи, служители на църквата и членове на профсъюзите. Този вестник подчертава отклонението на западногерманското кино от злободневната тематика. „Къде остзва в нашите филми истинската неподправена социална и политическа действителност, актуалната критика?“ — пита вестникът и заявява: „В действителността на Федерална Германия не съществуват недостатъци в истински деликатните въпроси.“

Не е чудно, че при такова положение дискусиата в Бундесхауза не е могла да намери път за спасение на киноизкуството на ГФР.

Правейки равнотетката на тази дискусия, вестник „Нойе Райн-Цайтунг“ писа: „Нито кинопромишлените, нито държавата ще могат да изготвят конкретен практически план за отстраняване на кризата в киото. Те са единни само в това, че така или иначе на западногерманското кино като важен културно-политически фактор трябва да бъде оказана помощ.“

Б. Юринов

ЕКРАНИТЕ НА ГФР ПРОПАГАНДИРАТ ВОЙНАТА

Като се започне от 1951 г., в кинотеатрите на Германската федерална република непрекъснато нараства числото на прожектираните военни и милитаристични филми. Всички филми от тоя вид са направени по определен трафарет, който условно може да се раздели на няколко категории.

Първа категория: Военни фарсове, или за прелестите на войнишкия живот.

Във филмите от тая категория войнишкият живот е представен като източник на забавни приключения. Мърморещи еснафи биват обливани с вода. Войници, преоблечени в женски дрехи, проникват в спалните на дъщерите на еснафите. Противници на маневрите са обърнати в бягство с помощта на рициново масло.

Всъщност тия филми съвсем неоснователно се смятат за безобидни. Тяхната идея твърде недвусмислено изразява героят на филма „Микош — гордостта на полка“, когато след изслужване срока на военната си служба казва на своя командир: „Ако ние някога ви потрѣбваме, достатъчна е една пощенска картичка и ще дойдем.“

Военните фарсове бяха първите филми, които се появиха на екраните на Западна Германия след войната. През 1951 г. в разгара на дебатите по разоржаването на екраните излезе филмът „Стрелецът Бум попада в беда“. В това време в пресата се появиха съобщения, че правителството на ГФР е предложило на един от немските кинотърговци да включи в своите програми такъв род филми. Задачата на тия филми беше постепенно отново да приучат народа към вида на мундира и да го убедят, както го убеждават и до днес, че войнишкият живот е едно непрекъснато развлечение.

Втора категория: денафицизираната война, или мръсните нацисти и техните юначни войници.

Пръв на тази тема беше филмът „По двете страни на автострадата“. Под претенцията за документалност този филм за Втората световна война показваше единствено победите на немската армия и премълчаваше нейните поражения. Оправдавайки войниците, филмите от този вид оправдават и самата война, която, се представя като обикновено, с нищо незабележително занятие. Възторжената оценка за успешно проведените военни операции цели пълно изключване на мисълта за тяхната политическа насоченост. Няколко реплики от псевдодокументалния филм „Той вървеше до мен“ достатъчно ясно илюстрират цялата негова идея: „... Немците се спускат от облаците. Осемдесет парашутисти и крепостта Ебен Емаел излиза от строя. Осемдесет срещу хиляда и двеста... Няма препятствия, които не биха преодолели немските войници. Затаил дъх, целият свят следи тия главозамайващи победи.“ Филмът, който наред с кадрите от Гьобелсовата кинохроника използва и самохвалните коментари на тая хроника, прославя войната и порицава нацистите затова, че те били попречили на генералитета да спечели войната.

Американският игрален филм „Ромел — лисицата на пустинята“ (1952 г.) значително усложни задачата на тия, които в първите следвоенни години се бореа за превъзпитанието на немския народ в дух на демокрация и антимиитаризъм. Този филм, в който се твърди, че армията и генералитетът в нищо не са виновни, като че ли развърза ръцете на немските продуценти и им послужи за оправдание, когато, пристъпвайки към собствено производство, те започнаха да снимат такива филми, като „Операция „Еделвайс“, „Зелените дяволи от Монте Касино“ и особено третата серия на филма „08/15“, в който осъждането на военните престъпници се разглежда като фатална грешка на победителите.

Трета категория: свещеното отечество е под заплаха, или съпротивлението е равносилно на престъпление.

Филмите от тая категория са още по-попли. Твърде характерен за тях е прожектираният по екраните на ГФР японски филм „Битката в Тихия океан“ — едно възторжено повествование за адмирал Ямamoto, който командуваше японската флота през Втората световна война и беше главен виновник за нападението на Пърл Харбър. Във филма Ямamoto е показан като противник на войната, но той не предприема нищо, за да я предотврати. Своего поведение той обяснява по следния начин: „Във флотата съществува принципът — не се вмесвай в политиката. И това е прекрасен принцип.“ Когато започва войната, той пръв предлага своите услуги.

През 1959 г. по екраните на ГФР бе пуснат филмът „Звезди“, съвместна работа на немски и български кинематографисти, в който е показан немски войник, установяващ контакт с една група участници в българската съпротива. Кинематографичната цензура на Висбаден се опита да иземе сцените, в които се разкрива тоя контакт. Аргументът беше, че такава постъпка е неправдоподобна и недостойна за немския войник. Аргументът на цензурата гласи: „Отечеството си е отечество независимо от това, дали то е избрало верен или неверен път. Съпротивлението е равносилно на предателство.“

Четвърта категория: честна игра по честни правила, или войната като вид спортно състезание.

Интересно е да се отбележи, че по-голямата част от тия филми са поставени в западните страни, бивши противници на хитлерова Германия. На това попречи особено се отличава Англия, чийто студий направиха филми, като „Един от тях се промъкна“, „Броненосецът „Граф Шпрее“, „Последният рейс на „Бисмарк“. Всички тия филми се стремят да внушат на зрителя, че войната през XX век се води, както през средните векове — при съблюдаване всички правила на рицарския кодекс на честта. Цялата война се свежда към борба със стоманени гиганти и машини или към преследване на един човек, както в детските игри на индианците. При такава трактовка не е трудно да се покаже, че войната е честна и благородна работа. За това, че войната всъщност е ужас и унищожение, че през време на Втората световна война загинаха 16 милиона души, просто се премълчава.

Пета категория: С а м о н а бойното поле м ъ ж ъ т с т р у в а нещо, или войната — школа на нацията.

В същото време, когато във филмите, за които стана дума по-горе, се правят опити за разкрасяване на войната, във филмите от петата категория не се премълчават нейните тъмни страни. Наистина те не се и подчертават. Войната се противопоставя на изнежения мирен бит като единствена възможност за проявяване

на истинско мъжество. През войната можеш да покажеш какъв забележителен мъж си ти или да станеш такъв. Филми от такъв род се поставят преди всичко в Съединените щати.

Героят на филма „Военният летец“ заявява, че той е станал войник единствено, за да воюва. Негов противник е един слабохарактерен, плашлив човек, който размишлява за смисъла на войната. Моралът е ясен: не размишлявай за войната и политиката. На Америка са нужни войници, които воюват в името на самата война, вземници и убийци, с една дума — истински мъже. „Армията — това е суровата школа на нацията“ — в тази мисъл напълно е отразен идеалът на немските милитаристи.

Шеста категория: злите азиатци, или дифамация на противника.

Характерен пример за тая група филми е американският филм „Ад“. Екипажът на една подводница наблюдава как на малък, на пръв поглед необитаем остров в Тихия океан китайски войници товарят на самолет с американски отличителни знаци атомна бомба. Бомбата очевидно трябва да бъде хвърлена над Китай, за да се провокира Третата световна война. В последната минута на подводницата се удава да сваля самолета над океана. Благодарение на един трик в началото на филма, когато дикторът съобщава, че се касае за истинско произшествие, у политически неосведомения зрител може да се създаде впечатление, че това е чиста истина. Тук съвсем безсрамно се преписва престъпление на един политически противник, който не е и помислял за такова нещо. Докато всички изброени дотук видове филми могат да бъдат обвинени в премълчаване на политическото значение на войната, във филмите от шестата категория възмущава безсрамната фалшификация на нейните политически мотиви.

Филмите от този вид са предназначени да будят у зрителя чувства на расова и национална вражда. Затова, че те се създават не само в Америка, но и в Западна Германия, свидетелствува филмът на Франк Висбар „Нощ над Готенхафен“.

Седма категория: акула и дребна риба, или войната като фаталност.

Ако във филмите от предишните категории политическата аргументация се заменя от едно условно противопоставяне на доброто и злото, тук войната е представена като съдбоносна катастрофа, която нито може да се разбере, нито може да се предотврати. Именно така винаги си е представял политиката немският еснаф: „Войната — това е акула, а ние — дребна риба и войната ще съдвече всички нас.“ Войната — това е една фаталност, с нея не бива да се бориш! — вешаят филмите. Можеш само да се надяваш, че някак си ще ти се удаде да оцелееш.

Особено усърден в това отношение е режисьорът Франк Висбар. Във филма „Кучета, вие искате да живеете вечно?!...“ той отговаря на въпроса за смисъла на войната с устата на един от своите герои: „На това е трудно да се даде разумен отговор. Нам остава само вярата в бога.“

Почти всички военни филми, които се прожектират по екраните на ГФР, могат да бъдат отнесени към една от гореизброените категории. В заключение на мене ми се иска само да спомена още една, характерна не с определената си насоченост, а с драматургическите си прийоми, благодарение на които се създава видимостта на едно критическо отношение към войната, която вкарва зрителя в дълбоко заблуждение.

Осма категория: видимостта на критиката, или точно обратното.

След Втората световна война сред народа започна да се забелязва стремеж към преоценка на ценностите, усилиха се антивоенните настроения. Псевдокритическите филми, видимо покровителствайки тия настроения, се стараят по същество да ги изкоренят. Те дават отпор на всички нападки на милитаристическата черархия, на безпрекословното подчинение, на безсмислената дисциплина в казармите. Във филма „08/15“ войниците наистина са подложени на безсмислено сурова дисциплина, но после се явява Майор Лушке и въвежда ред. Критикува се не системата, а само отклоненията от нея, нейните крайности. Самата система е безупречна — утвърждават авторите на филма, позовавайки се на „компетентни“ организации.

Филмите от осмата категория критикуват само, за да заглушат ловко всякаква критика. Съвсем очевидно е, че филмите от тая категория са най-опасни

И така голяма част от филмите на военна тема, които се прожектират по екраните на Германската федерална република, дават идеологически изкривена картина на войната, оправдават я.

„Искусство кино“, кн. 5, 1962 г.

У Ф А С Л Е З Е О Т С Ц Е Н А Т А

„През 1961 г. във Федералната република включително в западен Берлин бяха произведени само 73 игрални филма в сравнение с 96-те филма от 1960 г. Като норма се считат 100 филма.“ Подобни съобщения в западногерманската преса се редят едно след друго. Но едно известие привлича нашето внимание най-много: „УФА иска да се оттегли от продукцията на филми.“

С една загуба от над два милиона марки претърпя крах и последният опит за заздравяване на УФА. Инспираторите на УФА бяха възложили големи надежди на предприетото към края на 1960 г. сливане със силната хамбургска „Филм-ханза.“ Междувременно в Хамбург е създадена една нова фирма под името „Командитно ОО дружество Ханза-филм и Ко“, за да може да се заличат или неназове старото предприятие — така наречената „УФА Филм-ханза“.

„Като неотложна необходимост на войната“, за да използва пропагандните възможности на филма, на 4 юли 1917 г. Лудендорф заповяда с писмо до военното министерство в Берлин основаването на УФА. Правителството трябваше да изкупи съществуващите вече дребни филмови предприятия и да ги слее в един концерн. Лудендорф веднага даде рецептата за действие в този случай.

„Понеже фактически за повлияването на едно общество е потребно само абсолютното болшинство, не е нужно откупуването на всички дялове. Не бива обаче да става известно, че държавата е купувачът. Финансовите преговори трябва да се проведат от едно компетентно, влиятелно, благонадеждно и при всички случаи предано на правителството частно предприятие (банкова къща)“.

Предиктото на правителството „частно предприятие“ беше Дойче банк, а първият председател-надзорник на УФА стана съответно директорът на Дойче банк Емил Георг фон Шраус. С това желанието на Лудендорф беше изпълнено.

През двадесетте години като резултат на художествено търсене УФА произведе няколко филма, които намериха признание и в чужбина, например „Голем“ с Паул Вегенер и „Метрополис“. Но множеството произведени ленти бяха скоро забравени. Стопанската криза само засили копнежа по някакъв „спасител на УФА“. Германският вестникарски крал Алфред Хугенберг използва тези шансове и впрегна УФА за своите политически цели (филмите за Фридрикус и т. н.). По-късно Гьобелс подкара машината на УФА още по-бясно до спирането ѝ през 1945 г.

Сега се яви възможността да се ликвидира духът на УФА веднъж завинаги и да се създадат филми, които да помагат за демократизирането на нашия живот. В бившата съветска окупационна зона се сложи край на традициите на УФА. Основаването на ДЕФА беше началото на един нов път и както междувременно се оказа, на един единствено верен път.

В Западна Германия за съжаление не постъпиха така. Наистина тук през лятото на 1950 г. съюзниците издадоха разпореждане, според което „трябва да се попречи на прекалената концентрация на стопанска сила“ и да се „отчуждят по пътя на публична разпродажба с наддаване“ и имуществата на УФА. Бонското правителство обаче имаше други представи за разтурянето ѝ. В закона, влязъл в сила на 6 юни 1953 г., това пролича твърде ясно. В параграф 1 се казва: „За да се избегне прекаленото съсредоточаване на стопанска сила във филмовата индустрия и да се създаде във федералната република една здрава, независима и почиваща на демократични основи такава, дружествата-филмопроизводители, в които държавата взима участие пряко или косвено, да преминат... на частна нога.“

Другите параграфи бяха по-скоро рецепти за това, как да се възспре де-

картелизацията. А какво гласеше рецептата на Лудендорф? „Финансовите преговори трябва да се проведат от едно компетентно, влиятелно, благонадеждно и при всички случаи предано на правителството частно предприятие (банкова къща)“.

И този път Дойче банк беше „това предано на правителството частно предприятие“. Посредством известни манипулации под ръководството на Дойче банк една група си набави УФА-акции. Председател-надзорник стана естествено пак ръководител на тази банка, шефът на дюселдорфския клон Фрайхер фон Остман.

Бонският закон създаде предпоставките за тази транс-акция. Според него държавните филмови предприятия могат, но не трябва да се ликвидират за целите на декартелизацията;

никой не може да придобива повече от едно филмово ателие и три кинотеатра, но това ограничение може да се премахне по стопански съображения; нито федерацията, нито другите корпорации или дори политически партии имат право на имуществени дялове, но на банките не се забраняват покупки.

Сега въз основа на тези препоръки канцлеровият приятел, шеф на Дойче банк и член на християндемократическия съюз Херман Йозеф Абс можеше да направи политическия гешефт. Загатката, кой стои зад кормилото, беше вече лесно разрешима. Ернст Георг Ек назова в „Ди Велт“ нещата с истинските им имена. „Никой, който познава донякъде условията във филмовия бранш, не ще оспори, че федералното правителство проявява известни интереси към УФА.“

Ромбът на УФА се появи най-напред само по фасадите на собствените кина. Но това скоро се промени. Генералният директор на УФА Хауке изкусно премина на следващия сюрприз. Бившият седмичен преглед „Светът на филм“ бе откупен и пуснат под новото име „УФА—седмичен преглед“. Скоро УФА притежаваше собствени ателиета и технически студии, собствени кина, собствена кредитна организация, както и собствена експортна организация. Само едно нещо не притежаваше, и то най-важното — действащи на публиката филми.

„Ние искаме да създадем един УФА—стил, който да бъде визитна карта на немския филм. Ние се стремим към възискателния германски проблемен филм. Естествено ние няма да изоставим забавния филм. Но и забавните филми на УФА трябва да имат познавателен характер. В един филм на УФА няма да има огромни гърди и разни блудкавости.“ Това изявление направи шефът по печата, бившият служещ в РИАС Ханс-Йохен Бенцинг. Бенцинг обеща нещо, което никога не се осъществи. Произведената смет и безвкусица не се продаваше. Статистиката тук е неподкупна. За кратко време общите загуби на УФА възлязоха на 23 милиона марки. Членът на управителния съвет на Дойче банк д-р Ханс Йанберг отстрани генералния директор Хауке и сам пое юздите на УФА. Дюселдорфският ръководител на филиала и председател-надзорник на УФА Еберхард Клаус Фрайхер фон Остман не беше вече достатъчно благонадежден. Но и Йанберг не можеше да спре банкрута на УФА. Погинаха още милиони. Йанберг помисли за привличането на опитен в тази област човек и се спря първоначално на Феликс фон Екарт. Но той беше по-необходим на „стареца“ за едно друго място. Най-сетне шеф на УФА стана Теодор Остервинд, ръководител на „Дойче филм-ханза“. На края на ноември 1960 г. двете предприятия се сляха в „УФА филм-ханза“.

За завършека на тази еволюция вече споменахме. И сливането донесе нови милиони загуба. Дойче банк поиска да си възвърне 7 милиона чрез данъкоплатците. „Големците на филмовата индустрия няма да излязат от всичко това съсъвсем празни джобове“, писа в „Мюнхенер абендцайтунг“ Карстен Петерс.

Както се чува, УФА се опитва сега да вземе участие в телевизията, но с това тя няма да спре упадъка си. Не са добри вече времената за филмовите творци, които искат да дезориентират човека политически.

М. Х.

(Статия, поместена в „Берлинер цайтунг“ от 25. 3. т. 2.).

А Ф Р И К А Н С К О Т О К И Н О

През последните години политическите енциклопедии и карти почти не успяват да бъдат актуални и точни по отношение на Африка. Никой друг континент не живее сега с такъв освободителен устрем, както този борчески кът от нашата планета. Наред с освободителните борби в световния печат все по-често се появяват съобщения и за младите африкански кинематографии, родили се в страните, наскоро извоювали своята национална независимост.

И тук трябва да отбележим обаче, че африканската кинематография си има свой път на развитие. В страни като Дахомей, Гана, Гвинея, Нигерия, Мали, Сомалия и др. първите стъпки в областта на собственото кинопроизводство са окуражителни. В тези страни вече се произвеждат филми с благородната тенденция да помогнат за възпитанието и културното издигане на народа. Тези филми ще позволят и на народите от другите континенти да получат най-вярна представа за живота и бита на африканските народи.

Едва на Втория московски международен кинофестивал зрителите можаха да видят някои филми от африканските страни. Италианският кинорежисьор Лукино Висконти изрази надеждата, че на следващия кинофестивал ще бъде проведена дискусия, посветена на кинематографиите в бившите колониални страни и на взаимоотношението между културата на бившите господари и културата на възвращащата се цивилизация — цивилизацията на онези, които вече са извоювали свободата си или се борят за нея.

Дебютът на киното в Африка датира още от първите години на откриването му. Още през 1896 г. в Южна Африка са били отбелязани първите кинопрожекции. Интересно е, че в Южна Африка и до днес кинозалите се наричат „биоскоп“ — термин, останал от края на миналия век.

В Северна Африка първите кинопрожекции са някъде към 1905 г. По това време се забелязват и първите кинокамери, които започват да проникват в Африка с изследователите на континента. Френската синематека в Париж притежава редица каталози на Жорж Мелиес, в които се споменават първите киноснимки, направени в Африка. За съжаление обаче от времето на Луи Люмиер до наши дни не е бил заснет нито един филм, в който да играят африкански актьори, които да говорят на своя език, и който да е създаден от африкански сценаристи и режисьори. Докато Азия и Южна Америка са правели филми в продължение на дълги години — Япония, Индия и Хонг-Конг сега са трите най-големи производители на филми в света. Те отнеха първенството на Съединените щати, които отидоха вече на четвърто място. Даже в Перу има вече филми, изцяло направени от индианци-инки. И само 200-милионното население на тропическа Африка в продължение на близо седемдесет години е било лишено от киното като изкуство, като средство за отразяване на културата.

Затова сега, когато е на път да се роди едно наистина африканско кино, ще бъде полезно да проследим какво е било направено в Африка и какви са бъдещите перспективи на африканското кино.

Първите филми, снети от чужденците за Африка, са били чисто „екзотични“. Целта е била да покажат само любопитната страна на континента, разглеждан като земя на „диваци“ и „канибали“. Самият африканец в тези филми винаги е бил представян като диво същество, чиито постъпки винаги трябвало да разсмиват публиката. Към края на Първата световна война вече се появява върху екрана стереотипният образ на наивния, добродушен туземец. Едва през 1924—25 г. се появява един по-правдив филм за тропическа Африка. Французинът Леон Поаре снима филма „Прекосяване на Черния континент“ през време на първото пътешествие с кола през Африка от север към юг. Наред с авантурата на пътуването с

колата авторът показва и най-разнообразни аспекти от живота на хората, които среща по пътя. Макар и да е имал малко време, той е проявил голяма находчивост в отразяването на живота на африканците и затова онова, което е било заснето тогава, и до днес си остава ценен документ за историята на културата в Африка. За съжаление обаче този опит не е намерил много последователи.

Много лоша услуга на африканската култура прави проникването на американски и европейски кинодейци, които снимат игрални филми с африкански сюжети. Повечето от тях изобразяват африканския континент като земя на диваци, човекоядци и крайна жестокост. Разбира се, Африка не е била единствената с подобно третиране. Азия, Южна Америка и Гренландия също са били изобразявани по онова време върху екрана с епизоди предимно от дивашки танци, музикални инструменти и примитивни ловци. Дори и когато във филмите са участвали негри, те са били показвани като хора, примитивни, зловни, жестоки. Един от най-показателните примери на такава расистка пропаганда са били филмите за „Тарзан“, в които белият „суперчовек“ извежда на верен път „черните диваци“. В известния филм „Трейдър Хорн“ например има епизод, в който се показва как един крокодил изяжда един африканец; и досега не е известно дали този епизод е бил нещастен случай или е направен нарочно. Очевидно е, че филмите от подобен род никога не са могли да бъдат принос за запознаване с африканската култура.

Много повече помагат в тази насока документалните филми на отделни изследователи и учени. През 1938 г. французинът Марсел Гриол заснел два антропологични филма в сърцето на континента „В земята на догоните“, който показва ежедневието и религиозните обряди на догоните, и „Под маските на негрите“, в който прави едно подробно изследване на обичаите и ритуалите в африканското село Бондиагара, което днес се намира в Република Судан. Две години преди това в Източна Нигерия Жан д'Есме бил заснел филма „Великият керван“, в който се разказва за едно пътешествие на негрите за снабдяване със сол. В същата година Г. Х. Бланшон снел късометражен филм за Гвинея. Този филм засяга един от най-важните проблеми на Западна Африка — придвижването на младежите от саваните към градовете край брега.

Периодът след Втората световна война донесе най-значителен тласък в развитието на африканското кино. 16 мм филм зае своето място в кинопроизводството, конструирани бяха най-различни удобни портативни снимачни съоръжения. Към Африка се отпратиха много кинодейци и кинолюбители, които снимаха своите филми и ги озвучаваха с оригинални ефекти и музика. Някой от тези филми, като „Конгоански танци“, „В страната на пигментите“, „Пирогите по река Оуге“ и др., са прекрасни образци на документалното кино, които разкриват характера на ритмичните конгоански танци, ежедневието на пигментите бабинга и транспорта с лодки по реката Оуге в Габон.

Като преломна година за африканското кино може да се смята 1950 г. Отминало беше вече времето на екзотичните филми. Африканският континент се надигаше в освободителна борба. Интересът към него се увеличи по целия свят. Нараснала беше необходимостта хората да научат повече за Африка, за нейните народи, за тяхната култура. Голям принос в това направление имат етнографските филми, снети за Африка. Те помогнаха много да се коригира представата за „дива“ Африка, насаждана от търговските игрални филми на миналото. Тук заслужава да бъде отбелязана работата на швейцареца Анри Бранд, който в сътрудничество с Жан Габус е заснел филм, посветен на живота на номадските племена. Филмът „Номадите — деца на слънцето“ е заснет на 16 мм цветна лента, звуковият съпровод е наситен с много атмосфера и автентичност. Той се счита днес като един от класическите филми за Африка, въпреки че никога не е бил проектиран с търговски цели. Професионалният кинематографист Жак Дюпон е заснел в Западен Камерун чудесния документален филм „Дългата къща“. Пиер Доменик Гасяо, друг професионалист, е заснел в Гвинея поредица от филми, между които и много известните „Свещената гора“ и „Страната Бесари“.

Не са малко опитите да се покажат и социалните и културните преобразования на Африка. Като основа тук трябва да послужат културните традиции на африканските народи. За съжаление обаче във филми като „Черният селянин“, „Човекът от Нигерия“ и др. африканските традиции се разглеждат като архаични и непригодни да вървят успоредно със западната култура, която винаги се изтъква

като синоним на прогрес. Има, разбира се, и опити да се навлезе по-дълбоко в този важен проблем, както например във филма „Първа песен“ на Карлос Виларедобо, в който се разказва за стремежа да се подобри животът в едно африканско село, изостанало поради липса на инициатива. Във филма „Момчето от Камасену“ на Син Грахам, снет в Гана, се разказва историята на едно момче-рибар, което напуска своето селце и отива в големия град да си търси щастието, но тук така се сблъсква с престъпността и корупцията, че едва успява да се спаси, за да не стане и той престъпник.

Особен интерес представляват филмите на Клод Верморел, снети в Габон и Гвинея — „Самотните завоеватели“ и „Най-добрият начин на живот“. В тези филми Верморел взема обратното становище за културните промени в Африка. Той показва един европеец, който е така привлечен от африканската култура, след като се е запознал с нея, че започва да прилага начина на живот на местното население.

Политическите борби за освобождение от колониалното робство са също така важен обект на много филми. Студентът от френския институт за кинематография Рене Вотиер е снет филма „Африка 60“ в Брега на слоновата кост. Филмът показва борбите на една нова партия, преследвана от колониалните власти, и затова е било забранено прожектирането му във Франция и в колониална Африка. Най-забележителен измежду тези филми е „Статуите умират“, снет от Ален Рене и Крис Маркел. Този филм всъщност е направен в европейските музеи, които имат африкански отдели. Основната тема на филма е, че статуите на негърското изкуство в европейските музеи не се оценяват достатъчно, защото европейците не могат да разберат тяхното истинско значение. Авторите доказват, че новото африканско изкуство, повлияно от Запада, всъщност е упадъчно.

Проблемите на африканските народи все повече и повече намират вярно отражение във филмите, които европейците снимат в Африка. Филмът „Цивилизацията на изпитание“ на Мичел Скот например показва как самите негри в Южна Африка реагират на расовата дискриминация. Успешен в това отношение е и филмът „Вълшебната градина“, в който се описват приключенията на един млад негр в Йоханесбург. Но досега най-силен филм за расовия проблем в Южноафриканския съюз е „Върни се обратно, Африка“ на независимия американски режисьор Лайонел Рогозин. Интересен е опитът на режисьора не той да разказва за отчаяния живот на южноафриканските негри, а самите жертви да говорят за себе си.

Заслужава да бъде отбелязан и опитът на френския етнограф и режисьор Жан Руш в неговия филм „Аз съм негр“, снет в Брега на слоновата кост. Всъщност филмът е разказ за ежедневието на един беден негр-хамалин. След като материалът бил монтиран, Жан Руш показал филма на самия негр и го помолил да импровизира един коментар върху това, което вижда. Резултатът бил поразителен. Бедният хамалин Робинзон бил така ентузиазизиран, че започнал да импровизира един изключителен монолог, в който не само възстановявал разговорите, които били заснети, но и ги коментирал, а на места дори и критикувал себе си и своите приятели. По-добър дикторски текст за филма не могъл и да се мечтае.

Трябва да се каже обаче, че колкото и добри да са стремежите на Рогозин, Руш и др. кинематографисти и учени, все пак те не са африканци и техните филми всякога ще бъдат филми за Африка, направени от чужденци. Радостното е, че вече се създават кадри от африкански кинодейци. Една част от тях вече учат в Съветския съюз, Франция и Италия, а друга част бързо усвояват кинематографната практика от европейците, които ръководят в някои от новоосвободените африкански държави кинематографните служби или снимат филми там. Завършилият във Франция Полин Виейра е първият африканец, получил висше кинематографно образование. Сега той обучава млади кадри в Дакар. Той е автор на филма „Един човек, неговият идеал и живот“. В него се разказва за еволюцията на един рибар от Сенегал, който преодолява традицията и инсталира мотор на своята лодка-кану. Филмът не критикува африканските традиции, а показва как трябва те да се преодоляват, без да ги осмива.

Виейра има много планове за работа. Сега той не е вече сам. С него са сънародниците му колеги Блес Сенгор, Тимите Ласари, Томас Кулибали, Жан Пол Н'газа, от които можем да очакваме, че непременно ще създадат прекрасни филми за своята страна и народ.

В Сомалия вече се снима първият пълнометражен цветен филм „Любовта не знае прегради“ на режисьора Хосейн Мабрук с участието на сомалийски актьо-

ри и технически персонал. Но вътрешните снимки се провеждат извън Сомалия, защото в страната все още няма снимачни павилиони. Единствените повече или по-малко значителни снимачни павилиони в африканските страни се намират в Южноафриканския съюз, но тъй като в тази страна все още вилнее расизмът, негрите не се допускат в тях. В Кения също има няколко малки павилиона, но и досега те служат само за нуждите на английските и американските кинокомпании в снимането на техните филми с африкански сюжети. При това положение очевидно е, че пътят на младото африканско кино ще мине преди всичко през документалната и научно-популярната кинематография, където производствените разходи са по-малки и техническите съоръжения по-опростени.

В редица африкански страни отчетливо се забелязва и едно ново направление в киното — смесница между документалното и научно-популярното кино, което африканските кинематографисти сполучливо са нарекли учебно кино, тъй като това са филми, предназначени преди всичко за обучението на населението. На Втория международен кинофестивал в Москва представителят на Нигерия Мбазулике Амеги заяви: „Основната задача на нигерийските късометражни филми е пропагандирането на агрономически и медицински знания — това са своего рода филминструкции.“ Очевидно е, че подобни филми ще играят много голяма възпитателна роля, особено в онези страни, в които по-голяма част от населението е все още неграмотно.

Като най-добри образци за младите африкански кинодейци служат и редица съветски филми, които съветските кинодейци снимат вече в някои африкански страни, както и забележителният филм на Йорис Ивънс, снет в Република Мали — „Утрешният ден на село Нангале“. Съветският съюз и другите социалистически страни подпомагат младите африкански кинематографи и с киносъоръжения и материали.

Младото африканско кино тръгва вече по пътя на своето самостоятелно развитие. Наред с развитието на героичната народоосвободителна борба ще се ускори и възраждането на африканските народи, техният социален и културен прогрес. Киното тепърва има да изиграе своята огромна роля за издигането и преуспяването на африканските народи.

Х. М.

ТРЕВОГИ

От година на година филмовите фестивали на Запад се превръщат все повече в конгреси на филмовата търговия, в заседания на ареопага на големите индустриалци, които контролират международния пазар. Продуцентите, генерали в борбата на филмовата борса, чиято стратегия е толкова съмнителна, колкото тази на картоиграчите, търсят напразно рецепта на „добрия за публиката филм“. Те я търсят още от времето, когато Люмиер пуска за първи път своята машинка с движещи се снимки. Оттогава те произведоха

милиони всевъзможни филми-драми, комедии, криминални филми, оперети, филми с или без звезди. Всичко, което човешкият мозък може да измисли, и най-разнообразното, и най-противоречивото, бе екранизирано, често с цената на разорението на производителите, но въпреки това те не успяха да открият рецепта за успешни филми, която да стане база на кинематографична индустрия.

Ричард Дейвис, един от най-хитрите бизнесмени, който с безпогрешен вкус избира филмите си и успява да ги про-

жектира по цели шест месеца в малкото си нийоркско кино, наречено „Изящни изкуства“, се смее, когато чуе да се говори предварително за някакъв хубав филм. „Това прилича — казва той — на оповестяване на печелившите коне още преди конните състезания.“

Франси Кон, председател на синдиката на френските филмови продуценти (тридесет филма, между които „Фан-фан Лалето“ и „Ужасни родители“), е готов да признае на четири ючи, че никога не е сигурен в успеха на филмите си. „Направих „Лукреция Борджия“ с Мартин Карол и всички хора по света отидоха да го гледат. Филмът ми донесе опромни печалби, които вложих веднага в „Дюбари“ пак с Мартин Карол и Кристиан Жак. Този път изгубих всичките си пари, без да мога да разбера защо публиката не поиска да гледа „Дюбари“.

Американците от Метро Голдуин Майер също уверяват, че са готови да дадат цяло състояние, за да разберат защо с филма „Кръстният знак“ са загубили всичко, спечелено с „Бен Хур“.

Най-видните филмови индустриалци и търговци са напълно объркани. Филмовият пазар в цял свят се е свил като шагренова кожа. Андре Дойчмайстер (повече от сто филма, между които „Такси за Тобрук“), който тази година беше в журито на фестивала в Кан, се изрази най-точно: „Ние сме изморени до смърт“.

Във време, когато възходящата криза на прираста дава всяка година хи-

ляди нови консуматори на световния пазар, филмовата индустрия изгуби в продължение на четири години 85 милиона клиенти.

Приходите от кината във Франция спадат всяка година с 10%. Това означава, че е започнала бавната смърт от левкимия на някогашната славна френска кинематография. На френските продуценти не остава нищо друго освен да се приспособят към създадените условия, което ще рече да правят филми за по 5 милиарда или да работят за телевизията като американските компании.

Но за съжаление и това е невъзможно. Двата помощни изхода са затворени. Американци са барирали единия и никое френско дружество не може да събере 5 милиарда за един филм. Вторият изход, този който минава през телевизионния екран, е затворен за френските кинодейци от самата държава, която е направила френската телевизия монопол. След две години, когато ще се изчерпи напълно финансовата помощ, гласувана със закон за подкрепа на френската кинематография, за да може тя да изпълни ангажиментите си пред общия пазар, френските продуценти ще се намерят в края на процеса, започнал още през 1957 г. — умирането на филмовата индустрия.

И тогава продуцентите ще станат това, което никога не са искали да бъдат...

Роже Мож

(Из „Пари мач“ със съкращение).

Исторически календар

АМЕРИКАНСКИЯТ ФИЛМ В БЪЛГАРИЯ ПРЕДИ 9 СЕПТЕМВРИ 1944 г.

1 август 1926 г. Американското представителство „Фанамет“ програмира първата си серия от 30 филма. Поставя се начало на масовата експанзия на Холивуд в България.

Редно е отначало да си припомним какво е било мястото на американското кино на българския екран до тази дата. Кога за пръв път нашите кинозрителци са видели филм от Съединените щати едва ли някой и някога би могъл да ни каже с достоверност. Обяснението за това е просто липсата на статистики по този въпрос и зародишното развитие на вестникарската реклама от ранните години на кинематографа в България.

Първите документални сведения за проникването на американски филми у нас датират от 1905 г. във връзка с шумното гостуване на американски „Биоскоп“ в София. Споменът, който са оставили неговите представления, е свързан преди всичко със скандалната проекция на порнографски филми „само за мъже“ в „Славянска беседа“, с която пък се поставя началото на развращаващото влияние на кинематографа в България.

Много трудно е да се установи броят на американските филми в репертоара на кинотеатрите и след откриването на първите стационарни кина у нас в 1908 г., тъй като техните програми дълги години не се указва националният произход на проектираните филми. Само по някои характерни заглавия се уяснява, че от време на време са били представяни и такива филми, какъвто е случаят с „Кризата“ — сензационна драма из американския живот, „Война в долината“ — военна американска драма и няколко други, представени в „Модерен театър“ през 1912 г.

През следващите години след появяването на пълнометражния филм американските заглавия в рекламите стават още по-редки. Буквално на пръсти могат да се изброят холивудските картини на екраните на „Модерен театър“ и „Одеон“ през 1913—1918 г. И нищо чудно в това, по онова време долугоре такава е картината и в почти всички европейски страни. До към 1912 г. световният екран е почти монополизиран от френската фирма „Пате“, а след това в много страни и особено в България, нейното господство се оспорва от италианските и датските филми. По време на Първата световна война у нас запълват екраните германските и австрийските филми. Ние сме още далеч от холивудския поток, който се разлее из цял свят през 1920 години.

След войната на първо време българските кина продължават да се снабдяват с германски, италиански, френски и австрийски филми. Наблюдава се едно закъснение с появяването на американския филм, което вероятно се дължи на съпротивата на установилите се вече традиции във вноса на филмите и вкусовете на публиката. Така че до установяването на монархофашистката диктатура през 1923 г. американските картини са все още редки. По-значителен успех са имали няколко сензационни филми като „Жената и златото“, проектиран в „Модерен театър“ в 1921 г., и „Тайните на Ню Йорк“ — в „Одеон“ в 1922 г. Така че дълги години след появяването на първите шедевори на американското кино публиката е била лишавана от възможността да види забележителните произведения на Чаплин, Грифит и Шрохайм. Но в същото време тя е била и пощадена от опумата на масовата долнокачествена холивудска продукция.

Пътят на американското кино у нас пробиват именно шедевровете на гореспоменатите колоси, които с голямо закъснение започват да се показват у нас към края на 1923 г. И пак, както и в много страни на света, геният на Чаплин е този, който стана в истинския смисъл на думата пионер на американското кино в България. Само няколко седмици след първото му появяване на екрана на „Модерен театър“ на 1 юли 1923 г. в „Чарли Чаплин като фалшив граф“ и в проектираните след още две седмици „Чаплин се жени“ и „Чарли Чаплин на кърки“ той спечелва възторзите на зрителите и печатът вече говори за „новият любимец на софиянци“. Всеобщата любов към генияния артист се затвърдява окончателно и след преставянето през следващите месеци и години на неговите късометражни „бисери“ — „Чаплиновият извор“, „Чаплин соло“, „Чаплин пазах на обществения ред“, „Чаплин у залогоприемателя“, както и на неговите дългометражни шедеври „Детето на улицата“ („Момчето“, б. м.), „Чарли Чаплин-поп“ („Пилигрим“, б. м.), и „Парижанката“. По повод на всяка премиера вестниците не се сдържаха на похвали за „всесветския ненадминат досега комик“, „американската знаменитост“, „най-възхитителното провикновение на американския филм“ и т. п.

Силно впечатление произвеждат и произведенията на другите американски колоси: „Лудостта на жените“ на Шрохайм, рекламиран във вестниците като „последната дума на изкуството“ с неговия „чуден реализъм“ и „отлична игра на артистите“ и „Падането на Вавилон“ („Нетърпимост“, б. м.) и Грифит.

Наред с тези знаменити произведения на американското киноизкуство все по-често срещаме в програмите на кинотеатрите и сурогатите на изкуството, съставлящи масовата холивудска продукция.

Така достигахме до съдбоносната историческа дата 1 август 1926 г., която представлява преломна точка в историята на кинорефертоара на българските кина.

Най-напред да обясним какво се крие зад това странно название „Фанамет“. То представлява съединение на началните срички на названията на трите най-големи американски кинофирми: Фа, от Феймъс Плейарс Лаки Корпорейшън (съкратено „Ларемаунт“, б. м.), На — от Нейшънъл (фирмата „Фьорст Нейшънъл“, б. м.) и Мет — от Метро Голдуин Майер, което прави „Фанамет“. Тези три кита на американската киноиндустрия се обединяват в синдикат за продажба на своите филми в чужбина, чието седалище за Европа се намира в Берлин. През 1926 г. едновременно той открива свои клонове в цяла Средна и Източна Европа. За директор на българския клон е бил назначен дългогодишният директор на вносната къща „Палада филм“, белоемигрантът Дмитрий Соляник-Краса, главен доставчик на американските и германските филми в България през периода 1920—1925 г.

С откриването на клона на „Фанамет“ в София се е целало да се сложи край на незначителните и разпокъсан внос на американски филми у нас и да се завладее българският екран. Разбира се, хищните комерчески съображения на синдиката се прикриват зад благовидни и убедителни формули: „На българският кинопритежател да се доставят само нови и с мирова известност американски филми, и то на цени, напълно достъпни за нашите провинциални кинотеатри“.

Още през първите месеци на своята дейност „Фанамет“ бързо налага владичеството си. Сравнително евтините, почти дъмplingови цени, небивало шумната реклама, включваща и предварителни безплатни представления за столичната културна общественост, пускането на няколко действително талантливи произведения на американското киноизкуство и ред други обстоятелства предопределят съкрушителното му надмощие. Най-авторитетното у нас кино списание „Нашето кино“ в своя годишен преглед за кинематографската 1926 г., т. е. само 5 месеца след откриването на „Фанамет“, вече отбелязва, че тя се характеризира преди всичко с „първия етап от постепенното американизиране на нашия екран“ и бие тревога, че „този успех на американския филм в България, каквито и да са облагоите, които нашата публика има от него, ще донесе и своите отрицателни последици за общия развой на кинотеатра у нас“. Списанието справедливо сочи, че поради незначителния си брой, около стотина, нашите кинотеатри не ще могат да осигурят вноса и на други, по-значителни произведения на европейското киноизкуство и българският кинозрител ще бъде задоволяван всевъв едностранично от творби на световното кино. „Успехът на американския филм не-минуемо влече след себе си, четем в редакционна статия на „Нашето кино“, едно засла-

ване на немския и френския филм у нас, което след едва шестмесечна дейност на „Фанамет“ започва да проличава вече. Докато до средата на изтекла година върху нашия екран бяха широко застъпени немската, френската и скандинавската продукция, напоследък ние с огорчение забелязваме, че френският и особено немският филм, все по-рядко започват да се появяват в нашите кинотеатри.

За извършения прелом в нашият кинореPERTOAR ни дават представа цифрите за внос на филми през 1923 г., който се разпределя, както следва: от Германия — 44%, Съединените щати — 30%, Франция — 18%, Швеция — 4% и Италия — 4%. През 1926 г. и през следващите 2 години процентът на американските филми вече се утроява, а на другите катастрофално пада.

В края на август 1928 г. изтича договорният срок за дейността на „Фанамет“ и той закрива клоунът си в София, след като вече е изпълнил задачата си за монополизирание на нашия екран. На негово място възниква акционерно дружество с български капитал, вероятно „Задруга“, което изкупува продукцията на МГМ за 1928—29 г. и правото си на експлоатация на филмите на „Фанамет“ от предшестващия сезон. Успоредно със „Задруга“ работят и още няколко малки уносни къщи и представителства за внос на американски и европейски филми. Изглежда обаче, че закриването на „Фанамет“ се е оказало преждевременно и за известно време германският филм отново взема реванш. Нито „Задруга“, нито останалите дребни национални фирми не са имали големите финансови възможности на „Фанамет“, за да поддържат монопола на американския филм. В продължение на 2—3 години продукциите на МГМ и Парамант са останали незакупени от България. Ето въпреки как сп. „Кино“ обяснява новосъздадалата се ситуация.

„Ръководени от своя експлоатационен план, простиращ се върху целия световен пазар, горните филми в преговорите си с наши доставчици, които искаха да закупят продукциите им, държаха на баснословна цена, която не можеше да се заплати без огромен риск за онитова, който би се ангажирал с покупката им. България, поставена в графата на най-незначителните купувачи, много лесно биваше пренебрегвана в интереса на колосалната световна политика на продавачите.“

Но ето в разгара на икономическата криза американците напускат високомерното си отношение към нашата малка страна и отново се появяват, за да изсмучат поне по няколко стотин допълнителни долара от филмите си, които сега им са доста необходими. Така се идва до повторно откриване в края на 1930 г. на ново американско представителство, този път само на МГМ като клон на югославския му център.

През 1930-те години превъзходството на американския филм на екрана е неактърни, заплашвано само от време на време от германците. Статистиката за 1936 г. ни сочи, че прегледаните за внос от цензурата 395 филма се разпределят по произход така: САЩ — 166, Германия — 149, Франция — 45, Съветският съюз — 8 и т. н. По непълни данни това съотношение е характерно за цялото десетилетие до обявяването на антисъветската война от фашистка Германия. От деня на започването на войната на американците е бил даден няколкомесечен срок да ликвидират сметките си с България и от началото на 1942 г. американският филм напълно изчезва от екраните.

Холивудската продукция през този период се внася у нас както от специални американски представителства, като това на МГМ, така и от български представителства на американски фирми: Нейко Коралов — представител на „Фюрст Нешънъл“, „Братя Уорнел“ и „Универсал“; „Езрако“ — представителство на „Универсал“; „Сабиф“ — представителство на РКО и т. н. Американците държат упорито господството си на българския филмов пазар и често ни навестяват, за да дават конкретни директиви на място на своите представители и клиенти. През 1932 г. в страната ни пребивава директорът на „Фокс филм“ за Близкия изток, а 4 години по-късно и директорът на МГМ за Европа, както и редица други ръководители на американския износ.

Какъв е характерът на проектираните у нас през този период американски филми? Като се има предвид, че по нашите екрани са преминавали няколко хиляди филма, т. е. всичко най-представително на производството на Съединените щати, характеристиката на тези филми може да се узнае от всяка от историите на световното кино. Ние ще посочим само някои по-важни моменти, имащи пряко отношение към България.

Под влиянието на 2-те икономически кризи, които разтърсват Америка през този период, на либералната политика на Рузвелт, на въздействието на съветското кино и на някои други фактори, в Холивуд става възможно създаването на 1—2 десетки прогресивни филми, които са имали несъмнено положително въздействие върху нашия зритель. Това са проектираните с огромен успех у нас филми „Модерни времена“ на Чаплин, „На Западния фронт нищо ново“ на Майлстон, „Вина Вила“ на Конвей, „Блокада“ и „Животът на Емил Зола“ на Дитерле и някои други. Те несъмнено са спомогнали наред със съветските филми за идейното възпитание на десетки хиляди кинозрители, за което свидетелствуват и проникновените отзиви за тях на Борис Шивачев, Николай Хрелков, Георги Бакалов, Васил Воденичарски и редица още други ръководители на нашия революционен художествен фронт.

Те обаче далеч не могат да компенсират огромните духовни поражения, които нанася американското кино през периода на капитализма и фашизма на българските кинозрители, особено на младежта. Решаващото за масовата холивудска продукция бе култивирането на най-долните и реакционни инстинкти и убеждения. На мътни талози те заливаха екраните с проповеди за егоистично буржоазно благополучие, насаждаха благоговение пред силните на света, милионери и аристократи, сеяха религиозни заблуди, идеализираха колониализма и расизма, клеветничаха по адрес на Октомврийската революция и Съветския съюз, опетляваха еволюционните движение, разпалваха животински нагони, опощаваха всичко светло и възвишено у човека. Затова именно те бяха навеки заклеени от безсмъртния Вапцаров в неговото „Кино“.

Ал. Александров



Режисьорът Владимир Янчев поставя новата българска филмова комедия „Невероятна история“.



Васил Стойчев и Богомил Симеонов в сцена от новия български цветен исторически филм „Калоян“.



Актьорите Георги Калоянчев и Стэфан Пейчев във филма на режисьора Антон Маринович „Златният зъб“.

Съветските кинозрителни посрещат с интерес новия сатиричен кинопреглед „Фитил“. В първия номер на „Фитил“ са включени четири късометражки: „В един ботуш“ (автор С. Михалков, режисьор И. Илински); „Задача“ (автор Л. Ленч, режисьор Л. Кулиджанов); мултипликационната карикатура „Цвекло“ (художник М. Абрамов); „Живият труп“ (режисьор А. Тутушкин). Главен редактор на сатиричния кинопреглед „Фитил“ е Сергей Михалков.

*

Първият съветско-американски филм „Среща на далечния меридиан“ ще бъде поставен от Александър Алов и Владимир Наумов по романа на американския писател Митчел Уилсон. Героят на романа, американският атомен физик Ник Ренет, през годините на Втората световна война работи върху разпадането на атомното ядро и е един от създателите на атомната бомба. Той вярвал, че тази бомба ще избие оръжието от ръцете на фашистите. Но идва случаят с Хирошима. Смъртоносната атомна гъба хвърля зловеща сянка върху човешките съдби, надежди, мечти. Ренет, както и много учени в Америка, бива обзет от отчаяние и чувство на вина пред хората. Той започва да работи в друга област на физиката, несвързана с войнствените планове на Пентагона, но неговата съвест, съвест на честен човек, не намира покой. По-късно ученият посещава Съветския съюз и макар да не разбира всичко там, чувства колко щедро и добро е сърцето на съветските хора. Сега Митчел Уилсон работи върху сценария на филма „Среща на далечния меридиан“. Той ще бъде снет по системата Тод А—О върху 70 мм лента. Във филма ще участвуват съветски и американски артисти.

*

Списание „Съветски екран“ и тази година е провело своята традиционна анкетаконкурс. Читателите е трябвало да отговорят на два въпроса:

„Кой от художествените филми, прожектирани по екраните през 1961 г., вие считате за най-добър?“

„Кой от филмите считате за най-слаб?“

В конкурса са взели участие 24,174 души. За най-добри филми през 1961 г. били признати „Чисто небе“, „Битка по пътя“, „Два живота“, „Мир на новороденото“, „Приятелю мой, Колка“.

За най-слаби филми били посочени:

„Човек от никъде“, „Десет крачки изток“, „Мъничка птичка“, „Внимателно, бабо“, „Време на летни отпуски“.

В новия съветски филм „Сивият вълк“, който сега (по мотиви на романа на Е. Пермяк) се снима в „Ленфилм“, няма нито лъвове, нито тигри, а само един сив вълк, и то алегоричен. Там просто се срещат двама братя след четиридесетгодишна раздяла. Пьотр е минал обикновения път на съветски човек: бой за съветска власт, борба с кулачеството, война с фашистите... Трофим е служил при Колчак, попаднал е в Америка, преживял е години на скитания, нищета, унижения. Разни съдби, разни възгледи. Сега двамата братя отново се срещат — единият председател на колхоз, другият — американски бизнесмен.

Филмът „Сивият вълк“ се поставя от младата режисьорка Тамара Радионова.

*

Първият съветско-италиански филм е вече завършен. Той се нарича „Новото на Изток“. Този цветен широкоекранен филм е разказ за Съветския съюз, за грандиозните промени в живота на страната, за нейните забележителни хора. Постановчик на филма е известният италиански документалист Ромоло Марчелини.

*

В Москва по покана на Съюза на кинематографистите в СССР гостува видният американски режисьор Ото Премингер. Премингер е присъствувал на премиерата на своя филм „Черната Кармен“. Той се е срещнал и разговарял със съветски кинематографисти и видял няколко нови съветски филми. Особено силно впечатление е направил на американския режисьор филмът на Михаил Ром „Девет дни от една година“.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В студията „Баранов“ режисьорът Мирослав Ондарчек снима спортния филм „Последният етап“. Във филма ще участвуват чешки, немски и полски артисти.

*

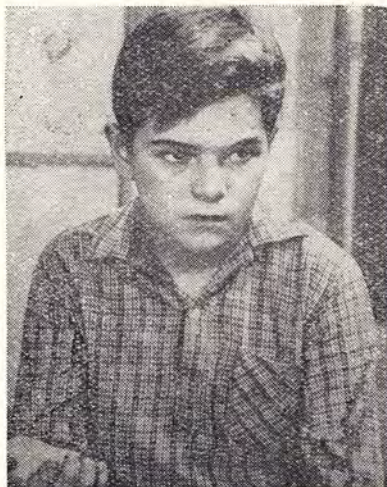
След филма „Процесия“, който бе предмет на оживени дискусии в Чехословакия, режисьорът Войтех Ясни работи сега над своя нов филм „Когато котката идва“. Действието се развива в едно провинциално чешко градче. Герой на филма е учителят Роберт, непоправим мечтател, който се старае да възпита децата в дух на другарство и искреност. Неговата работа обаче не намира разбиране и съчувствие у другите учители. Един ден в градчето пристига пътуващ цирк, а заедно с него и дресировчицата Диана. Нейната котка притежава тайнствена сила — когато се вгледа в някой от зрителите, той веднага се оцветява с цвета на своето чувство и характер. Влюбеният по-



Петър Слабаков изпълнява една от централните роли във филма на Дучо Мундров „Пленено ято“.



Из документалния филм „Актьор и гражданин“, посветен на нар. артист Петър Димитров. Режисьор Иван Попов, оператор Барух Лазаров.



Юра Фисенко в ролята на Федя от филма „Девојката, с която дружах“.



В. Гопов и М. Вертинска в сцена от чужия съветски художествен филм „Аз съм на 20 години“.



Кадър из съветския игрален филм „Колеги“ на режисьора Н. Сахаров.

червенява, неверният става златист, измамниците, ласкателите, лицемерите — виолетови.

„Филмът „Когато котката идва“ — разказва режисьорът Ясни — ще бъде приказка, в която няма да се разказва нито за злия крал, нито за глупавия Иван, а за съвременни хора от 1962 г. Защо избрах формата на приказка? Смятам, че дадена по този начин, истината най-силно ще въздейства върху зрителя. С този филм изразявам цялото негодувание срещу хорското равнодушие и лицемерие.“

В новия филм на Ясни участват Ян Верих, Властимил Бродски, Ева Васаринова.

ПОЛША

Александър Шчибор-Рилски, известен полски писател, завършва своя нов сценарий „Късно следобед“. Действието се развива в средата на работници. Героинята е старееща вече жена, която все още има амбицията да командува близките си. Постъпките на героинята създават много неприятности на хората от нейната среда. Филмът ще бъде режисьорски дебют на Шчибор-Рилски.

Във вроцлавската студия се подготвя снимането на филма „Камък“ със сюжет из живота на съвременното полско село. Филмът ще се постави от режисьора Войчех Хас.

По известния в Полша разказ на Казимеж Брандис „Как да бъде обичана“ режисьорът Войчех Хас снима сега в Краков филм. Героинята, известна артистка от телевизията, заминава за Париж, за да прекара отпуската си. През време на пътуването тя си спомня за своята младост, за тежките дни на окупацията, за човека, когото е обичала, без да получи взаимност.

ГДР

„Нов сексуален скандал!“ „Сладкият живот на доктор Щайнхорст“ — заглавия, едно от друго по-кресливи, красят първите страници на мюнхенските вестници. С такива кадри започва новият филм „Оправдан по липса на доказателства“, чиито снимки ще бъдат скоро завършени в студиите на „Дефа“.

Героят на филма Щайнхорст е главен редактор на един западногермански вестник. Със своите правдиви и смели разобличителни статии той става опасен за някои високоставени лица на бонската държава. Среду него се инсценира сензационен процес. Щайнхорст се обвинява в разврат. Целта на процеса е да бъде заставен журналистът да

замълчи. Съдът оправдава подсъдимия поради липса на доказателства, но въпреки това той е вече опетнен. Пред него се затварят всички врати. Това довежда героя до самоубийство...

„Ние искаме да покажем в нашия филм този политически вид самоубийство, което в Западна Германия става все по-често явление“ — разказват авторите на филма сценаристът Карл Андерсен и режисьорът Рихард Грошот. Сюжетът на филма не е измислен, а основан на факти, взети из пресата.

УНГАРИЯ

Подготвя се първата съвместна постановка на Унгария и ОАР. Една от главните роли — директорът на цирка, помогнал на двама гладуващи в чужбина младежи да се върнат в Унгария — ще играе Калман Латабар. Всички външни снимки ще бъдат направени в ОАР.

*

Популярната унгарска артистка Мари Тьорьочик изпълнява главната роля в новата кинокомедия „Стига вече брак“, посветена на младежите и девойките, които лекомислено се отнасят към въпросите на семейството и брака. Режисьор-постановчик на филма е Кароли Видерман.

РУМЪНИЯ

Режисьорът Олимп Верещанд успешно работещ в областта на мултипликацията, е завършил остроумния памфлет „Изработено в Африка“, насочен срещу колониализма.

Известните румънски артисти Силвия Попович и Иларион Чобану играят сега във филма „Дните и нощите на Корина“. Това е първата работа в киното на театралния режисьор Хорин Попеску.

ЮГОСЛАВИЯ

Към края на 1961 г. парижката кинофирма „Таносфилм“ и миланската „Европейска кинематографска компания“ се договорили с югославянската „Дубрава филм“ за съвместна екранизация на „Тарас Булба“ (по Гогол). Един месец след започване на снимките продуцентите узнали, че американците също снимат в Аржентина своя версия на „Тарас Булба“ с Юл Брайнер и Томи Къртис в главните роли. Започнала борба за време — трябвало да се завършат снимките в Загреб, преди да се е появил американско-аргентинският филм. Но европейците не притежават търговските способности на американците. Когато италианският продуцент поискал да сключи договор и да получи пари от фирмите за разпростране-



Жана Прохоренко във филма на режисьора Ю. Райзман „Любов ли е това?“



Андре Жозелин и Жулиета Майниел във филма „Офелия“ на режисьора Клод Шаброл.



XIII международен кинофестивал в Карлови вари бе открит с филма на режисьора Карел Земан „Барон Мюнхаузен“.



Сцена от гръцкия филм „Електра“, премиран на фестивала в Кан.



Марчело Мастроиани във филма „Развод по италиански“, премиран на фестивала в Кан.

ние на филма, разбрал, че задокеанските му колеги вече са го изпреварили. Снимките трябвало да бъдат прекратени. Докато „Дубрава филм“ търсела да замени банкрутиралия италиански продуцент, пристигнало съобщение от Аржентина, че снимките на тамошния „Тарас Булба“ били прекъснати. Юл Брайнер наднаал от коня и си счупил крака. Акциите на „Дубрава филм“ веднага пораснали. Бил намерен нов продуцент и снимките в Загреб се възобновили.

ФРАНЦИЯ

Най-голямата филмова награда във Франция „Лун Делюк“ е получил френският режисьор Франсоа Райшенбах за филма „Такова голямо сърце“ — правдив киноразказ за един негър-боксьор.

„Моят нов филм — е заявил режисьорът — включва в себе си както чисто документални кадри, така и инсценирани. Всичко, което говори моят герой, и неговото поведение е истинско, правдиво, тъй като ние го снимахме, без той да знае. Камерата и микрофонът в залата бяха скрити от очите на боксьорите и зрителите. Но както във всяко произведение на изкуството, така и в моя филм има и измислен елемент...“

В специален брой на списание „Авансен дьо синема“ за пръв път във Франция се публикува сценарият на филма „Броненосецът Потемкин“, преведен на френски от Ж. Садул.

Сценарият се придружава от обширен предговор на преводача, в който се разказва цялата история на създаването на „Броненосецът Потемкин“, и творческата биография на Сергей Айзенщайн.

Клод Шаброл работи над филм под названието „Ландрю“ по сценарий, написан съвместно с Франсоаз Саган. Това ще бъде историята на известния убиец Ландрю, умъртвил единадесет жени.

Ето какво разказва за филма режисьорът Клод Шаброл: „Заедно с Франсоаз Саган започнахме работа над сценарий за филм за Жорж Санд. Чудесна тема, но още не бяхме наясно как да подходим към нея. Тогава решихме да напишем друг сценарий със сюжет от периода на междувоенното двадесетилетие. Така се роди мисълта за филм за Ландрю, образ, взет от действителността.“

Във филма ще участвуват Даниел Дариьо, Мишел Морган, Джулиета Масина. Ролята на Клемансо ще изпълнява известният френски писател Раймонд Гино.

С интерес се очаква новият филм на режисьора Габриел Албиококо „Сезон в ада“.

посветен на видния френски поет Жан Артур Рембо. Сценарият е написан по сборника „Поеми в проза“, наречен от Пол Верлен „психологична автобиография“. Ролята на Рембо ще изпълнява Лоран Терзиер, ролята на Пол Верлен — известният артист Джордж Уилсон.

*

Орсон Уелс („Гражданинът Кейн“, „Оте-ло“) снима във Франция романа на Кафка „Процес“. Автор на сценария и на диалога е Уелс. Негово дело ще бъдат също декорите и проектът за костюмите. Режисьорът също сам ще направи монтажа и ще изпълнява една от епизодичните роли. Главните роли ще бъдат застъпени от Антони Перкинс и Жан Моро.

*

„Рене Клер отново снима“ — под това заглавие много парижки вестници съобщават за новата филмова постановка на големия френски режисьор. Рене Клер ще постави баснята на Лафонтен „Лъв и мишка“.

*

Даниел Дарио играе в една от новелите на новия филм на Жюлиен Дювие „Десетте заповеди“. Тя изпълнява ролята на артистка, която се отказва от детето си, за да може изцяло да се посвети на кариерата си. Синът намира майка си след двадесет години, но тя не го познава и се отнася към него като към един от многобройните си обожатели.

*

„Le Doulos“ — още един филм за парижките бродяги, този път в постановка на младия режисьор Пиер Мелвил. Названието на филма е мъчно преводимо. Le Doule значи на френски вид шапка с широка периферия, която някога са носили агентите на полицията, а по-късно — парижките бродяги. Във филма на Мелвил шапката става символ на двуличието на двама приятели-скитници, които взаимно се лъжат. „С този свой филм исках да разбия романтичната легенда за живота на парижките бродяги. За романтизма на скитничеството можеше да се говори преди 1939 г. Сега бродягите и уличниците нямат никакво достойнство и в ръцете на полицията са готови да предадат собствените си родители.“

„Le Doulos“ не е криминален филм, а по-скоро трагедия. В главните роли участват Жан Пол Белмондо и Серж Реджиани.

*

„Конга йо“ — това е първият конгоански филм, дело на френския режисьор Ив Алегре. Роже Гинго изпълнява ролята на авантюриста Жорж, единствен от белите, който не само обича, но и избира Африка. Големите трудности е срещнал режисьорът при на-



Джулиета Масина



София Лорен и Антони Перкинс във филма „Трите измерения“.



Симон Синьоре и Раф Валоне във филма „Браконарушение“.



Бриджит Бардо във филма „Частен живот“



Джина Лолобриджида в „Хубавата Иполита“

мирането на африкански артисти. Всички участващи във филма не са професионалисти а даже магьосникът е действително магьосник в едно от конгоанските племена.

ИТАЛИЯ

За „творческа свобода“ се говори много на Запад. Ето някои факти, илюстриращи тази прословута свобода: киноартистката Клаудия Кардинале по договор с италианския продуцент Франко Кристалди е задължена да участва във всеки филм, който ѝ се предложи от продуцента. Сроктът на договора изтича през 1967 г. Неотдавна Кардинале е заявила, че се чувства преуморена и не е в състояние да работи пълноценно, тъй като ролите, които ѝ се възлагат, следват непрекъснато една след друга. Интересно е да се отбележи, че в договора се засяга и частният живот на артистката — тя не трябва в този период от време да встъпи в брак.

Същият продуцент Франко Кристалди е сключил договор за пет години и с младия американски артист Томас Милан, завършил нюйоркската студия. След като участвувал без почивка в няколко филма, артистът помолил за двуседмичен отпуск. В отговор на неговата молба Кристалди заявил: „Ако вие не се съгласите веднага да започнете снимките, на ваше място ще поканим друг артист, чийто хонорар ще бъде изплатен от сумата, предвидена ви по договор.“

Режисьорът Луиджи Дзампа работи сега над филма „Бурни години“, чието действие се развива в едно малко италианско градче през 1937 г. „Сега, когато фашизмът отново изправя глава, трябва да кажем на младите хора истината за Италия през двадесетте години“ — е заявил Дзампа.

„Войниците в снега“ — така се нарича новият филм, който сега подготвя за снимане младият италиански режисьор Ермано Олми. Това е историята на едно войсково италианско подделение, което рамо до рамо с хитлеристката армия се е сражавало на Източния фронт. Олми възнамерява да снима своя филм съвместно със съветски кинематографисти.

След „Чочарка“ ще бъде снет още един роман от известния италиански писател Алберто Моравия. Романът носи названието „Равнодушните“ и е бил издаден през 1929 г. Това е критична студия, насочена срещу буржоазията в Италия през двадесетте години. Филмът ще се поставя от режисьора Франческо Мазели.

ЛУКИНО ВИСКОНТИ

РОКО И НЕГОВИТЕ БРАТЯ

(продължение от бр. 7)

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

И Н Т И З

Февруари 1960 г.

Съблекалнята на спортната зала Принчипе.

Вечер.

В съблекалнята се носи шум и викове на зрители от залата.

Чеки нервно ходи назад-напред по стаята. Треньорът мълчаливо и доста иронично го наблюдава.

Чеки (вбесен). Аз съм готов да се самоубия! Дявол да ме вземе, защо го послушах! По дяволите доброто ми сърце! Това е мерзаяц. Гнусен мошеник. Сам господ бог не може да го оправи.

Един служител: Навярно нещо е станало с него. Казаха, че е излязъл от къщи към осем часа заедно с малкия си брат.

Един от боксьорите, привлечен от разтревожените им гласове, излиза от кабинета си.

Боксьорът: Какво се е случило?

Служителят: Симоне още го няма.

Боксьорът: Не е кой знае какво.

Чеки клати глава. Той е вбесен. От високоговорителя се чуват продължителните аплодисменти на зрителите — свършила е една от срещите.

Ръкоплясканията още не са затихнали, а на стълбичката се показват участниците в току-що завършилата среща. След боксьорите влизат Винченцо и Чиро.

Чеки: Какво ще кажете сега? Ами аз го включих в програмата!

Винченцо (подтиснат): А искаше да докаже на журналистите, които го ру- гаха, на какво е способен.

Чеки: По-добре да не беше размахвал напразно юмруци, да си запази силите за ринга. И изобщо по-малко да дърдори.

Зданието на спортната зала „Принчипе“.

Вечер.

Фасадата на зданието, в което се провеждат боксови състезания.

Всички зрители са влезли и при входа няма никой. От време на време по пустата улица през затворените прозорци се чува възторжен шум, ръкопляскания и викове от публиката.

На ъгъла на улицата Симоне гледа, без да откъсва очи, като омагьосан към зданието, откъдето се носят ободряващите викове и шумът на тълпата.

Лицето му е разкривено от страх, на челото му лъщят капчици пот, устните му треперят.

До него Лука държи куфарчето му. Той с любов и тревога гледа брат си. Искра му се хубавичко да помисли, да разбере какво става със Симоне, да му помогне. Но той не знае как да направи това.

И пита Симоне: — Е, какво?

Симоне (много нервно): Да почакаме още малко...

С треперяща ръка той изтрива потта си. От залата идва нова вълна викове.

До входа на залата на специалния паркинг за автомобили на членовете на спортния клуб спира кола и от нея излиза Морини.

Симоне (към Лука): Иди да повикаш синьора. Виждаш ли? Там онзи. Кажиму, че го чакам.

Посочва към съседния бар и бързо се отправя натат.

Лука стои известно време нерешително. Отначало той иска да извика брат си, но после се затичва към Морини.

Бара. Вечер.

Ние виждаме от бара как Лука се приближава до Морини и как последният бавно се отправя към бара. Лука остава до входа на спортната зала.

Сетне от улицата заедно с Морини виждаме Симоне да плаща на касата, приближава се до тезгяха и поръчва нещо на бармана, който веднага му налива чашка коняк.

Морини блъска стъклената врата на бара и попада в душното и тясно помещение. В задимения от цигари въздух е шумно.

Симоне, втрещил се пред себе си, пие коняка.

Морини: Какво се е случило? Хвана те страх?

Симоне: Не се чувствавам добре.

Морини (със сила): Тогава какво правиш тук?

Тупа го по рамото.

— Хайде, по-бързо, да вървим. Ще те закарам. А ако искаш, може да наминем към нас и да пийнем нещо. Там никой няма да ни пречи.

Симоне втрещено гледа Морини, като че ли иска да отгатне намеренията му. Сетне мърмори:

— Добре...

С една глътка допива коняка си и те излизат.

Улицата пред спортната зала „Принчипе“.

Вечер.

Морини и Симоне отиват към колата. И двамата мълчат.

Лука вижда, че Симоне сяда в колата, и отчаяно вика на брат си:

— Симоне!

Симоне (много грубо): Остави ме! Махай се!

После се обръща към Морини:

— Имаш ли цигари?

Морини му подава пакетчето. Симоне трескаво грабва три или четири цигари и с извинителен тон казва:

— За запас...

Запушва, дълбоко всмуква и малко се ободрява.

Морини (внимателно го гледа): Е, мина ли ти?

Симоне: Като се махнем оттук...

Морини: Това ми е познато. Това е страх...

Усмихва се с някаква странна разсеяна усмивка, сяда в колата.

Морини: Един прекрасен ден изведнъж ти става нещо при мисълта, че някой може да ти развали физиономията... А не ти се иска... (Прекарва ръка по лицето си, като че ли го гали). Всеки човек се грижи за външността си... (Смее се)...

В колата на Морини. Вечер.

Колата потегля.

Морини както винаги някак двусмислено и високомерно казва:

— И тъй, накъде?

Симоне го гледа, като че ли моли за защита.

Симоне: Нали решихме да идем у вас?

На лицето на Морини се появява тържествуваща усмивка.

Морини (двусмислено и многозначително): Знаех си аз, че някога ти сам ще ме помолиш за това... (Тържествуващо го гледа.) Изглежда, че вече не-трепериш...

Симоне (примирително): Какво ли не се случва на човек...

Морини увеличава скоростта, а Симоне безволно и жално, като че ли сам търси оправдание, няколко пъти повтаря:

— Тръбват ми пари. Много пари.

Квартирата на Розария. Ден.

Готвейки се за работа, Чиро се мие на мивката. Внезапно той чува гласове в антрето и това привлича вниманието му.

Той се подава в коридора и вижда Розария, наметнала набързо вместо пенюар едно старо палто, и един униформен полицай с листче в ръце.

Чула скърцането на вратата, Розария се обръща към Чиро. На лицето ѝ е изписано отчаяние.

Розария: Търсят Симоне.

Чиро отива до вратата.

Чиро: Какво има?

Розария (плаче): Викат го в полицията. Той казва, че е получил заповед да го арестува.

Чиро (към майка си): Върви си, мамо. (Към полиция) Майка ми навярно вече ви е казала, че моят брат Симоне не е ношувал вкъщи днес. Той не винаги ношува тук. По-точно, много рядко. Можете да проверите...

Полицията влиза в коридора. На прага на стаята се появява Лука и разтревожен и огорчен, слуша разговора.

Чиро (полугласно на полиция): Мога ли да узная защо го търсите?

Полицията (рязко, но доста вежливо): Аз само получих заповед да го открам в полицейското управление.

Чиро (следва полиция, който оглежда квартирата): А ако дойда с вас в полицията, ще ми кажат ли?

Полицията: Съвсем не зная.

Чиро облича самото си и излиза заедно с полиция.

Като плаче горчиво, Розария машинално извършва обикновената работа: сваля тигана от огъня, повдига капака, изтрива ръце.

След това, сякаш взела някакво решение, тръгва към една от стаяте и отваря вратата.

Пред нас в леглото лежи Надя само по ношница. Тя пуши и лакира ноктите си. При вида на Розария Надя леко повдига глава. Розария я гледа с омраза.

Розария: Полицията го търси. Каква пакост е направил? Знаеш ли?

Надя: Не знам какво е надробил сега... Но мога да си представя... Той е престъпник... (Злобно) Известно ли ви е, сеньора, че той е престъпник?...

Розария, обзета от ярост, едва се сдържа да не се хвърли върху момичето.

Розария (извън себе си): Как разговаряш с мене? Каквато и да съм, не съм като тебе... И отгоре на всичко смееш да оскърбяваш другите. Откак ти си тук, не смея да се покажа дори на прозореца!

Надя се кикоти — тя може да се смее много оскърбително.

Надя (насмешливо и злобно): Какво говорите! Вие сама ме държахте тук... Страх ви беше да не загубите синчето си...

Розария: Ти също имаше свои сметки...

Надя (смее се): Той се задължи да ме издържа...

Обхожда с поглед стаята:

— Но може ли така да се издържа една жена като мене? Той нищо не може. Работи лошо, а краде още по-лошо.

И като вижда изплашеното лице на Розария, тя настойчиво повтаря:

— Аз казах „краде“, добре ли чухте, сеньора? Краде. Но го прави лошо

Розария: Ти, проклета пачавро, го погуби!... Той беше най-късметлията от синовете ми... И ще видиш, че когато се отърве от тебе, той пак ще стане най-добрият.

Надя намята върху ношницата си един къс пенюар.

Надя: Ако е само това, успокойте се, аз си отивам.

Розария е напълно объркана. Тя вече говори с нея съвсем не така решително и твърдо както преди.

Розария: Не, не. Той сам трябва да ти каже...

Надя: Какво ме задържа още тук? Той се търкаля към пропастта... Случи се това, което очаквах... Сега съм довольна и спокойно мога да си отида.

Розария е много уплашена. Тя говори с далече не този решителен и твърд тон като преди.

Розария: Не, не. Той сам трябва да ти каже...

Надя: А какво може да ме задържи още тук? Той е на дъното... Случи се това, което очаквах... Сега съм довольна и мога спокойно да си отида. (Неочаквано повишава гласа си) Предайте на Роко от мое име всички тези приятни новини. Нека най-после разбере на кого ме принесе в жертва. И му кажете също, че сега нямам капчица желание да му кажа в лицето всичко това сама...

Надя се обръща към Розария. На умореното ѝ лице има израз на отчаяние и от очите ѝ текат сълзи. Девојката продължава:

— Искам само едно: да си отида оттук и повече да не видя никой от вас

Розария, бяла като платно, неподвижно застинала на място, не сваля очи от Надя, която започва трескаво да събира вещите си, разхвърляни из стаята. Неочаквано от ръцете на девојката се изплъзва едно огледало, което тя иска да постави на бюфета. Огледалото пада и се разбива на парчета.

Двете жени като вкаменени гледат парченцата. Розария, изплашена от лопатата прокоба, прави знак с пръсти, за да отклони нещастieto.

Бар, който Симоне обикновено посещава. Ден.

В бара няма посетители. Един келнер, като сваля самото си, чисти. Виж-даме как към него отива Лука и говори с него. Не чуваме разговора им. Въпреки това разбираме, че келнерът не може да отговори на въпроса на Лука, и той за известно време стои съвсем уплашен, като не знае какво да прави. След това, замислен като преди, бавно излиза от бара и изведнъж се впуска да бяга.

Квартирата на Морини. Ден.

Много блед и развълнуван, Морини се разхожда напред-назад из стаята пред Роко, Чиро и Винченцо. Те го гледат с дълбока тревога.

Морини (като се задъхва от възнение): Той мислеше, че ще се изплаша. Ако вземеш тези пари, му казах аз, ще те доложат в полицията. Той започна да се смее и пред очите ми разби чекмеджето на писалището.

Роко (с тих глас): Вие винаги можете да доложите в полицията, че е станала грешка. И това е всичко. Намерили сте парите, които сте мислели, че са откраднати. Готов съм да подпиша чек още тази минута. Чеки може да поръчителствува за мен.

Морини (вика като в истерика): Ах, нима мислите, че ще се изложи за някакви келави седемдесет хиляди лири? Вече две години този нехранимайко ме обира, като използва слабостта ми. Да, драги ми, почти цели две години.

Винченцо и Чиро наведжат очи. Горещ срам ги обхваща, като чуват тези признания на Морини. Роко се опитва по-скоро да приключи разговора.

Роко: Кажете ми колко ви дължи брат ми и край.

Морини. Тук работата не е само в парите. Заради него съм рискувал много. И не веднъж. Случвало се е да пускам в ход всичките си познания, за да го спасявам, когато той попадна в дребна контрабандна търговия. Той е просто идиот.

Чиро е дълбоко възмутен. Той гледа Роко, който, смъртно бледен, говори високо с треперещ от възнение глас.

— Питам ви колко ви дължи брат ми?

Морини: Четиристотин хиляди.

Чиро и Винченцо скачат ужасени. Но те още повече се уплашват от неочаквано спокойния отговор на Роко:

— Добре. Готов съм да подпиша полица за три месеца.

Чиро (към Роко): Но ти си полудял!

Винченцо (към Роко): На мен не разчитай. Аз имам още да плащам за камиона.

Роко (към братята си): Това се отнася само до мен.

Чиро: Но ти не можеш. Къде ще намериш такава сума?...

Морини внимателно оглежда тримата.

Морини: Уверени ли сте, че Чеки ще поръчителствува?

Роко: Можете да го попитате.

За миг настъпва мълчание. Морини отива към телефона и Чиро и Винченцо веднага с развълнуван шепот се обръщат към Роко.

Чиро: Дори този луд Чеки да даде парите вместо тебе... Но ми кажи как ще успееш да ги върнеш?

Роко: Чеки ми предложи крупна сума, ако склуча с него договор за десет години. Аз ще играя в Брюксел, а после... а после, впрочем какво ви засяга това?

Чиро и Винченцо се спогледват. Чува се гласът на Морини, който търси Чеки по телефона.

Винченцо (към Роко): Но нали ти винаги казваше, че искаш да зарсжеш бокса. И сега? Нима заради този нещастник си готов да си разбиеш живота?

Роко (уморено): Е, тогава... посъветвайте ме нещо друго, ако можете. Да не би да кажете да захвърлим Симоне на произвола на съдбата?

Морини (глас зад кадър): Замълчете за една минута!

Чиро и Винченцо мълкват.

Тримата се обръщат към Морини, който продължава да говори по телефона.

— На телефона е Чеки. Той казва, че може да поръчителствува само в случай, че... Роко знае какво има предвид.

Роко със знак моли Морини да почака и отива към телефона.

Винченцо развълнуван се обръща към Чиро.

Винченцо: Трябва да го предпазим от това безумие!

Чиро: Ако Роко иска да плати този дълг, той няма друг начин. Ние не можем да му помогнем.

Винченцо иска да се хвърли към Роко. Но думите на Чиро го спират. Дватамата братя гледат телефона.

Роко (взема слушалката): Аз съм, Роко. Аз ви разбрах отлично. Това се разбираше от само себе си. Щом ви моля за поръчителство, значи съм съгласен на всичко.

Роко дори не дочаква отговора на Чеки и подава слушалката на Морини. Като отстъпва няколко крачки, Роко се обляга на облегалката на едно кресло. Винченцо гледа стоящия неподвижно Чиро, съсредоточен и бледен.

После се приближава до Роко.

Винченцо: Има още време да се помисли. Твоят живот е по-важен от живота на този... този...

Роко (тихо): Не. Десет години ще минат. Но ако ние не спасим Симоне сега...

Чиро също се приближава до Роко. Той не казва нито дума.

Винченцо гледа Чиро, гледа Роко, след това отново прехвърля поглед към Чиро.

Винченцо (като че ли се бои от угризения на съвестта): Е, щом сам си решил...

Морини (глас зад кадъра): И от само себе си се разбира, искам също да ми гарантирате, че брат ви няма повече да ми доставя неприятности.

Винченцо и Чиро гледат Морини, а Роко много бледен, както по-рано, стои е наведена глава, опрян на облегалката на креслото.

Чиро (побеснял към Морини): Бъдете спокоен. Симоне ще напусне Милано. Поне за известно време. Но също от само себе си се разбира, че нашето задължение ще влезе в сила само след като ни съобщат официално, че сте си взели обратно заявлението от полицията.

С т а я в п о д о з р и т е л е н х о т е л .

Тясна и жалка стая.

Лука се е настанил на пейчица до прозореца и гледа големите си братя Симоне седи на леглото. Той е небръснат и понеже в стаята е много студено, вместо халат е наметнал палто. Пред него сгони Чиро. Той е също с палто и не сяда, за да подчертае намерението си да не се задържа.

Чиро (сочи Лука): Той вероятно всичко ти е разказал вече.

Симоне: Да, разказа ми как се оставихте Морини да ви метне. Ама че идиоти! Роко подписа ли полицата! Ако беше дал тези пари на мене, аз щях да им намеря по-добро място.

Чиро пъха ръка в джоба си, изважда няколко сгънати банкноти.

Чиро: На тебе нося това и повярвай, ще ми доставиш голямо удоволствие, ако поне за малко напуснеш Милано. (Насмешливо) Още повече, че няма какво да губиш, щом не работиш. А сигурно ти е все едно в кой град ще живееш. Във всеки случай не се връщай повече в къщи.

Симоне (също така насмешливо): Това решение на семейния трибунал ли е? (Повишава тон) Та кой мисли да се връща в къщи?

Чиро (опитва се да прекрати разговора): Така ще бъде най-добре.

Чиро иска да си отиде, но Симоне го задържа и показва парите.

Симоне: Слушай. Дай да се разберем. Щом имате толкоз много пари, че ги хвърляте на този мерзавец Морини, мисля, че нещо ще се намери и за брат ви. Двеста хиляди — и непременно ще си отиде.

Симоне гледа банкнотите, които му е дал Чиро. После силно се смее.

Чиро: Ще ти дадем още сто хиляди лири, когато ще получим всички пари. Сега това е невъзможно. Втората половина на договорената сума Чеки ще плати след неделната среща.

Симоне: Добре, ще почакам.

Чиро се обръща към Лука:

— Да вървим. (Към Симоне.) А него ще оставиш на мира.

Симоне, разярен, скача и се приближава до Чиро.

Симоне: Ах, ах! По-леко. Да не би да съм чумав? Омръзна ми този дом. Ти какво си въобразяваш? Голяма работа, блестяща кариера! Работник-специалист в „Алфа Ромео“! Намерил с какво да се хвали!

Симоне хваща Чиро за яката. Чиро е побледнял, но продължава спокойно да го гледа в очите.

Чиро: Жал ми е за тебе.

Симоне: Ах, колко мило! Чуваш ли Лука? Жал му е за мене.

Чиро отваря вратата и излиза.

Чиро (глас зад кадъра): Лука!

Лука гледа Симоне и шепне:

— Аз ще дойда утре. Ако смениш хотела, остави си адреса, къде да те търся.

Спортната зала. Вечер.

В голямата зала, в която се провеждат състезанията, едновременно се запалват всички светлини.

Стрелките на часовника показват осем и половина.

Барът. Вечер.

В същия момент Симоне излиза от бара, вдига си яката на палтото и бързо завива зад ъгъла.

Спортната зала. Вечер.

Няколко служители отварят вратите и пропускат скромно обличената публика, която отдавна вече се тълпи на входа. Към залата се устремява потокът хора. Зрителите бързат да заемат местата си.

Служебен вход за боксьори. Вечер.

При служебния вход, както винаги, има тълпа. Това са запаленковци и поклонници на участващите в днешните състезания боксьори, които чакат своите любимци.

Пристига една кола и от нея излизат треньорът и секундантите на Роко, а след тях и самият Роко заедно с Лука. Роко се загръща в палтото си и закрива от студения вятър устата си с вълнен шал. Почитателите му приветствуват младия боксьор.

Роко, съпроводен от свитата си, влиза във входа. След тях влизат и другите боксьори.

Съблекалнята на спортната зала. Вечер.

Влиза Роко. Насреща му веднага разтревожено и грижливо се хвърлят Чеки и Винченцо.

Чеки: Успя ли да поспиш?

Роко: Малко.

Винченцо: Как се чувствуваш?

Роко: Малко съм първен...

Чеки (прекъсва ги): Хайде, тръгваме. Сега масаж.

Масажистът се приближава към кушетката и се приготвя. Роко се съблича.

В този момент се появяват и другите боксьори с треньорите и секундантите си.

Настъпва обичайната трескава суетня. Чуват се откъслечни разговори на различни езици. Идва лекарят и пристъпва към поредния преглед на участниците в състезанията.

Барът. Билиардната. Вечер.

В билиардната е Симоне с няколко приятели. Повечето от тях са по-стари от Симоне и видът им е още по-подозрителен, отколкото на предишните му другари.

Един от мъжете: Така, така. Значи няма да ни дадеш билети?

Друг мъж: Ти ни обеща.

Симоне: Нищо не съм обещавал. Дори и аз няма да отида на състезанията.

Келнерът (отдалече): Той не отива, защото го е страх да не му се пукне жлъчката.

Първият мъж: Наистина ли не отиваш?

Вторият: Откакто заряза бокса, му е неприятно да гледа другите. Какво се чудиш?

Трети: Защо престана да се занимаваш с бокс?

Симоне: Просто загубих вкус... Сега доволни ли сте?

Вторият (с насмешлива усмивка): Лисицата и гроздето. Знаеш ли приказката за лисицата и гроздето?

Симоне (раздразнено): Не я знам.

Третият: Ти му я разправи.

В бара с престорено равнодушие влиза Иво. Той спира зад Симоне и като че ли го взима под свое покровителство.

Иво: Слушайте. Аз и още някои от нашите видяхме с очите си как го обробваше някакъв шампион в спортната зала в Бовиза¹. Не помните ли кой беше?

Първият мъж: Каквото било, било... Виж, сега нямам нищо против да погледам срещата между двамата Пафунди. Интересно е да се види на кого ще стъпят на шията...

Иво (с груб смях): Какво пък, срещата винаги може да се повтори. Но този път трябва да се ходи на водохранилището. (Към Симоне) Ти знаеш ли какво чух? Надя живее при една жена при парка Равица. Тя държи стая и е взела под наем Фият 300. (Смее се) Сега тя е моторизирана курва, разбра ли? Намира клиентите на проспекта Майно и ги вози към водохранилището, към павилиона за разхладителни напитки...

Симоне (внимателно): Сигурен ли си?

Иво се смее с цяло гърло и показва Симоне на приятелите си.

Иво: Гледай как наостри уши! Ако успеете да подготвите всичко, ще можем да повторим онази вечер, за която ви разказвах, ако си спомняте...

Иво се хили все по-нахално.

— А твоят брат още ли се мъкне с тази курва? Или си търси по-скъпи? Всички се смеят.

Залата, където стават срещите по бокс.
Вечер.

Публиката е заела почти всички места в залата. Състезанията вече са започнали — на ринга е първата двойка от програмата.

Това са боксьори от лека категория, италианец и французин. Зрителите с интерес следят хода на боя и бурно реагират на перипетите.

Между залата и съблекалнята, където се готвят за излизане другите боксьори, непрекъснато сноват служители и запалнянковци. В съблекалнята от време на време се чува ревът на тълпата, с която тя посреща всеки удар, попаднал в целта.

Последна спирка на трамвая при водохранилището. Здрачава се.

Към последната спирка на водохранилището се приближава почти празен трамвай. От вагона излиза Симоне и се отправя по пътеката около езерото: той отива на противоположния бряг, там, където в здрача мътно проблясват фенерите на павилиона с разхладителни напитки, върви, обвит в мъгла, която вече се спуска над мъртвата тъмна повърхност на водата.

Голямото изкуствено езеро като че ли е застинало неподвижно. В него има нещо невъобразимо печално и зловещо. Наоколо не се вижда жива душа, нищо не нарушава дълбоката тишина. Симоне върви по брега покрай самата вода. Звучите на далечния град тук едва се чуват, те се сливат в неясен, смътен шум.

Съблекалнята на спортната зала. Вечер.

Роко е обкръжен от треньори, секунданти и приятели, които му помагат да се облече.

От вратата, водеща към залата, притичва запъхтян Винченцо.

Винченцо: Едва намерих място за Джина! Сега всички седят заедно. Нахубави места. Джина, Франка с баща си и майка си... А колко народ се е събрал! Ти видя ли? Днес са дошли всички знаменитости — Лой, Мацола...

Роко (към Лука): Дай ми глътка вода. Гърлото ми е съвсем пресъхнало.

Чеки: Само си изплакни устата... но да не си пийнал... Ще ти се подуче коремът!

Лука: По-добре лимон. Искаш ли?

Роко: Нека е лимон.

Лука взема половин лимон и го изстиска направо в устата на Роко. Роко жадно си облизва устните. След това оглежда стаята с малко неспокоен и трескаво горящ поглед. Масажистът се навежда и масажира бедрата му, като го натрива с мас.

¹ Един от районите на Милано.

В отсрещния ъгъл на съблекалнята е противникът на Роко, обкръжен от секундантите и треньора. Той е рус момък, типичен немец. Той прави гимнастика, след това няколко пъти подскача, за да се пораздвижи.

В това време лекарят продължава прегледа. Той се приближава към него, измерва му кръвното налягане и му прислушва сърцето. Като си тръгва, казва:

— Всичко е наред...

След това го повтаря на немски.

Боксьорът благодари.

Сега лекарят се приближава към Роко и започва да го прислушва. Стоящите до Роко Винченцо и Чиро напрегнато следят прегледа.

Лекарят прислушва Роко по-дълго от другите и след това му измерва кръвното налягане.

Лекарят: Защо ти скочи така изведнъж?

Роко не успява да отговори, защото се намесва Чеки.

Чеки: Той нервнич, докторе.

Лекарят отново се обръща към Роко:

— Ял ли си?

Този път вместо Роко отговаря Чиро.

Чиро: Да, докторе, преди осем часа.

Лекарят: Налягането е високо. Даже много. (Към Роко) Тези дни добре ли се чувствуваше?

Роко: Разбира се...

Винченцо добавя:

— До вчера тренира.

Докторът: Е добре... Във всеки случай по-късно ще те проверя още един път. Постарай се да не се вълнуваш... Не трябва с никого да се виждаш, старай се да не разговаряш.

Лекарят продължава визитата си.

Чеки (към Винченцо): Колко е досаден! Голяма работа, налягането е малко повишено...

Водохранилището. Здрач.

Около павилиона, където през лятото се продават разхладителни напитки, е безлюдно. Симоне, като се крие зад мокрите стволите на дърветата, се промъква все по-близо. Той внимателно се оглежда настрани. Наоколо няма жива душа и той излиза на самия бряг на изкуственото езеро. Един миг стои неподвижно, като втренчено гледа водата. В далечината се чува шум на мотор. Отначало слабо бръмчене, но постепенно звукът става все по-отчетлив. Симоне наостря уши. Той трепери като в треска, като зиморничаво присвива рамене. Сега вече звукът на мотора се чува съвсем ясно и на отсрещния бряг около дърветата проблясва светлината на фарове. Но ето вече светлината пада на пътя покрай езерото, колата очевидно се отправя към павилиона.

Симоне се крие в храстите, но няма сили да се справи с обхваналото го вълнение и с трепет очаква пристигането на колата.

Автомобилът забавя хода си и се спира. Това е малолитражен автомобил „Фиат 600“.

Фаровете угасват и след това моторът замлъква. Наоколо веднага настъпва мъртва тишина.

Внимателно, като стъпва безшумно, Симоне се прокрадва към колата, бързо скача, поглежда през задното стъкло в колата, след това се приближава към вратичката и рязко я отваря.

Пригърналите се в колата мъж и жена се отдръпват един от друг. Това са Надя и мъж на средна възраст с очила. Той има изплашен вид.

Симоне (към мъжа): Излизай и да те няма тук.

Мъжът (заеква): Но... кой сте... вие... какво искате?

Симоне го хваща за яката на палто и грубо го издърпва от колата.

Симоне: Казах ти, махай се... Махай се, докато е време. (Вика) Разбра ли? Изплашеният до смърт мъж покорно се отдалечава на няколко крачки и след това се спуска да бяга.

В същото време Надя излиза от колата. Тя изплашено гледа Симоне. Симоне се приближава към нея, но Надя, като не сваля очи от него, обикаля около

колата, като се старае да се държи по-далече от Симоне. След това отстъпва няколко крачки и иска да побегне. Но Симоне с един скок я настига и я хваща за ръката. Девојката вика. Неовързано и неуверено тя повтаря:

— Помощ... Какво искаш?... Какво има?... Помощ!

Симоне ѝ запущва с длан устата.

Симоне: Чакай... Не бягай... Не викай!

Надя (задъхано): А-а-а-а!... Какво искаш?

Симоне: Ела тук (тегли я към храстите). Не се бой... Всичко ще ти обясня...

Надя: Пусни ме... (С опромно усилие се отскубва от ръцете на Симоне)

Пусни ме...

Тя гледа Симоне с ужас. Очите ѝ са широко отворени, тя се задъхва и викът ѝ отново а-а да се изтръгне от устата ѝ.

Симоне: Успокой се... страх ли те е? Виж как треперя аз, а ти от какво се страхуваш?

Надя за миг успява да се успокои.

Надя: Аз съвсем не се боя.

Девојката се опитва малко да се отдалечи от Симоне, за да си отдъхне и да дойде на себе си.

Симоне не сваля очи от нея, продължава да стои и трепери като трепетлика. Надя изважда от чантичката си цигара. Ръката ѝ също трепери. Гледа Симоне, за да разбере дали е забелязал това. Тя се старае с другата си ръка да подкрепи треперещата ръка с клечката кибрит. Чантичката ѝ остава отворена. Като забелязва това, Надя казва:

— Ти пари ли искаш?

Като разтваря широко чантичката си, Надя му показва съдържанието ѝ. При това цигарата за малко не пада от устата и тя я задържа с устни.

В отговор Симоне само безнадеждно маха с ръка.

Надя: Е, видя ли? Какво ще правим тук? Да се махаме... (показва колата) Ще те откарам в града...

Симоне приближава към нея и с умоляващ глас казва:

— Слушай, Надя... Слушай... виж какво ще ти кажа... (Възбудено) Ако искаш... хайде да отидем... заедно... двамата. Тогава аз може би... само тогава аз мога да започна нов живот...

Симоне с огромно усилие произнася всичко това. Той се спира, за да си поеме дъх.

Надя: Да заминем? Къде? С тебе? Избий си това от главата. Слушай, Симоне, остави ме на мира... аз вече веднъж те молих... Отново се заех със стария занаят, а с тебе всичко е свършено, свършено за винаги.

Симоне (изважда от джоба си пари): Аз ще ти платя... както и другите.

Надя: Не... с тебе повече не искам... Даже и един път...

Надя отчаяно се дърпа, но всичките ѝ опити да се освободи от Симоне са напразни. Той я хваща отзад и я привлича към себе си с дива сила. Като притиска лицето си към шията на девојката, той възбудено шепне:

— Ти знаеш ли, че мога да те убия? Ти знаеш ли, че дори да викаш, никой няма да те чуе?... Разбираш ли?

Надя отчаяно се извива, но всичките ѝ опити да се освободи от Симоне са напразни.

Но ето последно отчаяно усилие и тя накрая се изтръгва. В ръцете на Симоне остава нейното палто.

Девојката тича към езерото. Симоне хвърля палтото на земята и се устрема след нея. Той догонва Надя до самата вода, хваща я за джемпера, скъсва го от горе до долу. Надя вика силно. Чантичката ѝ пада и жалкото ѝ съдържание се разпилява на всички страни.

Симоне, заслепен от ярост, като че ли е обезумял. Той се хвърля върху нея с вик:

— Не! Не... няма да го бъде! Няма да ти дам да си отидеш...

Започва да я обсипва с плесници и юмруци. Надя вдига ръце, като се опитва да запази лицето си. Но Симоне в неистов бяс продължава да ѝ нанася удари.

Надя бавно се отпуска на земята. Главата ѝ почти се допира до водата. Симоне мигновено идва на себе си. Навежда се над нея. Вика я по име

и повдига главата. От разсечената ѝ горна устна струи кръв. Симоне взима вода в шепата си и промива раната ѝ. Надя като преди е неподвижна. Гърдите ѝ са открити, дрехите ѝ са съвсем разкъсани, лицето ѝ в кръв — всичко това са следи на стоварилата се върху нея като огромна вълна бясна ярост...

Симоне: Боже мой! Боже мой! Прости ми. Заболя ли те? Но нищо... нищо... Закрий се... Закрий се... Студено е...

Той вдига палтото и го намята на раменете на Надя. Силно, почти конвулсивно той я притиска към себе си. Девојката не се съпротивлява — тя нищо не чувства. След това от полуотворените ѝ устни се откъсва продължителен стон на дете.

Симоне изважда от джоба си мръсна кърпичка и изтрива кръвта, която все още се струи от разбитата устна на Надя.

Сега Надя пак стене, но вече по-силно — стене от болка.

Симоне я притиска в порив на нежност, която внезапно изпитва към нея.

Постепенно девојката идва на себе си. Тя прекарва ръка по челото си, като че ли я боли главата. След това отмята косите от челото си.

Симоне не сваля поглед от нея.

След това я хваща за брадичката, обръща лицето ѝ към себе си и я целува дълго и нежно по устата.

Надя не се отстранява.

След това Симоне слага глава на рамото на девојката и застива в това положение, като се бои да мръдне. Надя също не мърда. Малко по-късно тя с мъка започва да говори. Гласът ѝ пресеква, в него звучи страдание, но тя говори спокойно.

Надя: Да знаеш само как те мразя... Ти си подъл страхливец, животно, а не човек... Всичко, до което се докоснеш, става гадно, кално, гнусно... Искан ми се да ти плюя в мутрата, така си ми противен.

Симоне отново я целува. Надя продължава рязко и развълнувано:

— Така ще се отърва от тебе завинаги... Ти омърси единственото, което беше чисто в моя живот... Но аз го обичам... Него... само него...

Надя замлъква. Симоне отново отпуска глава на рамото ѝ. Девојката повдига главата на Симоне, като я хваща за косите. Той е свършено убит. Симоне не плаче. На потъмнялото му лице е изписано безнадеждно отчаяние при съзнанието, че е победен.

Лицето му е сгърчено в гримаса, очите му блуждаят, устните му са стиснати. Надя (не казва, а хвърля в лицето му): Разбра ли, каторжникко?

Симоне утвърдително кимва с глава.

Надя: Сега можеш да правиш каквото си искаш. Все ми е едно.

Отдърпва се от Симоне, става и прави няколко крачки. На Симоне му се струва, че тя плаче: девојката е закрила лицето с ръцете си, раменете ѝ потреперват. Тогава той се приближава към нея и сваля ръцете от лицето ѝ. Но Надя тихичко се смее. Това е истеричен смях, но не пронизителен, а нежен, някак детски.

На земята лежи чантичката на Надя.

Тя се приближава към нея и се навежда. Вдига я и поглежда вътре. Чантичката ѝ е празна. Малкото, което имаше в нея, е паднало във водата. Надя досада я хвърля надалече.

Лицето ѝ става безкрайно печално.

Тя гледа, без да мига, в една точка — там, където се скрива под водата нейната чантичка.

Надя иска да заплаче, но няма сълзи.

Симоне е притихнал и мълчи. Но тя не забелязва това, изцяло погълната от своите мисли.

Внезапният проблясък на фарове на отсрещния бряг я кара да се опомни.

Надя: Там... идва кола...

Симоне не отговаря.

— Виждаш ли, спря? Сега загасиха фаровете... Дошли са тук да се целуват...

Отново кратка пауза.

Надя: Навярно двойка влюбени, радостни, че са сами... Вътре в колата, на топло... стъклата постепенно се запотяват. Отвън нищо не се вижда... Аромат на цигари... (Въздиша.)

Като не чува отговор, Надя се обръща. На една крачка от нея неподвижно стои Симоне. В ръката му мътно блести нож.

Надя дори не трепва. Без да шавне, тя чака. Чака Симоне да се приближи. Симоне прави още една крачка. Ето, той вече е съвсем близо до нея и почти я закрива с тежкото си тяло. Той я притегля към себе си, кратка пауза и след това...

Надя издава силен и страшен вик на ранено животно. Симоне внимателно вкарва ножа по-дълбоко и веднага омекналото тяло на Надя се отпуска върху него. Викът преминава в продължително хъркане — като че ли нещо шуми и бълбука във водопроводен кран. Тогава Симоне нанася последния удар и Надя пада мъртва. Тя пада до самия бряг, главата ѝ е наклонена към водата.

Спортната зала, където се провеждат състезанията.

Схватката на Роко с немския боксьор е в разгара си. Шестият рунд. Публиката напрегнато следи хода на боя, който протича с променлив успех. Всяка сполука на италианеца и немец се посреща с възторжен рев. Противникът на Роко му нанася ляв прав удар. Роко, който не очаква това, не успява да се закрие и силният удар попада в целта. Лявата вежда на Роко е разцепена, очите му се заливат от кръв. Той е заглушен и изглежда, че ей сега ще падне на колене. Зрителите затайват дъх. Съдията спира немеца, който иска да се хвърли върху Роко. Роко, изнемошял, се опира на въжетата.

Чеки, Винченцо, Чиро и Лука стоят до самия ринг, нервите им са изопнати до крайност.

От Чеки се изтръгва ругатня по адрес на Роко:

— О, дявол да го вземе! Какъв глупак! Защо не се пази?

Винченцо: Разцепена му е веждата! Сега всичко е свършено...

Като се отблъсва от въжето, Роко, привел глава, се хвърля към противника. Той провежда серия много силни и точни двойни удари.

Почти падналите духом зрители скачат от местата си.

Особено горещо изразява възторга си по-простата публика. Тя насърчава Роко със силни викове.

Звукът на гонга прекъсва серията от удари, с които Роко е обсипал противника си. Роко не успява да завърши атаката си и тя се оказва безрезултатна. Като си почива в ъгъла си, Роко не отговаря на въпросите на Чеки. Той само сурово го гледа. Погледът му е твърд и ясен.

Чеки с трескава бързина му дава един съвет след друг.

Гонгът извиква противниците в центъра на ринга.

Гласове от публиката:

Свали го!

Удри!

Роко, подтикван от виковете на зрителите, които искат нокаут, решително атакува противника. Няколко точни удара и ето немецът е повален, съдията брои секундите.

Съдията (глас зад кадъра): Три... четири... пет... шест... седем... осем... девет... десет.

Раздава се удар на гонг, придружен от рева на тълпата.

От всички страни хората обкръжават Роко, като се готвят да го подхвърлят.

Чеки, Винченцо и Чиро отвеждат Роко в ъгъла.

Противникът на Роко все още лежи и го изнасят от ринга.

На Роко намотат на раменете хавлия, изтриват кръвта от лицето му. Няколко секунди залата чака решението и когато съдията го обявява, публиката бурно изразява възторга си. Роко е в центъра на ринга, съдията високо вдига ръката му.

Квартирата на Розария. Вечер.

Розария, Роко, Чиро, Лука, Винченцо с Джинета и по-големия си син седят на масата. Вечерята е към края си. Пред Роко наред с ножа, вилницата, останките от хляб трогателно лежат цветя от букета, който той е получил на ринга.

Лука: Правичката да си кажа, аз много се уплаших, когато той ти нанесе този лъв. Ти чу ли как закрещях?

Роко (усмива се): Не, аз дори не виждах пред себе си противника. Струваше ми се, че вода бой със сянка, както по време на тренировка.

Ти необикновено ласкаво се обръща към майка си:

— Ти също можеше да дойдеш. Сигурен съм, че нямаше да се уплашиш... Радваш ли се? Знаеш ли, той сигурно ще стане първенец на Италия. И дори, може би...

Розария с благодарност гледа Чиро. Тя чувства, че тези думи на сина ѝ са отговор на нейното избухване онази вечер, когато Симоне доведе Надя.

Розария (полугласно): Да. Но аз ще съм щастлива, когато ви видя на тази маса и петимата. Всичките петима заедно, един до друг, като пръстите на ръката. И Розария вдигна дясната си ръка, свива я в юмрук като символ на единство.

Чиро (леко раздразнено): Какво да се прави? Потърпи още, мамо.

Майката въздиша и кима с глава, като че иска да каже: да, зная, щастие то никога не е пълно. После става и с изкуствена веселост започва да налива вино.

Розария: Пийте. Дайте и на Лука. Нека и той пийне.

Джинета дава на Лука чаша вино.

Винченцо става и се готви да вдигне на здравица. Всички млъкват и чакат да заговори.

Винченцо говори на лукански диалект:

— Да прием за родната земя, която ние напуснахме...

Чиро на свой ред вдига чашата и продължава също на диалект:

— Чаша от това хубаво старо вино, което развеселява душата ни...

Той се спира, търси думи — Чиро вече е позабравил езика на родния си край и неуверено завършва на италиански:

— За здравето на всички присъстващи!...

Винченцо весело му вика:

— Не те ли е срам? Вече забрави родния си език. Превърна се в земяк на Джинета... Твой ред е, Роко... Хайде, продължи...

Роко (на диалект): Това вино, което пия...

Розария (прекъсва го): Стори ми се, че някой чука.

За миг всички замлъкват.

Джинета става, отива към вратата и казва:

— Не, мамо. Няма никой.

Чиро: Е, Роко, карай по-нататък. Да видим ще го кажеш ли по-добре от мене.

Роко: Не, Чиро. Аз не съм по-добър от тебе... Искам само да кажа, че някога, макар не скоро, аз ще се постарая да се върна в нашия край. (Млъква, сякаш неочаквано си спомня за нещо печално) А ако не успее... Ако за мене това е невъзможно... Тогава някой от нашите ще реши да се върне. (Гледа Лука) Може би ти... Как мислиш?

Лука: С тебе бих искал да се върна.

След кратък размисъл Роко развълнувано казва:

— Запомни, Лука... Това е нашата родина... страната на маслинените горички и на лунните нощи... а каква дъга има там!...

Лука с отворена от учудване уста слуша като омагьосан, също така внимателно го слушат и останалите и Розария не може да скрие вълнението си. Винченцо и Чиро се спогледват.

Роко (продължава): Помниш ли, Винче? (Прекарва ръка по челото си, като че ли е забравил какво иска да каже). Помниш ли как майсторът, преди да почнат да строят къща, хвърля камък в сянката на първия, който минава?

Лука (живо): А защо?...

Роко гледа поред всички в очите и казва меко:

— Ето защо: за да израсне бързо къщата и да стои здраво, трябва да се принесе жертва...

Гласът на Роко пресеква. Братята и майка му го гледат. Всички млъкват, объркани. Гнетящата тишина внезапно се нарушава от продължителен звън на входната врата.

Всички трепват.

Розария става и отива в антрето.

Всички се обръщат и гледат към нея.

Винченцо (също става): Басирам се, че това е Чеки. Той няма да ти прости, че си избягал в къщи.

Изражението на лицата на всички се изменя, когато на прага неочаквано се появява Симоне, раздърпан, небръснат, с трескаво блуждаещ поглед и блестящи очи, той е страшен и същевременно жалък. Шлиферът му е измачкан, целият на петна. Панталоните му долу са изцапани и обувките кални.

Розария (радостно): Скъпи синко! Влизай, влизай, по-скоро. Ти зарадва своята майка!

Розария е толкова зарадвана от неговото идване, че дори не забелязва в какъв вид е синът ѝ.

Розария (към Чиро): Виждаш ли? Той дойде да поздрави брат си.

Роко пребледнява, става от стола и поглежда Симоне.

Симоне избягва погледите на брат си и майка си, приближава се към масата и си налива вино.

Розария: Вечерял ли си? Не си ли? Сега ще ти стопля нещо. Какво да ти дам?

Симоне на един дъх пресушава чашата и я поставя на масата.

Симоне: Не искам нищо.

Той поглежда Роко с помръкнал поглед и глухо запитва:

— И днес ли победи?

Винченцо: О, това беше фантастична среща! Защо не дойде?

Симоне бавно вдига поглед към Винченцо и под погледа му думите замръзват в устата на големия брат.

Лука се приближава към Симоне и застава до него.

Чак сега Розария забелязва странния вид на сина си. Тя тъжно и въпросително поглежда ту Роко, ту Винченцо.

Симоне: И така? За какво говореше?

Симоне си налива още една чаша вино. Ръката му така силно трепери, че виното се разлива по покривката.

Всички мълчат и крадешком си разменят тревожни погледи.

Чиро студено пита Симоне:

— Защо дойде?

Роко рязко се обръща към Чиро и с упрек му казва:

— Недей, Чиро.

Симоне гледа първо Роко, после Чиро и с мъчителна ирония казва, обръщайки се към Чиро:

— Видя ли? Тук си имам защитник.

Розария (едва не плаче, полугласно): Какво ти е, синко? Аз така се радвах...

Симоне (студено): Кажй и на нея, Роко, да престане. (Силно) Кажй ѝ!

Чиро (с отвращение): Той е пиян.

Роко: Ела тук.

Роко слага ръка на рамото на Симоне и го изблъсква в кухнята. Но Симоне отхвърля ръката му и се отдръпва от брат си.

Роко отпуска ръка. При това той забелязва, че дланта му е изцапана с нещо тъмно. Той се старае незабелязано да изтрие ръката си със салфетка.

Симоне вижда това, погледът му става още по-мрачен, треската го обхваща още по-силно.

Роко (повтаря с отпаднал глас): Ела тук. Трябва да си поговорим.

Симоне: И аз трябва да поговоря с тебе. Но аз мога да направя това и тук, пред всички. Не съм дошъл да те поздравявам с успехите. Плюя аз на тях. Искам само едно — пари. Всичко, каквото имате. И бързо, бързо.

Чиро (с решителен вид се отправя към Симоне): Струва ми се, ние се разбрахме с тебе за това.

Симоне ритва стола, като попречва на Чиро да се приближи.

Този път Роко решително хваща Симоне за раменете и го изблъсква в кухнята.

Роко: Кажй ми какво искаш? На мене кажй. Ранен ли си?

Роко сваля ръка от рамото на брат си и отново забелязва, че тя е в кръв.

Симоне (конвулсивно гълта въздух): Не. Трябва да си отида. Колкото се може по-бързо... веднага...

Роко отново докосва рамото на брат си, като че ли иска да се убеди, че той действително не е ранен.

На лицето му се появява мъчителна тревога.

Роко: Ти не си ранен... А това откъде е? Какво е това?

Симоне: Кръв.

Той с всички сили отблъсква от себе си Роко, който си удря гърба в стената, застива в това положение и като се притиска в стената, втренчено гледа брат си. В очите му е застинал ужас.

Симоне, изливайки всичката си злоба и ярост, хвърля в лицето на Роко:

— Да. Това е кръв. Тя се ловеше за мене. Не можех да я откъсна от себе си... Тя дълго време не искаше да умре.

Роко (почти беззвучно): Симоне?!

На прага на стаята, онемели от ужас, Чиро, Винченцо и Розария слушат признанията на Симоне.

Симоне: Докато ти се биеше на ринга... в същото време... аз я убих...

Роко (като преди почти беззвучно): Не! Не!

От прага на стаята се чуват задавените ридания на Розария.

Симоне с ненавист поглежда нататък. Изглежда, че в беса си е готов да се нахвърли върху близките си. Но Роко му прегражда пътя и го хваща с ръце. Като истеричен Роко бързо-бързо шепне:

— За бога, Симоне. Говори... говори... Каж ми всичко.

Симоне: Никой не ме е виждал и няма никакви основания да ме подозират. (Със злобна ярост се обръща към Роко) Сега край. Доволен ли си, шампионе? Нали искаше тя да се върне при мене? Ти искаше това, нали?

Роко: Аз съм виновен, знам!...

Симоне отново отблъсква Роко.

Винченцо и Чиро отвеждат Розария в съседната стая. Майката се отпуска на стола. Като се кръсти, тя мърмори:

— Тази жена ни донесе нещастие.

Винченцо: Сигурен ли си, че никой не може да те подозира?

Симоне: Могат да ме подозират така, както и тебе, и него, и всички останали. С една дума всички, които я познаваха. Аз я оставих там, до самата вода. Тя беше дошла с някакъв мъж...

Розария (обръща се към синовете си, като се опитва да оправдае Симоне). Той от ревност. Ревност!

Винченцо: А този, който дойде с нея, не те ли видя?

Симоне (неочаквано се уплашва): Видя ме... Но беше тъмно... Той не можеше да ме разгледа...

На лицето му изведнъж се появява жална гримаса и той изхлипла като дете. Най-напред той се обръща към Роко и с умолителен глас, като плаче, казва:

— Колко съм нещастен. Аз ще си ида завинаги, ако ми помогнеш. Да, ако ти ми помогнеш. Ако успея да премина границата...

Роко: Разбира се.

Сега Чиро пристъпва напред. В отново настъпилата тишина сурово звучат думите му, отправени към брат му:

— Ти трябва да отидеш в полицията и всичко да разкажеш.

Всички объркано гледат Чиро, толкова неочаквани са неговите думи.

Чиро (силно се вълнува): Нима вие не смятате, че той трябва да постъпи така?

Чиро целият трепери от вълнение и възмущение.

Розария (силно): Той ти е брат!

Чиро: Знам. За съжаление!

Симоне (повишава глас): Той се безпокои само за парите, с които трябва да се раздели.

Симоне се приближава към Чиро.

Чиро: Само това, че ти мислиш така, показва какъв човек си.

Роко (също много развълнуван): Изслушай ме хубавичко, Чиро. Аз не вярвам в човешкото правосъдие. Не ние с тебе... Ние трябва само да го защитим... да му помогнем...

Чиро: Глупости. Не е вярно. Не с това можем да му помогнем. Не така, както казваш ти.

Розария (почти вика): Той отмъсти за поруганата си чест, Чиро!

Чиро: Мамо! И вие ли?! Вие просто сте се побъркали...

Розария се приближава към Чиро и лудо крещи:

— Засрами се! Засрами се! Ти си враг на своята майка!

И удря на сина си звънка плесницă.
Чиро, без да пророни звук, застива като вдървен. После изведнџ закрива
лице с ръцете си.

Възцарява се угнетяващо напрегнато мълчание.
Симоне пада на леглото. Той лежи по очи, заровил глава във възглавницата.
Роко неподвижно стои до стената и гледа. На лицето му няма капка кръв.
Лука изплашено седи в ъгъла. Очите му са пълни със сълзи. Само Винченцо,
внимателно прегърнал Джинета, се опитва да я изведе от стаята.

Розария също е застинала в ужас. Никой не се осмелява нито да заговори,
нито да шавне, нито да се спогледа с някой. След това, като простира ръце
към небето, Розария вика:

— Как можа господ бог да допусне това, което се случи с нас?! Какво
направи той с нас?!

Викът на майката изважда Роко от вцепенението. Като се обръща към
нея, той казва:

— Престанете, мамо! Не богохулствувайте.

Той се оттегля от стената и прави няколко крачки към леглото, на което
се е проснал Симоне.

Роко: Защо така? Кой ще ни чуе? Ние всички тук сме врагове. Ето в какво
сме се превърнали — в семейство, където всички са си врагове. И кого можем
да обвиняваме? Ние сами извършихме грешка и сега трябва да плащаме за
нея. Трябва да плащаме...

Чиро няма сили да слуша повече брат си. Той рязко се обръща и изскача
на стълбите.

Пръв се опомня Лука. Той дава тревожен сигнал:

— Чиро! Чиро си отива!...

Роко трепва и веднага се хвърля след брат си.

Розария, която вече не се мъчи да скрие отчаянието си, неудържимо за-
плаква.

Стълбище в къщата на Розария. Вечер.

Чиро тича надолу по стълбата. След него се носят воплите на майка му.
На вратата се появява Роко.

Роко: Чиро! Къде отиваш?

Роко, опитвайки се да догони брат си, се устремява надолу. От няколко
квартири се показват съседи.

Роко: Чиро, слушай!... Чиро!... Почакай!

На стълбището излизат Розария и Винченцо. Розария вика и нарежда.

Улицата пред къщата на Розария. Вечер.

Братята изскачат на улицата. Роко настига Чиро и го спира. Той иска онзи
да го изслуша.

Лука също изтичва на улицата. Той наблюдава братята, като стои в гру-
пата минавачи, които са се спрели, привлечени от виковете.

От входа продължават да се носят воплите на Розария.

Роко: Какво мислиш да правиш?

Чиро (дърпа се): Пусни ме!

Роко: Чиро, в името на баща ни те заклевам да не правиш това!

Чиро рязко се дърпва, освобождава се от брат си и избягва. Роко, непод-
вижен, гледа след него.

Роко: Сега всичко е свършено.

Лука идва при него. Той се притиска към брат си, като че ли търси защита.

ЛУКА

Празно място, накъдето гледат зданията
на завод „Алфа Ромео“. Ден.

Пред вратите на завода няколко работници ритат по тревата парцалена
топка, докато други закусват на чист въздух, като се греят на ранните лъчи на
слабото пролетно слънце.

Откъм празното място, граничещо с първите къщи на градските покрайнини, изплашено и неуверено се приближава самотна фигурка. Това е Лука. Той гледа към завода.

Лука се приближава и търси с поглед сред работниците своя брат Чиро. И като го вижда да седи встрани на тревата, бавно отива до него.

Чиро не забелязва брат си веднага. А когато го вижда, леко си обръща главата към него и след това отново продължава да гледа пред себе си.

Чиро: Защо дойде тук?

Настъпва кратка пауза. Лука също избягва да гледа брат си. Ясно е, че полага големи усилия да заговори с него.

Лука: Арестуваха го днес сутринта... в седем часа... Намериха го на покрива на будката, там, където са резервоарите с вода. Той три нощи прекара там. Мълчание. Лука също сяда, но се обръща с гръб към брат си.

Лука: Тази вечер той трябваше да замине. Роко уопя да му намери паспорт... Искаше да замине за Франция... А те му сложиха белезници, смъкнаха го от сълътбата като чувал с картофи... Мама така викаше, че изскочиха всички съседни...

Чиро закрива лицето си с ръце.

Лука се обръща и го гледа малко враждебно. Той забелязва с учудване, че брат му плаче.

Лука (враждебно): Защо плачеш? Би трябвало да си доволен... нали ти искаше да го издадеш?... Сега можеш да се върнеш в къщи и да командуваш, както си искаш...

Чиро мълчи известно време, след това започва да говори:

— Когато поотраснеш, ще разбереш, че си бил несправедлив към мене... че всички сте несправедливи към мене... Никой от вас не обича така силно Симоне, както аз... Когато напуснахме нашето село, аз бях на толкова години, на колкото си ти сега. Именно Симоне ми разясни всичко, което не беше разбрал Винченцо. Той казваше, че ние на Юг в нашето село живеехме не по-добре от добитък, който зависи от настроението, от добрия или лошия нрав на господаря. Той ми обясни, че трябва да се научим да се борим за правата си, но преди всичко да осъзнаем задълженията си. След това Симоне забрави всичко това. А аз се стремях да осъзная своите права и задължения към обществото. (Бори се със сълзите) Ето защо аз не мога...

Чиро впила зъби в ръката си, за да задържи сълзите, и продължава едва ли не с раздразнение:

— Каква полза имам от тази беда, която ни дойде на главата? Аз имам самолюбие, гордост. Искам да постигна нещо в живота. Не мисли, че утре, когато във всички вестници ще се появи снимката на моя брат-убиец, ще ми бъде приятно да отида на работа... да стоя на струга до своите другари, които ме обичат и уважават. Или да се покажа пред очите на моето момиче! Повярвай, ще ми бъде много по-леко, ако никой нищо не знаеше. Ако в убийството заподозряха някой друг, невинен момък. Ти как мислиш?

Настъпва кратко мълчание. Чиро прекарва ръка по лицето си и продължава все по-тихо:

— Аз не го обадих, но даже и да бях обадил, това нямаше да промени работата. Симоне е болен, който заразява всичко наоколо. Той пося омраза и разкол в нашето семейство... Той те разваляше, а нали ти трябва да станеш най-добър от всички, защото ти си най-малък и можеш да се възползуваш от нашия жизнен опит. Злобата на Симоне е също така вредна, както и доброта на Роко. Това ти се струва чудно. А то е точно така. Роко е светец. Но в света, в който живеем, в обществото, което са създали хората, няма повече място за такива светци като него. Неговото милосърдие носи само нещастие.

Лука развълнувано гледа брат си.

Лука: Ако Роко се върна в нашето село, аз ще отида с него.

Чиро (печално и замислено): Аз мисля, че Роко няма да успее да се върне в родния край. А ти какво друго мислиш да намериш там? След време и нашето село ще стане голям град, където хората ще се научат да отстояват правата си и да искат един от друг да изпълняват своите задължения. Някои казват, че не знаят дали този нов свят ще бъде по-добър. А аз сигурно знам: да, той ще бъде по-добър.

Чиро става и се приближава до Лука.

В този момент се чуват заводските сирени.

Работниците се устремяват към вратите. Обедната почивка е свършила.

Чиро внимателно съгва хартията, в която беше завита неговата закуска.

След това се навежда към братчето си и го погалва по главата.

— Целуни мама от мене.

И Чиро се отправя към вратите на завода.

Момчето стои неподвижно и гледа след брат си. Очите му се напълват със слъзи. След това, като вдига ръка, той изведнъж извиква Чиро.

Чиро е вече до самите врати, сред другите работници. Той се обръща.

Лука: Ела тази вечер в къщи! Ще те чакаме.

Чиро се усмихва и му махва с ръка. Лука също тръгва към къщи.

Той пресича обраслото с трева пусто място, в което все още се намират групи работници. На лицето му постепенно се появява усмивка. Момчето бързо крачи, като непрекъснато подтичва. Той достига тротоара на отсрещната страна на улицата.

Изведнъж той рязко спира. Вниманието му привлича една вестникарска будка. На няколко реда на еднакви разстояния вестникарят е закачил около будката си едно и също спортно списание.

На корицата е изобразено на едър план лице. То безкрайно се повтаря, сякаш се отразява в многобройни огледала.

Лука застива в приятно изумление. От снимката се усмихва Роко.

Под фотографията с големи букви пише: „Гоямо задгранично турне на младия шампион — възпитаник на импресарното Чеки: Брюксел — Лондон — Мелбърн.“

Лука дълго гледа лицето на брат си и забързва към къщи, изпратен от звящите звуци на заводската сирена.

Край