

10



500

награда на
посочи (зв'я'зди)
известно п

ДВД

кино изку ство

10 октомври 1963



ОРГАН НА КОМИТЕТА ПО
КУЛТУРАТА И ИЗКУСТВОТО.
НА СЪЮЗА НА КИНОДЕЙЦИ-
ТЕ И НА СЪЮЗА НА БЪЛГАР-
СКИТЕ ПИСАТЕЛИ

Г О Д И Н А Ю С Е М Н А Д Е С Е Т А

СЪДЪРЖАНИЕ

- | | |
|---|---|
| 1. Доверие то задължава | 3 |
| 2. Реч на др. Митко Григоров при откриването
на националния киноцентър | 5 |

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

- | | |
|---|----|
| 3. А. Зархи — Превъплъщение или „съответствие“? | 12 |
| 4. За фестивала-празник и за лозунга на фестивала — Христо Кирков | 18 |
| 5. Някои проблеми на нашия диафилм — А. Фархи | 22 |

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

- | | |
|--|----|
| 6. Небето няма решетки. Саша. Излишните. Призраци в замъка Шпесарт, Моля, не ме бъдете, Два та живота на леля Мици, Ти си чудесна, — Атанас Свиленов | 26 |
| Ябълката на раздора — Н. Константинова | 35 |

ПРЕГЛЕД

- | | |
|--|----|
| 7. Рашо Шоселов — Семафорът на Москва — за правдиво и хуманно киноизкуство | 36 |
| 8. 1 000 по 11 минути — Георги Янев | 42 |
| 9. 1 000 седмици — Константин Кисов | 48 |
| 10. Уорвик М. Томпкинс — Учебните филми в САЩ | 49 |

КЪМ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

- | | |
|--|----|
| 11. Н. Левченко, Г. И. Чернявски — Съветските филми в България през периода 1939—1941 година | 54 |
| 12. Още за кинолюбителския филм „Курортен сън“ — Георги Смиленов | 61 |

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

- | | |
|--|----|
| 13. Столичната кинорежа през периода на монархофашизма — Ал. Александров | 64 |
|--|----|

ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

- | | |
|---|----|
| 14. Кинолюбителското движение в Югославия — Марко Бабац | 66 |
|---|----|

КИНОТО ПО СВЕТА

- | | |
|---|----|
| 15. Среца и разговори със зрителите — Стоян Стоименов | 68 |
| 16. Индийският екран през 1962 год. — Девендра Кумар | 68 |
| 17. Монументалната мишка — Юдит Крисъ | 72 |
| 18. Хроническо отравяне — Егберт Хед | 73 |
| 19. ХРОНИКА | 77 |

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

- | | |
|--|----|
| 1. Крадецът на праскови — Вълко Радев (по едноименната повест на Емилиан Станев) | 85 |
|--|----|

На първа страница на корицата Иван Енчев във филма „Прекъснати игри“. На четвърта страница кадър от същия филм.

Главен редактор: ХРИСТО САНТОВ

Редакционна колегия

Доверието задължава

Нашият път към социализъм и комунизъм е белязан с много победи на героичния труд на народа, вдъхновяван, организиран и мъдро ръководен от Българската комунистическа партия. Само през първата петилетка в строя влязоха 40 нови заводи, фабрики и предприятия. През втората петилетка техният брой се увеличи с още 43, а предсрочно изпълненият за три години план на третата петилетка ни даде празниците на откриването на нови 34 крупни промишлени предприятия. Перспективите на четвъртата петилетка и на двадесетгодишния план биха ни изглеждали приказни, ако вече не виждахме как предначертанията се изпълняват, как само през тая година в строя влязоха мащабни промишлени комплекси и заводи като Азотно-торовия завод в Стара Загора, енергийния комбинат „Марица-изток“, текстилният комбинат във Враца и др. Пред очите ни извисява снага металургичният гигант Кремиковци, към завършване е строежът на Нефтопреработвателния завод в Бургас. Коренно се преустрои върху социалистически основи селското стопанство.

Но по пътя към социалистическото и комунистическото бъдеще ние вървим не само с грандиозните строежи на заводи и фабрики, не само с бързия подем на социалистически преустроеното селско стопанство. Тоя път е свързан и с революционното развитие на родната култура, с дълбоките промени, които се извършват в съзнанието на хората, в тяхната нова, социалистическа душевност.

Ето защо редом с гордостта от построяването на гиганти като Димитровград, Баташкия водноелектрически път или „Марица-изток“ в нашите сърца са внасяли много топла радост и тържествата по откриването на нови висши учебни заведения и научни институти, нови театри и опери, хиляди нови училища и читалища, хиляди огнища на просвета и култура. Историята на нашия народ не познава такъв бурен разцвет на културата, какъвто осигуриха цялостните преобразования на живота в нашата страна през изминалите 19 години.

Белег за тия преобразования, за размаха, с който се извисява родната култура, е и съвременното българско киноизкуство. То се роди в бурния кипнеж на следдеветосептемврийските години, то е проникнато от революционния им патос и активно съдействува за неговото утвърждаване в живота.

Силата на нашето съвременно киноизкуство се корени в неговата неразривна връзка с партията и народа, в грижите и помощта на партията, които неизменно съпътствуват неговото развитие.

Израз на тия грижи и неоценима помощ е и изграждането на националния киноцентър, който бе тържествено открит на 3 септември т. г.

Един нов завод, съоръжен с модерна и съвременна техника, крупен завод за производство на културни блага, влезе в строя. Както почти всички останали наши големи социалистически строежи, той е дело на героичния труд на народа

и на братската българо-съветска дружба. За тая дружба, за неограничаваната съветска помощ ще напомнят винаги не само основните и най-съвършени съоръжения на киноцентъра, изработени в съветски заводи. За нея ще говорят неувяхващите спомени на всички, които в годините, когато се изграждаше киноцентърът, са работили заедно със съветските специалисти, усвоявали са техния опит. Тя ще дава своите плодове и в бъдещето творчество на нашите кинодейци, за които съветското киноизкуство е било и ще остане завинаги школа за висока идейност и майсторство, образец за изкуство на дълбок хуманизъм и жизнена правда, изкуство на социалистическия реализъм.

Националният киноцентър открива пред българските кинодейци нови, още по-широки възможности за смели творчески решения. Основна предпоставка за осъществяването на тези възможности е високата оценка на партията за ролята на киноизкуството, вярата в силите и таланта на неговите творци, изразени от ново в речта на др. Митко Григоров, член на Политбюро и секретар на ЦК на БКП, при откриването на киноцентъра.

„Кинотворците са верни и силни помощници на партията в сложната и продължителна работа за социалистическото и комунистическото възпитание на народа“ — каза др. Митко Григоров. — „Централният комитет на партията вярва в силите на творческия колектив в българската кинематография, сигурен е, че този колектив ще създаде поредица от хубави, напълно издържани в идейно и художествено отношение филми, които ярко ще отразяват правдата за нашия съвременен живот, ще показват привлекателно трудовия героизъм на народа ни, ще съдействуват за преодоляване на отрицателните прояви в мисленето и поведението на хората, ще разчистват пътя към комунизма.“

Висока оценка и доверие!

Те са мотивирани от постигнатите досега успехи на нашата кинематография, от вярната обща линия, по която се развива българското киноизкуство — изкуство на социалистическия реализъм.

Оценка и доверие, които ни задължават да се отнесем с най-голяма загриженост и сериозност към допуснатите слабости и грешки в отделни филми, водещи към отклонение от вярната главна линия. Отклоненията, изразени в „пренебрегването или принижаването на идейността на творбите, в песимистичното и поради това фалшиво изобразяване на нашата социалистическа действителност, в копирането на чужди, несвойствени на социалистическия реализъм методи на художествено творчество“, за които отново сигнализира в речта си др. Митко Григоров. За подобни отклонения е говорено не веднъж в партийни документи за кинематографията, тях предупредително посочи и др. Тодор Живков в речта си при срещата на Политбюро с дейците на идеологическия фронт.

Най-добрите досегашни постижения на нашето киноизкуство са родени в осъзнатия творчески порив на талантиливи художници-граждани, които внимателно се вглеждат в живота и от ясни комунистически позиции отразяват правдата, активно воюват за утвърждаване на новото в нашата социалистическа действителност, утвърждават силата на комунистическата идейност, мобилизират силите на народа в неговия устрем към социализма и комунизма. И само по този единствено верен път ще дойдат новите успехи на нашите кинохудожници, които партията обгражда с такова доверие и топлина, сърдечна грижовност и всеотдайна помощ.

Доверие и помощ, които вдъхновяват и задължават!

Реч на др. Митко Григоров,
член на Политбюро и секретар на ЦК на БКП,
произнесена на 3 септември 1963г.

при откриването на националния киноцентър

Днешният ден е голям празник на българската култура — започва творческата история на един нов забележителен институт на българското изкуство, открива се българският национален киноцентър.

Иска ми се веднага по поръчение на ЦК на нашата мъдра и героична комунистическа партия, на правителството и лично на др. Тодор Живков горещо да поздравя всички ония, които вложиха ума си, сърцето си, благородния си труд за изграждането на това светилище на българското киноизкуство, да поздравя братски и всички дейци на родното наше кино, ония, които поемат в ръцете си това народно богатство, за да го превръщат в жизнерадостни, бойки, високовдъхновени кинотворби.

Изграждането на националния киноцентър е ново внушително доказателство за онова велико съзидателно дело, което вече две десетилетия неспирно кипи в нашата свободна и щастлива родина. То е още една проява на забележителните успехи на нашия народ, постигнати с героични усилия под вещото ръководство на Българската комунистическа партия, които в тези дни будят възторзите на стотици хиляди москвичани на изложбата „България строи социализъм“ и които пленяват умовете и сърцата на милионите наши приятели зад граница.

Наистина колко стремителен е възходът на народното стопанство и народната култура в социалистическа България! И колко постремителен от година на година, от петилетка на петилетка този възход ще бъде!

През първата петилетка народът ни влагаше средногодишно в строителството по 365 милиона лева, създаде 40 промишлени предприятия, започна да полага основите на черната и цветна металургия, машиностроенето, химическата промишленост.

През втората петилетка средногодишният размер на капиталните вложения достигна 550 милиона лева и трудещите се в нашата страна въведоха в действие нови 43 завода и фабрики.

През третата петилетка, изпълнена, както е известно, не за пет, а за три години, средногодишните капиталовложения достигнаха 950 млн. лева. Влязоха в строя 34 нови промишлени предприятия, като медодобивния комбинат в Пирдоп, машиностроителния завод в Коларовград, циментовите заводи в Девня, захарния завод в Лом и др.

Четвъртата петилетка, която ние успешно изпълняваме, надмина всичко, постигнато до нея. Средногодишният размер на средствата за капиталното строителство за изграждането на нови заводи и електроцентрали, за по-нататъшно развитие на материално-техническата база на селското стопанство и транспорта, за построяване на нови жилища, училища, културни институти, болници, за електрификация и водоснабдяване на селищата достигна 1300 милиона лева. През годините на четвъртата петилетка ще влязат в строя стотици нови предприятия и цехове. Само през настоящата 1963 г. бяха тържествено открити азотнаторовият завод край Стара Загора, енергийният комплекс „Марица-изток“, заводът за асинхронни двигатели в Пловдив, заводът за малки радиоприемници в Търново, обогатителната фабрика „Твърдица“ — Сливен, текстилният комбинат край Враца, електрифицираните ж. п. линии София — Пловдив и Русе — Г. Оряховица и много други.

Сега у нас само за 18 дни социалистическата промишленост произвежда толкова продукция, колкото капиталистическата индустрия на България е произвеждала за цялата 1939 г. Производството на средства за производство от промишлеността е нараснало 34 пъти, а производството на предмети за потребление — 10 пъти. Като последица от политиката на партията след Априлския пленум за повишаване покупателната способност на по-слабо платените работници и служители и на селяните-кооператори през 1962 г. населението е купило 5 пъти повече стоки, отколкото през 1948 година и близо 1.7 пъти повече, отколкото през 1957 година.

Ето какво означава на практика лозунгът на партията за ускорено икономическо развитие на нашата социалистическа родина, за непрестанно повишаване на жизненото равнище на трудещите се в града и селото.

Разбира се, нашият път не е осеян само с победи и успехи. Не. По този път и партията, и правителството, и трудещите се срещат много трудности — резултат на все още недостатъчното развитие на производителните сили в НР България. Ние не можем въпреки постигнатото да бъдем доволни от това, че нашата промишленост и селско стопанство все още не са в състояние напълно да удовлетворяват растящите потребности и покупателната сила на трудещите се с възможно най-разнообразни висококачествени промишлени и хранителни стоки, с нови хигиенични жилища и пр. Да се удовлетворяват все по-пълно тези нужди — това е постоянна грижа на ЦК на партията и правителството, с оглед на това се набилязват и провеждат мероприятия за по-нататъшното бързо увеличаване на промишлената и селскостопанската продукция. И ние сме дълбоко убедени, че в недалечно бъдеще тези трудности ще бъдат преодоляни, ще останат зад нас.

А какво ни носи бъдещето?

За нас бъдещето не е тайна неразгадана. Бъдещето ни е ясно и светло. Идните години носят нов стремителен възход, нов колосален за големината на нашата страна разцвет на производителните сили. Вижте предначертанията на двадесетгодишния план за развитие на НР България до 1980 г. — те откриват дверите за постепенното навлизане на българския народ в комунизма.

Може би някой ще ми се разсърди, че прибигвам до цифрите, но ще посоча още една: средствата за ново социалистическо строителство през последната петилетка на този период, за 1976—1980 г., ще възраснат на около 27 милиарда лева, или средногодишно на повече от 5 милиарда нови лева. Това означава, че в ново строителство ще бъдат вложени 18.4 пъти повече от онова, което е разходвано през първата петилетка, и около 3.3 пъти повече от това, което влагаме през годините на сегашната петилетка.

Който има въображение, нека си представи величествената панорама на бъдеща, бих казал цветуща, богата и висококултурна предкомунистическа България.

За какво говори всичко това, какво то показва?

Всичко това показва, че икономическата революция в нашата страна е в разгара си, че тя изменя бързо облика на всеки кът от нашата родна земя. Но това е едната страна на могъщия обновителен процес в родината. Великият Ленин не веднъж е казвал, че на основата и във взаимодействие с икономическата революция, започнала след победата на работническата класа над капитализма, се осъществява и социалистическата културна революция. За нашата партия културната революция е неделима част от общото велико дело на трудещите се у нас за изграждането на новия обществен строй. И затова успоредно с икономическата революция се развива с бурни темпове през изтеклите 19 години и културната революция. Главният резултат на градивната дейност на партията и народното правителство в областта на духовната култура се състои в мощния подем на идеологическия и културен живот в страната, в това, че социалистическите културни ценности все по-широко и дълбоко проникват в бита, светогледа и морала на нашия народ, в това, че марксизмът-ленинизмът, нашето непобедимо учение, все по-пълно господствува във всички области на обществения и духовен живот на нашето общество.

За небивало кратък срок у нас беше постигнат огромен напредък по всички направления на културната революция, който е немислим за която и да е капиталистическа страна.

Освобождението от монархофашизма завари България с повече от 1,350,000 неграмотни и близо 2,000 селища без училища. В нея имаше около 1,000,000 учащи се и само 10,000 студенти. Сега в социалистическа България няма селище без училище. Образованието стана всеобщо и безплатно във всички негови степени. Броят на студентите се увеличи близо 7 пъти — сега те са над 70,000. Ние сме на трето място в света по броя на студентите на 10,000 души от населението. Пред нас са само СССР и САЩ. Далеч зад нас се намират такива развити капиталистически страни като Италия, Франция, Белгия и пр. Из средите на трудещите се израсна многобройна народна интелигенция, която активно участва в строителството на

материално-техническата база на социализма. През 1947 година, когато започна изпълнението на първия петилетен план, в страната имаше всичко 21,000 специалисти с висше образование и 25,000 със средно специално образование. Сега в борбата за изпълнение на решенията на историческия Осми конгрес на БКП дават своя висококвалифициран труд повече от 300 хиляди специалисти с висше и средно образование.

Българската буржоазия беше занемарила развитието на отечествената наука. С научно-изследователска дейност до освобождението ни от фашизма у нас се занимаваха съвършено малък брой научни дейци. Днес в НР България вършат широка научна работа две академии, 132 научно-изследователски института, 26 висши училища с над 7,000 работници в полето на науката.

Българската комунистическа партия винаги е гледала на литературата и изкуството, на цялата художествена култура като на могъща духовна сила, способна да сплотява и мобилизира творческите сили на народа в борбата за изграждане на социализма и комунизма. Прогресивните народностни традиции и богатството на българското народно творчество, на литературата и музиката, на изобразителното изкуство и театъра станаха онази солидна основа, върху която израсна и се разви изкуството на социалистическия реализъм у нас. Това изкуство все по-успешно съдействува на партията за правилното идейно, естетическо и нравствено възпитание на трудещите се. Сега нашата родина на дълж и на шир е буквално осеяна с живи огнища и разсадници на културата и изкуството — библиотеки, музеи, театри, кина, които правят все по-богат, по-съдържателен, по-възвишен духовния живот на тружениците на социализма. Наистина великолеппи са делата и на социалистическата културна революция в нашата страна за изминалите по-малко от две десетилетия.

Рожба на тази революция е и националният киноцентър, откритието на който ни е събрало днес на това място. Киноцентърът, за изграждането на който най-активно е съдействувал лично др. Георги Димитров, е сложен и скъп комплекс, изграден в продължение на редица години. За него нашият народ вложи около 10,000,000 лева. Разположен в полите на прелестната и скъпа на всички нас, софийнци, Витоша, със своите три огромни снимачни павилиона, звукотехнически комплекс, с отделите за комбинирани снимки, снимачна техника, монтаж и декорации, с многобройните прожекционни, копирни и други зали, с лабораторията за обработка на филмови материали, киноцентърът дава възможност да се снимат на най-високо техническо равнище едновременно по 8—10 игрални филма, при годишно производство от 15—20 и повече филми. Какво може още да се желае освен повече и по-хубави сценарии, за да бъде потокът от български филми пълноводен и бистър като витошката вода.

Този великолепен, сътворен според изискванията на съвременната техника кинопроизводствен комплекс е нов плод на българо-съветската дружба, резултат на братската помощ, която великият Съветски съюз, водим от идеите на пролетарския интернационализъм, непрестанно ни оказва. В проектирането, съоръжаването и монтажа на киноцентъра са взели участие десетки съветски предприятия

тия, институти и специалисти. На всички тях, на другарите инженери Василий Порфиорович Забелло, Анатолий Самойлович Закс, Сергей Константинович Пастухов, Григорий Иванович Михайловски ние изказваме нашата най-гореща благодарност.

Нашият нов модерен киноцентър е дело на трудовия героизъм на българския народ. Рамо до рамо със съветските специалисти за неговото изграждане и съоръжаване отдадоха своя труд и знания и стотици български строители, много наши специалисти, между които първи между първите са инженерите Любен Данов Дамянов, Димитър Генев Митев, Васил Йорданов Стайков, архитект Стефан Иванов Бояджиев, строителите Михаил Костадинов Андонов, Григор Борисов Рангелов, Крум Григоров Иванов, Шиню Чернев. На тях от името на ЦК на партията и правителството също така искрено и сърдечно благодарим.

Другарки и другари,

Изграждането на националния киноцентър в социалистическа България съвсем не е случайно дело. Кинотворците са верни и силни помощници на партията в сложната и продължителна работа за социалистическото и комунистическото възпитание на народа. На киното партията гледа така, както гледаше на него безсмъртният Ленин. Още в 1922 година, когато световното киноизкуство беше далеч от днешния си напредък, Ленин прозря великата роля на киното. Тогава той нарече документалния филм — „образна публицистика“, научно-популярното и учебното кино — „образни публични лекции по въпросите на науката и техниката“, а игралните филми — „художествена пропаганда... във формата на увлекателни картини, даващи късове от живота и проникнати от нашите идеи“. Затова партията и народното правителство още в 1946 година решиха да се пристъпи към проектиране и строителство на национален киноцентър. Сега това голямо дело е завършено. Дейците на нашето родно киноизкуство, преди всичко творците на игрални филми, получават прекрасни условия и възможности за кинотворчество. Но позволете ми, другарки и другари, веднага да кажа: като представят на българските кинематографисти такова богатство, партията и народът се надяват, че в замяна ще получат нови, още по-хубави, високоидейни и високохудожествени филмови творби. Както се казва, комуто е дадено повече, от него и повече се иска.

Защо се поставя въпросът така? Може би нямаме успехи в киноизкуството? Напротив. Успехите на българското киноизкуство не са малки, те са безспорни. Българското кинотворчество се роди и израсна като истинско изкуство именно в годините след победата над фашизма. Колко далеч е отишел например социалистическият ни игрален филм в сравнение с „Българан е галант“ — първия наш игрален филм, произведен в 1915 г. под режисурата на ветерана на българското кино Васил Гендов. Много от създадените през годините след освобождението ни от капитализма игрални, хроникално-документални, научно-популярни, мултипликационни филми и кинопрегледы оказаха и оказват комунистическо въздействие върху милионите кинозрителите, помагат за успешното изграждане на социализма. Голям принос за патриотичното и комунистическо възпитание на народа внесоха филмите „Тревога“, „Септемврийци“, „Песен

за човека“, „Героите на Шипка“, „Първи урок“, „А бяхме млади“, „Пленено ято“, „Бедната улица“, „Царска милост“, „Тютюн“, „Командирът на отряда“ и други, независимо от това, че възискателният български кинозрител намери в някои от тях по-големи или по-малки слабости и недостатъци. Това са филми, които развиват в областта на киноизкуството реалистичните традиции на цялото наше прогресивно изкуство от миналото, издигнаха го при новите социално-исторически условия до позициите на социалистическия реализъм.

Безспорен първоучител за нашата млада социалистическа кинематография е съветското реалистично киноизкуство. Съветските филми още по времето на фашизма намериха жив отклик в сърцата на българския народ, вляха нова сила и вяра в неговата борба за свобода и щастие. В страната на съветите получи своята подготовка и кръщение като филмови дейци почти всички наши кинотворци — тези, които са понесли сега на плещите си родното кинематографично изкуство. В съзнанието на нашия народ съветското киноизкуство и днес е олицетворение на високохуманния комунистически принцип — изкуството в полза на мира, на социалния прогрес, на благоденствието на трудовите хора. Поради това повелята на нашия народ и на партията е — българското киноизкуство, както и досега, да върви ръка за ръка с киноизкуството на съветския народ в общата борба за победата на комунизма.

Централният комитет на партията и правителството добре разбират, че киноизкуството е трудно дело, че то се нуждае от много грижи и помощ, нуждае се от чисто, топло, сърдечно отношение и когато постига успехи, и когато не е сполучило с някоя своя творба или е допуснало грешки. От такава загриженост за развитието на изкуството и културата в нашата страна е проникната цялата политика на партията и правителството и това, както е известно, с голяма сила и убедителност беше изразено в речта на др. Тодор Живков на срещата на Политбюро с дейците на идеологическия фронт.

Нуждае ли се българското киноизкуство в настоящия момент от такава помощ? Да, нуждае се.

Общото направление, по което се развива нашето киноизкуство, е вярно, правилно. То върви по пътя на социалистическия реализъм. На това се дължат и неговите успехи.

В нашето киноизкуство през последните години се проявиха обаче и някои отклонения от главната насока, изразени преди всичко в пренебрегването или принижаването на идейността на творбите, в песимистичното и поради това фалшиво изобразяване на нашата социалистическа действителност, в копирането на чужди, несвойствени на социалистическия реализъм методи на художествено творчество. Това са вече известни неща. Ако все пак ги повтарям, то е защото за съжаление и след срещата на Политбюро с дейците на културата и изкуството на нашия екран продължават да се явяват филми, които носят същите слабости и грешки. Очевидно не е направено още необходимото в кинематографията, за да тръгнат всички филмови творци решително по пътя на високоидейното реалистично изкуство.

Централният комитет на партията вярва в силите на творческия колектив в българската кинематография, сигурен е, че този

колектив ще създаде поредица от хубави, напълно издържани в идейно и художествено отношение филми, които ярко ще отразяват правдата за нашия съвременен живот, ще показват привлекателно трудовия героизъм на народа ни, ще съдействуват за преодоляване на отрицателните прояви в мисленето и поведението на хората, ще разчистват пътя към комунизма.

За да има такива произведения, трябва неотстъпно да се води борбата и против сектантско-догматическите възгледи върху изкуството и културата, и против буржоазната идеология.

Стара, престара истина е, че в областта на художественото творчество не може да има мирно съжителство между буржоазната и социалистическата идеология, че борбата срещу влиянието на буржоазната идеология в литературата и изкуството е необходимо условие за разцвета на социалистическата ни култура. Няма нищо вярно в разбирането, че неспиримостта ни към буржоазното влияние може да доведе до ограничаване на творческите търсения в изкуството. Както борбата срещу капиталистическия строй не ограничава, а развива и разпръща творческата инициатива на масите, така и борбата срещу буржоазното влияние, ако правилно и решително се води, ще открива необятни простори за създаването на истински новаторски по съдържание и форма художествени произведения, произведения свободни от всякакъв примитивизъм и посредственост. Борбата срещу буржоазната идеология няма нищо общо с подозрителното отношение към ярката художествена форма, щом като тя цели по-вярно, по-пълно и въздействащо да разкрие идейното съдържание. Тази борба няма нищо общо и с нихилистичното отношение към културата в капиталистическите страни. Ние не разглеждаме западната култура от позициите на догматика, за когото всичко западно е порочно, упадъчно. В западните страни има немалко дейци на изкуството, в това число и кинотворци, които са поставили своя талант в служба на прогреса, на мира, като помагат пряко или косвено на борбата на работническата класа и трудещите се срещу експлоататорите и подтисниците. Това изкуство ние уважаваме и ценим. При много трудни условия то също води борба срещу буржоазната идеология, която се стреми да замъглява съзнанието на масите и да ги държи в подчинение на експлоататорите.

В заключение бих казал — правилната политика на партията за развитието на културата и изкуството, талантливите български кинотворци и богатата материално-техническа база на новия киноцентър осигуряват най-необходимите предпоставки за даяната на нови големи произведения на българското киноизкуство.

Ще ми се от името на ЦК на партията и правителството горещо да пожелае на българските кинодейци, чийто пулс неизменно бие с пулса на партията и народа, в недалечно време да ни зарадват с такива значителни кинотворби, които да донесат нова слава на българското социалистическо изкуство, да покажат още по-ярко превъзходството на социалистическата култура и изкуство над културата и изкуството на капиталистическия строй.

Желая ви големи и радостни творчески успехи, другари!

Да ни е честит националният киноцентър, нека той бъде достоен паметник на нашата славна социалистическа епоха!

А. ЗАРХИ

ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЕ

ИЛИ „СЪОТВЕТСТВИЕ“?

Каква е ролята на артиста в кинематографията? Съществува терминът: „кинематографическо съответствие“. Има се предвид близостта на артиста към една или друга роля. При това лошият режисьор има предвид чисто физическото, външно-типажното съответствие, а по-тънкият режисьор — духовното съответствие, т. е. известно сходство между вътрешния мир на артиста и на героя, който той трябва да играе.

Теорията за „съответствието“ е опасна за нас с това, че противостои на принципа за творческото превъплъщение, на основния принцип на артистичното изкуство.

Тя стеснява възможностите на кинематографията при разработката на сложните съвременни човешки характери, тъй като води към подмяна на образа на героя с външната или духовната характерност на артиста. Тя не призовава към изследване и въплъщение на все нови и нови човешки характери и типове, не поставя пред артиста задачата винаги да търси още неиграна, от никого не написана, непечатана роля. Тя ориентира кинематографията към познатото, вече усвоеното, професионално привичното...

Принципът на превъплъщението предполага много по-голяма възискателност и към артиста, и към режисьора. Той зове към изследване на новото, към „пътешествие в непознатото“...

Но по-добре да приведем няколко напълно практически примери.

В процеса на режисьорската работа над сценария на бъдещия филм създадените от писателя характери оживяват, приемат все по-ясни пластични форми.

И ето вече героите излизат от рамките на написаните роли и така настоятелно изискват своето реално въплъщение, че замисленият и съчинен характер придобива облика на един или друг артист и тревожи въображението като нещо вече решено в бъдещия филм.

Понякога екранният образ още зрее в замисъла, понякога чертите му още недостатъчно живо се проявяват в сценария, а вече някаква неудържима потребност от „кристализация“ на характера бързо те подтиква да търсиш сходство с познати артисти.

Най-често на първо време благодарение на напълно естествени асоциации възникват имената на добре известни артисти, чиято природа като че ли отлично съвпада с твоите представи за образа на героя. И дълго време живееш именно с тези представи за хората, на които предстои да действуват на екрана.

Но случва се често, че съвпадение между характера на живия артист и характера, замислен в сценария, не се получава. Именно това и ражда успехът! Именно това способствува за най-пълното художествено решение на замисъла.

Такова „несъвпадение“, ако режисьорът смело сблъсква материала на ролята с индивидуалността на артиста, насища образа с жива достоверна неповторимост.

Спомням си как се провеждаха търсенията на артист за ролята на професор Полежаев от филма „Депутатът от Балтика“. Както винаги, в началото паметта услужливо подсказва имената на артисти, които с външните си данни и опита от играните роли съответствуват на дадения образ. Спомням си срещи, репетиции с прекрасни артисти — ползвайки се от опита на своите минали работи, от всички свои професионални артистични натрупвания, те талантливо и точно възпроизвеждаха литературния замисъл и изглеждаше, че съвпадението между за-

мислените от автора на сценария и възпроизведените от артистите образи е съвсем пълно, че тук, както е прието да се казва, има „точно попадение“.

Въпреки това режисьорите на филма чувстваха, че среща с Полежаев засега още няма. След репетициите, след актьорските проби, снети на лента, у нас възникваше чувството за скучна непълноценност на образа. На екрана се появяваше нещо отдавна познато във всички подробности, затова и нямашо увлекателна образна свежест и неподправеност. Имаше точен запис, просто огледално копие на сценарния замисъл.

Тридесет и двегодишният Николай Черкасов, ако трябва да се придържаме към приетите възгледи за кинематографичното „съответствие“, както и отчитайки играните дотогава от него роли, нямаше основание да се появи на екрана в ролята на стария учен. Спомням си първите проби и грима, когато брадичката върху младото лице на Черкасов изглеждаше смешна и излишна, а той сам напomniaше гимназист, който играе старец в любителски спектакъл. Нито преклонната възраст, нито привичките на стария руски интелегент, нито старческият глас, нито уморената походка — нямаше нищо от тези външни и до известна степен вътрешни атрибути на образа, които ни изглеждаха необходими в дните, когато се създаваше сценарият. Всички данни на артиста като че ли не съответстваха на чертите на литературния образ. Но още на първите репетиции, след първите проби стана „чудо“: от стълкновението, от кръстосванията на сценарния образ с особеностите на артистичното дарование се роди характер, който изцяло отговаря на авторския замисъл, но разкрива тоя характер неочаквано и по новому. Това беше доказателство за убедителността и достоверността на образа, обусловено от своеобразието на актьорската индивидуалност на Николай Черкасов и отражение на характера на Полежаев в огледалото на неговата душа.

Наложи се артистът да встъпи в борба със своите „типажни“ свойства, да търси нови краски, походка, привички, глас...

С други думи започна сложният процес на превъплъщението.

Николай Черкасов не плуваше по течението на приетите актьорски навици при изпълнението на старчески роли — той все намираше, изтръгваше индивидуалното и общо характерното. Своите наблюдения над живота, над хората, близки на неговата роля, той щателно отбираше, проверяваше качествата на Полежаев, обобщаваше ги и създавайки образа на стария руски професор, рисуваеше съвършено нов портрет върху чисто бяла книга. Специално като нещо съвсем ново бяха намерени старчески интонации, походка, подробности на поведението, даже бръчки на лицето. Това беше оригинално, поразително превъплъщение на артиста.

Наред с това младостта на духа у Полежаев се „подхващаше“ леко от младежката възраст на самия Черкасов, намираше в нея образно въплъщение. Младостта на артиста предаваше сякаш младежкия, „бунтовия“ дух на учения.

Спомням си интересната беседа с Дзига Вертов през 1938 г. Той казваше, че иска да поставим филм за изкуството, който би бил и като филм за двата свята — социалистическия и капиталистическия. Вертов искаше да съпостави във филма младия съветски артист Черкасов в ролята на стария професор и старата парижка артистка Жозефина Бекер, играеща някаква младежка роля. И в единия, и в другия образ има майсторство, висока култура, огромен талант. Но в първия случай през старостта на героя прозира младостта на артиста, а във втория — през младостта на героинята се вижда умората на артистката. Вертов считаше, че документално-поетическото кино може да направи такова образно съпоставяне.

Замисълът на Дзига Вертов ми се стори интересен. Ако би бил направен такъв филм, той би показал на милионите зрители сложния и многопланов строеж на човешкия образ върху екрана. Той би помогнал на зрителите да разберат примитивността на ролите-типажи, ограничеността на артистите-натурщици.

В сценария на филма „Член на правителството“ образът на Александра Соколова ни изглеждаше най-отчетливо нарисован. От литературния материал възникваше образа на жена-селянка — висока, официозна, с едри черти на лицето, с широка усмивка, откриваща белоснежни зъби — образ на руска селянка, изваян в живописния стил на Кустодиев.

И пак, както в началото на работата върху „Депутат от Балтика“, в мислите преминаваха имената на артистки, създадени сякаш за тази роля...

Започнахме репетициите, пробите. Изглеждаше, че във всяка една от изпробваните всичко отговаряше на замисъла. В границите на предложения характер върху екрана твърде правилно се движеше, разговаряше, тъгуваше и се смееше Соколова.

И отново чувство за неудовлетвореност, скука. Вече беше ясно: не достигаше оня огън на неповторимостта, който осветлява образа от неочаквани страни и го прави единствено възможен и жив.

Вера Марецка... Първи репетиции, първи ескизи на ролята. Външният вид на артистката изцяло нарушаваше нашата първоначална представа за облика на Александра Соколова. Нито уверената властност, нито монументалната пластичност на израза.

Но своеобразието на актьорското дарование на Вера Марецка ни застави да изменим своята представа за Александра Соколова. Сега за нас героинята на филма стана външно с нищо незабележима жена. Но толкова повече поразяваше съсредоточената в нея духовна сила. Смачкана от тежките условия на старото дореволюционно село, оскърбявана даже от любимия мъж, тя израства като напредничав човек и в сложния мъчителен процес на нравственото развитие не губи чертите на женствеността и личното своеобразие.

В. Марецка, като усвои изцяло замисъла на автора, внесе в ролята на Соколова това, което можеше да принадлежи единствено на нея, Марецка. Така възникна образът на тази Соколова, която беше създадена и на автора на сценария К. Виноградски, и на артистката, и на режисурата. Така за втори път в нашата режисьорска практика ние видяхме: артист, избран не по признака на „съответствието“ между природата на образа и природата на изпълнителя, внася в ролята нещо ново, пристоично само нему. Такъв е драгоценият резултат не от съвпадение, а тъкмо обратното — от несходството и предизвиканото поради това превъплъщение на артиста.

Известно е, че С. и Г. Василеви при работата си върху „Чапаев“ не предполагаша, че главната роля в тоя филм ще играе Борис Бабочкин. Режисьорите виждаха Чапаев с могъщи плещи, с едър кокал...

Да си спомним неочаквания избор от Ф. Ермлер и С. Юткевич на артиста В. Гардин за ролята на стария работник Бабоченко във филма „Встречный“. Всички, които знаеха творческия път на Гардин, предполагаха, че той е създаден за роли от друга социална група, от друг план. И отново първоначалното „несъответствие“ породило оригинално и ярко решение на образа, насити го с жизнена правда.

Всички актьорски сполуки и поражения са определени от сполуките и слабостите на литературната първооснова на образа. Болшинството от несполуките на екрана се крият не в актьорската безпомощност, а в слабата разработка на сценария. В това, че той не дава основа за интересно, увеличащо зрителя актьорско превъплъщение.

Сценарната форма изисква огромна съгъстеност — в кратък период от време пред зрителите разцъфтяват, развиват се и докрай се саморазкриват характерите на действащите лица.

Уви, по-голямата част от този интересен процес за оформянето на образа, процес на изявяване многообразните човешки свойства в тяхното неповторимо съчетание се подменя от последователната обрисовка на отделни черти от характера. Драматургът пише епизод, в който се разкрива една страна от характера на героя, след това друг епизод, който показва друга негова страна, след това трети и така нататък.

Получава се не стереоскопично, не многостранно изображение на човека, а сух чертеж. Такова „изброяващо“ разкриване различните черти на характера една след друга лишава образа от психологическа дълбочина и парализира артиста. Само едновременноното осветляване на различните страни на образа създава впечатление за неговата действителна жизненост.

Ако от тази гледна точка трябва да се анализират най-сполучливите, рязко врязали се в паметта епизоди от редица произведения на съветската и задграничната кинематография, ако се направи опит да се открие причината защо именно тези епизоди са се запомнили и защо играта на артистите в тях е така прекрасна, почти винаги може да се убедим: в тези епизоди и сцени за сравнително кратък откъс от време характерите се представят многостранно, в противоречиво понякога преплитане на душевните им свойства.

В един от най-хубавите сценарии през последните години — в „Комунист“ на Е. Габрилович — отчетливо се запомня сцената, в която подкулачникът предлага да се разиграе на карти жената на Федор. Защо тази сцена е така блестящо изиграна от Е. Урбански и В. Зубков? Струва ми се не само защото в нея играят много добри артисти. Сценаристът е намерил, създал условия, в които на артиста

Зубков е „удобно“ да разкрие пред зрителите цялата гама от преживявания на героя, „удобно“ в някакви мигновения да изтръгне многогласен акорд от чувства на зрителя. Многогранността на всеки човешки характер в тази сцена се разкрива едновременно като че ли от различни гледни точки. Тук картите са своеобразно „приспособление“, при помощта на което се изяснява природата на човека — неговата самоувереност и неговата страхливост, неговото отношение към жената и другите хора, накрай и средата, в която той е израснал. Един от елементите на майсторството на кинодраматурга се заключава в умението да се предаде в образа на героя вътрешното „съжителство“, съткновението, борбата, живото съчетание на различни, понякога противоречиви душевни свойства, тяхното едновременно звучене.

В сценария на Борис Лапин и Захар Хащевин „Наричат го Сухе Батор“ има финална сцена за смъртта на главния герой. Отровен от враговете, умиращият Сухе Батор лежи на постелята в юртата, обкръжен от съратници, ученици. Тишина. Сухе Батор е в безсъзнание. Приятелите знаят — смъртта може да дойде всяка минута.

И изведнъж в тази мъчителна напрегната тишина се вмъква тропотът от копитата на препускащи коне. Разтваря се завесата на юртата и вътре се втурва току-що скочилният от коня арат. Той е развълнуван. Виджайки лежащия неподвижно Сухе Батор, при вида на потопените в скръб приятели, аратът се опитва да се измъкне незабелязано. Но Сухе Батор, който е чул, че някой е влязъл, извиква при себе си арата и настоява да му каже защо е долетял. Аратът казва, че се е разнесъл слух за смъртта на Сухе Батор, който преди смъртта си се открил от своите идеи.

Аратът е от далечните аули, които са се придвижили насам. Те са тук, пред юртата. И ето Сухе Батор, преодолявайки смъртната болка, се повдига от постелята. С ужас гледат приятелите как умиращият човек облича парадната си военна униформа, поставя ордените си, взема винтовката. Като се движи бавно, Сухе Батор излиза от юртата на полето, където са се събрали ездачите върху разгорещени коне.

Аратите са поразени от неговия могъщ вид и парадна униформа. Сухе Батор е такъв, какъвто е бил в дните на революционните боеве... В небето лети орел-лешояд. Сухе Батор изважда от пояса парабел и го насочва към птицата. Изстрел — и летящият високо в небето орел пада в краката на аратите.

— Вие виждате — тихо, но твърдо говори Сухе Батор, — аз съм жив. Аз не съм се открил от своите идеи... Гледайте винаги на север — там е Ленин, там е съветската власт!

Аратите обръщат конете. Те препускат към своите аули. Те бързат да разкажат на народа, че са видели Сухе Батор. Те ще предадат неговите думи.

Сухе Батор остава сам. Сега той е уверен, че никой от аратите вече не го вижда — той се смъква на земята и умира.

В тази сцена, струва ми се, вече самият сценарий разкрива много качества на необикновения човек Сухе Батор: ум, сила на волята, доброта, чувство за революционен дълг. На артиста е „удобно“ да играе: умиращият човек надява парадната униформа, ордените, стреля в хищна птица. Тук се проявява и националното своеобразие на Сухе Батор. Измисленото от драматурзите „приспособление“ — помогна на Лев Свердлин, изпълняващ тази роля, да предаде сложния, дълбок човешки характер.

... В сценария „Чапаев“ всеки епизод е написан с голямо познаване на актьорската природа, всеки епизод е съчинен от авторите така, че дава материал за многогранен живот на артиста в този образ.

Да си спомним скарването на Фурманов и Чапаев по повод арестуването на един от любимите Чапаеви командири — Жихарев. В тази кратка сцена авторите предоставят на артиста възможност да покаже и избухливостта на Чапаев, и неговата детска възприемчивост, и душевната му чистота, и жаждата за познание, чисто селската хитрост и самобитния природен талант на руския пълководец с образованието на подофицер. И Бабочкин отлично разкрива едновременно всички тези качества на Чапаев.

... В сценария „Депутат от Балтика“ също имаме сцена на скарване между Полежаев и любимия му ученик Воробьев. Полежаев празнува своята седемдесетгодишнина. Но никой не е дошел да го поздрави. Дватамата — Полежаев и неговата жена — седат сега зад огромната маса, застлана с белоснежна покривка, където напразно е чакал гости радушно приготвеният празничен обяд.

И в тази минута се раздава звън. Пристига Воробьов. Между него и Полежаев се завързва принципиално важен разговор, в резултат на който възниква скарването и Полежаев изпъжда своя ученик.

В тази сцена имаше много хубав диалог и изглеждаше, че съществуват всички възможности да се направи тя темпераментна, страстна и убедителна. Обаче артистите Н. Черкасов и О. Жаков имаха само една задача, изразена словесно. Воробьов изказваше негодувание по повод статията на професор Полежаев, призоваваща учените към сътрудничество със съветската власт, а Полежаев доказваше своята правота. В този епизод нямаше втори, трети план, нямаше атмосфера, помагаша на образите да отразят истинския живот.

И драматурзите решиха отново да напишат тази сцена, да внесат в нея допълнително действие, за да не се развива образът само в словесния двубой. И ето в момента, когато се раздава звънът на Воробьов, Полежаев, досетил се кой звъни и като не желае да се издаде как той е самотен в този забележителен ден, как е изоставен от приятелите, внезапно се обръща към жена си с молба да изсвири весел вальс. Развълнувана, нищо не разбираща, почти изплашена, жена му сяда до рояла. Полежаев бързо отива в хола, отваря големия кован сандък, избяжда от там палта, чадъри и шапки, които закачва в предвернето и чак след това, усмихвайки се на своята находчивост, приемайки тържествен вид, отваря входната врата. От стаята се чуват звуците на вальса. Полежаев потрива ръце и даже леко се завъртва в такта на музиката.

Влиза Воробьов. Той е учуден.

— Вие имате гости?! — пита той поразен.

— Да, гости! — отговаря Полежаев, като притваря вратата към стаята. Ще се наложи да поговорим тук. Вие ще ме извините...

По такъв начин сцената на разрива между учителя и ученика покрай словесния израз се допълва от втори план, драгоценен за артиста. Полежаев, дълбоко разстроен, играе добро настроение; Воробьов, очакващ да види професора напуснат от всички, самотен, е явно разочарован и трудно скрива отначало своята злост и раздражение. Сега артистите имат възможност да проявят тук и още някои страни от характеристиките на своите герои. Затова цялата сцена придоби „стереоскопичност“, тя позволява на артистите щедро да използват „палитрата на изразителността“. Има ли тук място за изкуството на превъплъщаването?

Често в сценария или във филма се забелязва как артистите, желаейки да докажат, че техният герой притежава чувство за хумор, създават за това специални „комични“ сцени. Това ми се струва абсолютно погрешно, лъжливо. При това ние не рядко се убеждаваме, че веселието на екрана не винаги предизвиква съответна реакция в зрителната зала.

Няма по-печален филм от Чапаев. Героят умира, загиват неговите приятели, а у зрителите остава жизнелюбиващо настроение, дълбоката вяра в живота и в победата на делото, за което се бори и умира Чапаев. Авторите не са писали за Чапаев особено развеселяващи реплики, не са съчинявали специално весели сцени, в същото време, когато Чапаев води най-сериозен разговор или решава важна работа, в зрителната зала неусетно възниква и усмивка, онази усмивка, която още повече укрепва контакта между екрана и зрителната зала. Подчертавам — в същото време.

Чувството за хумор е свойствено на Чапаев заедно с цяла редица други чувства и неговият хумор съвършено естествено се открива постоянно в неговата природа. Така именно зрителят възприема шегата, остроумната реплика като нещо органично за даден характер.

В тоя случай сложната роля води артиста след себе си, а не се приспособява към неговата житейска индивидуалност.

Народността на героя във филма (според мене) се разкрива в това, доколко неговият образ се свързва в съзнанието на зрителя с хората, които той наблюдава в живота, с които се среща, дружи, работи...

Мисля, че всеобщата любов към филмите на А. Каплер и Михаил Ромм „Ленин през октомври“ и „Ленин в 1918 година“ се обяснява главно с това, че на Б. В. Щуклин се е отдало в най-висша степен правдиво да предаде характера на Владимир Ильич Ленин. Авторите на този филм имаха най-голямото щастие, което получават само художниците — при общуването с образа на Ленин в очите на зрителите се появяват радостни сълзи.

Авторите не са създавали специални сцени, където би било възможно да се покаже веселият, оптимистичен нрав на Ленин, те не „изброяват“ чертите на него-

вия характер и не се опитват да го възпроизведат типажно. Вие гледате сериозен, умен филм, като че ли пронизан от усмивка, и в него се очертава сложен и целеустремен характер.

Алексей Каплер в своя сценарий за Ленин предлага на артиста Щукин именно тези обстоятелства, в които отделните черти от характера на Илич не се изброяват последователно, а съществуват едновременно, т. е. органично във всяка от сцените.

Да си спомним например сцена от първата серия на филма — нощуването на Ленин у работника Василий. В този лаконичен, стегнат епизод се проявяват едновременно и острият ум на Ленин, и неговата тънка ирония, огромната му образованост, скромност, непридирчивост към бита и наред с това възискателността и суровостта в работата.

Ами сцната от втората серия на същия филм — разговорът на Ленин с девойката! В тази също така кратка по време сцена ние виждаме и най-велик гняв, и лиричност, и държавнически ум, и веселата шега на Илич. И всичко това е така естествено прелетено в един комплекс от чувства.

Само такова построяване на ролята-характер подбужда артиста към превъплъщение, иначе той просто позира пред камерата.

Наличието на драматургически материал в сценария, който разкрива чертите на държавния деятел, на великия мислител и характерните подробности, присъщи на обикновения човек, всичко това дава възможност на артиста да играе така, че в поведението на сякаш обикновения човек ние откриваме чертите на гениалния мислител.

Най-трудното и в същото време най-важното за кинодраматурга е построяването композицията на сценария по такъв начин, че драматургическият материал да застави артиста, способен на превъплъщения, да търси все нови и нови прояви от характера на героя, за да може да покаже на зрителите много страни от човешката душа. И непременно в сравнително кратък откъс от време.

По пиесата на В. Розов „Дъ търсенето на радостта“ режисьорите Г. Натансон и А. Ефрос поставиха в „Мосфилм“ кинокартината „Шумният ден“. Главният герой на филма многогранно, с оригинално превъплъщение играе Олег Табаков. Измежду многото сполучливи епизоди от филма особено ми се иска да отделим един. Братовата му жена дълбоко е оскърбила Олег — тя е изхвърлила през прозореца неговия аквариум със златни рибки. Как реагира на това петнадесетгодишният юноша? Ако беше по-възрастен, той вероятно би намерил друг отговор за постъпката на развилнялата се особа, но той е само на петнадесет... И ето той смъква от стената сабята, блестяла някога в ръцете на баща му по полетата на гражданската война, разрязва с нея модната мебел, с която братовата му жена е натъпкала стаята.

Така изразява той своя протест срещу еснафството, безсърдечие, егоизма. Колко страни от характера проявява артистът едновременно в един епизод благодарение на сценария! Пред нас е момченце и невъздържано, и много впечатлително, и великолепно честно, наивно и прямо. Ето истинския син на своя баща и в същото време издънка на нашето време, на нашите дни, с всички противоречия, свойствени на съвременната младеж. Това е именно едновременно, т. е. органически целеустременото разкриване страните на характера, при което зрителят не може да не чувствава симпатия към този юноша.

Ние познаваме много талантливи артисти, които бяха заставяни от теорията за „съответствието“ не да придобиват, а да губят и майсторство, и екранна „разрителност“. Такъв надарен артист като Николай Крючков в течение на няколко години режисьорите подбуждаха да играе роли, подобни на Клим Ярко. Ако ролята в новия сценарий „съответствуваше“ с нещо на Клим Ярко, биваше поканван Крючков... Това за известно време задържа творческото развитие на артиста.

Но когато в „Четиридесет и първият“, в „Балада за войника“ и в някои други филми възбуждането на артиста беше разтревожено, възбудено от непривичните задачи, ние видяхме нови, неочаквани страни от дарованието на Н. Крючков.

И така — за дълбоко, изразително, творческо превъплъщение!

ЗА ФЕСТИВАЛА-ПРАЗНИК

И ЗА ЛОЗУНГА НА ФЕСТИВАЛА

В речниците и енциклопедиите думата фестивал се обяснява като празник на изкуството, като чествуване на неговите постижения. Самият латински корен на тази дума означава празник, веселие.

Да се празнува изкуството — израз на вечния стремеж на хората към прекрасното — това говори за културата на едно общество, за характера и посоката на развитието му, за хуманността на възжеланията му. Ние живеем, работим и мечтаем за онова време, когато празниците на изкуството ще изместят навсякъде и завинаги демонстрациите на военна мощ.

Варненският фестивал е празник на българското социалистическо киноизкуство. Радостно е, че този празник вече три години съществува в нашия нов календар. Радостно е, че трудът с творческите пориви на значителен брой хора, които разкриват и утвърждават трайните ценности на живота чрез възискателното и сложно съвременно изкуство, се чествува в нашето общество, тъй както се чествува трудът на миньорите, на железничарите...

Когато гледаме на тазгодишния варненски кинофестивал като на празник на нашето киноизкуство, трудно бихме могли да открием сериозни основания за неудовлетвореност. Напротив. По своята организация, по мащабите и атмосферата си варненският кинопразник сигурно би могъл да съперничи с подобни прояви, организирани в други страни и основани на много по-голям опит и традиция. Третият кинофестивал очевидно бележи качествен скок и в нашата собствена млада традиция, създадена от предните два кинофестивала.

Мнозина вече писаха, че през десетте фестивални дни град Варна живееше с фестивала. Във всеки случай вярно е, че през тия дни фестивалът наистина живееше интензивно във Варна. Живееше с рекламата и пропагандата си, с тържествените си ритуали, със запознанствата си, с оживлението на участниците и гостите си, с празнично възбудения интерес на гражданите към себе си.

Статистиката на празника грижливо събра и популяризира данните на неговия размах. Броят на посетилите прожекциите на българските филми, на срещите и обсъжданията наистина е внушителен. Разбира се, зад тия данни не винаги има само една истина, но във всеки случай те безспорно указват на значителния и нарастващ интерес на зрителите към родното кино. А това е свидетелство за неговата популярност, признание на труда на неговите творци. Едно от значението на фестивала следователно е, че той съдейства за нарастването на тази популярност, създавайки особено благоприятни условия. Празникът създаде благоприятни условия и за масово запознанство между кинотворците и кинозрителите. Без да се преувеличава значението и дълбочината на тия запознанства, може определено да се твърди, че те са една добра начална стъпка по пътя на опознаването и сближаването на хора, които работят един за друг и всички заедно за едни и същи обществени идеали, които се раздават един на друг, но не винаги достатъчно добре познават условията на своя живот и на своя труд и затова вероятно не винаги достатъчно дълбоко проникват в съкровените си мисли и желания.

Тазгодишният празник на българското киноизкуство се състоя на равнище. Заслугата за това очевидно принадлежи на ония, които грижливо подготвиха и проведоха празника, справяйки се с една твърде сложна организация, показвайки умение и вкус.

Но ако при възникването си фестивалите са могли да означават само и единствено празници на изкуството, днес те имат и други значения, натоварват се и с друго съдържание, което отразява подчертаното внимание на нашето вре-

ме към изкуството и неговата роля в борбата на идеите. У нас това внимание има своя особеност, която особено синтетично е изразена в лозунга на партията „За неразривна връзка на изкуството с народа“.

Този лозунг стана мото на третия кинофестивал.

Следователно фестивалът трябваше да бъде ориентиран с всичките си дейности по посока на този лозунг. Той трябваше да създаде най-добрите условия за реализирането на този лозунг, да отговори достойно на неговата възискателна същност.

Фестивалът трябваше да се стопи в този лозунг и получената неделима цялост да определи своеобразния стил и характер на явлението.

Според мен именно това обаче не се получи.

През цялото времетраене на фестивала двете негови начала — празникът и лозунгът — съществуваха в голяма степен независимо едно от друго, при което добре организираният празник остро доминираше над вяло движещия се лозунг, даваше го в своята стихия.

За създаване на органична връзка между киното и народа, на истински резултат и контакти между кинодейците и кинозрителите, т. е. за осъществяване лозунга на фестивала, очевидно беше необходима атмосфера на пълна искреност, на обективно поднасяне на фактите, на освободеност от всякакво празнично лицемерие, на изстрадано взаимно доверие и взаимно разбиране. Истински заинтересованите от създаването на такава атмосфера обаче не проявиха почти никаква творческа активност.

А фестивалът-празник следваше своя самостоятелен път. Той се стремеше и постигаше своя собствена атмосфера. Оперирала само с една част от истината за нещата, усърдно показваше явленията в тяхната най-добра, празнична светлина и се отнасяше незаинтересовано към правдата на шестте делници от седмицата.

Това противоречие впрочем беше заложено още в зародиша на фестивалните мероприятия.

Преди всичко ония, които правят кино или сериозно се занимават с неговите проблеми, много добре знаят, че на тазгодишния фестивал във Варна нашата кинематография и специално нашето игрално кино се представиха с една неудовлетворителна продукция. И тази оценка се наложи не само от гледище на критериите, които създаде равнището на световното кино през последните години, но и от гледище на онова, което беше създадено у нас през предшествуващите две години. В името на лозунга зрителите трябваше да знаят това. В случая обаче фестивалът-празник отказа да се съобрази с фестивала-лозунг. Той удави в литаврови звуци истината за равнището на нашите филми през последната година, изтъквайки старателно броя на посетителите, броя на срещите и обсъжданията, постиженията на нашата кинематография изобщо, пропагандирайки суперлативни и тостови изказвания.

Двете несъобразени и неkoordinирани начала на фестивала притиснаха между себе си и журито. Съставен от професионални кинематографисти, съдийският състав на фестивала не можеше да не се съобрази с обективното равнище на продукцията, която трябваше да оценява. Вероятно именно за това и въпреки съществуващия ясен статут то не даде Златната роза на игрален филм, както и наградите за сценарий и режисура. Това иносказание отрази порива му към обективност. От друга страна обаче, то така много разточителствува с другите награди, че постави под съмнение стойността на самите награди и устойчивостта си пред обявянето на празника. Това съмнение се подхранва и от изнасилените, неуместни формулировки на някои от наградите. „Релси в небето“ например беше награден като филм, „въплътител най-успешно директивите на VIII конгрес на партията“. Произведението наистина има достатъчно художествени качества, за да претендира за награда, но що се касае до директивите на VIII конгрес у него те съвсем не са поставени по-характерно, отколкото в редица други, за да не кажа във всички наши филми. При това не без всякакво значение е и фактът, че този филм беше замислен преди конгреса. Формулировката за втората награда на „Смърт няма“ гласи: „за търсения в сферата на формата“. Филмът наистина прави впечатление с търсенията си, в това число и с търсенията си от формален порядък. Но нима именно тия формални търсения са неговата стихия? Нима хората, които така оживено го дискутираха, които го оспорваха или утвърждаваха имаха предвид формалните търсения в него?

Противоречието на фестивала се отрази и в организираното обсъждане на съвременната тема в нашето киноизкуство. От гледище на изискванията, които поставя лозунгът, на това обсъждане логично трябваше да вземат участие кинозрителите. Именно в разговор с най-подготвените от тях по най-животрептящата проблема на нашата кинематографична теория и практика би могла да се търси и да се реализира връзката на киното с народа. Но кинозрителите не присъстваха на обсъждането. Логично. Те бяха много добре психологически подготвени за участие в празника, но никой не бе се постарал да ги подготви за участие в сериозно обсъждане на сериозни проблеми. И тогава активното начало на фестивала-празник набързо организира разговор между участващите в обсъждането кинематографисти, които поговориха помежду си за онова, за което говорят и за което не могат да не говорят винаги и при всички други условия на своя съвместен творчески труд. Така че връзката с народа не се реализира и шумът, който се вдигна около обсъждането, звучеше неубедително.

Най-сериозно усилие по линията на осъществяване лозунга на фестивала представляваха обсъжданията на филмите, които се провеждаха в самите варненски предприятия, сред трудещите се. Присъствах на значителен брой от тях обсъждания и напълно убедено твърдя, че кинозрителите като цяло наистина бяха откровени в израза на своята симпатия към гостуващите им кинотворци, наистина откровено се мъчеха да говорят за филмите. Но то с малки изключения беше повърхностно, утвърждаващо и много често суперлативно. Слушах работници и работнички, които без уговорки или със съвсем незначителни уговорки утвърждаваха „Калоян“, „На тихия бряг“ и т. н. Слушах една развълнувана възрастна служителка от консервния комбинат да благодари на изпълнителката на женската роля в „Златният звъз“ за „прекрасното“ актьорско осъществяване на образа. Слушах един от нашите режисьори, който правеше паралел между венцехвалните изказвания за неговия филм и мненията на професионалната критика и може би убедено, истински развълнувано доказваше истинността и задълбочеността на първите в сравнение с вторите.

Слушах внимателно, вглеждах се внимателно и наистина не откривах неискреност.

И все пак онова, което се говореше на обсъжданията за нашите филми, поотделно и за филмопроизводството ни през последната година като цяло, не беше истината.

И тук сблъскването на двете начала на фестивала и подчертаната хегемония на празника бяха направили своето.

Хората просто се подчиняваха на високия, празничния тон, боравеха с оценките и изразите, наложени от него, с оная част от истината, която празникът бе пропагандирал и внушавал с цялото свое добре организирано многогласие.

От друга страна — почти никаква сила, която заинтересовано и на равнище да защитава истински дълбоки интереси на лозунга. Почти никакъв организиран и усмислен стремеж за създаване на атмосфера, в която разговорите и оценките за произведението на нашето киноизкуство биха могли да се базират върху цялата истина за нещата. Почти никакъв организиран и усмислен стремеж да се запознаят предварително зрителите и участниците в обсъжданията със сложния и противоречив път на реализацията на един художествен замисъл, да пренесат този път обективно и критично, свободно от всякакви празнични съображения. Творците не показваха неудобство, не възразяваха и не ориентираха, когато хвалеха незаслужено техните произведения. Струва ми се дори, че някои от тях започнаха да приемат тия похвали като единствена истина на кинозрителите за филмите.

Единствено на обсъжданията на „Празник на надеждата“ (и може би на едно-две от обсъжданията на „Смърт няма“) празничното начало бе принудено да се съобразява с действието на лозунга. Сигурно защото създателите на филма енергично се възпротивляваха на представителната страна на срещите си със зрителите и също така енергично и заинтересовано се стремяха към една нелицеприятна и извънпразнична атмосфера на разговорите. Именно на тия обсъждания обаче лозунгът на фестивала се чувствуваше най-много у дома си, най-добре реализираше своя съкровен и далеч не прост смисъл.

И още нещо за обсъжданията.

На много от тях хората идваха организирано, направо от работната смяна. Понякога броят им достигаше няколко стотици, което едва ли трябва да се тълкува просто като интерес към обсъжданията, а по-скоро като интерес към

срещата с присъстващите кинотворци. В повечето случаи предварително организирани бяха и ония, които се изказваха — все пак свободното време на хората трябваше да се използва енергично. Спомням си обсъждането на „Капитанът“ в кораборемонтния завод, където профсекретарят наистина енергично и нетърпеливо извикваше по списък имената на записаните за изказвания.

Не може да се възрази против организацията дори и при обсъждането на филми. Но струва ми се, че тази организация трябва да има за обект създаване на най-добри условия за обсъждане. Условия на ония от зрителите, които чувствуват вътрешна нужда от общуването си с киното, от размяна на нелицеприятни мисли с неговите представители. Струва ми се, че организацията трябва да има за обект създаването и умножаването на именно такива зрители с вътрешна потребност да общуват с киното. Тогава числото на присъстващите на обсъжданията ще бъде много по-реално, а и общението между кино и зрители — също. Организация, която преследва преди всичко целта за масово представителство на обсъжданията, няма творческо оправдание.

Предстоят следващите фестивали на българския филм във Варна. На тях фестивалът-празник очевидно ще продължи да съжителствува с фестивала-лозунг „За неразривна връзка на киното с народа“. Проблемата е наред с усъвършенстване на работата по провеждане на празника да се активизира рязко и работата по-реализиране на лозунга, да се превърне той в главно, определящо и подчиняващо начало. Проблемата е да се координират, да се съобразят и се съчетаят в едно неделимо цяло двете характерни начала, лепнали в основите на фестивала, да се усмислят и създадат ония условия, които ще превърнат всеки от следващите кинофестивали във фестивал на неразривна, дълбока, искрена връзка между киното и народа.

Христо Кирков

НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА НАШИЯ ДИАФИЛМ

Естетическото въздействие, съпътствувано от учебното и възпитателно значение, което има диафилмът за децата, обосновава широкото му развитие през последните години. Само за пет години производството на диафилми нарасна 25 пъти, като достигна 1 000 000 броя.

Тези данни говорят, че диафилмът вече се е утвърдил в страната и с всяка измината година заема все по-голямо място в нашия живот. И за голяма радост българският диафилм вече с успех си пробива път и в чужбина.

Но към тези успехи на родния диафилм някои наши дейци са глухи и слепи. Те считат създаването на един диафилм за несериозна работа (с изключение на търговската страна на въпроса). Според тях диафилмът има само утилитарно значение и спокойно може да се сравнява с някоя карта, макет, изгледна картичка и пр. С други думи диафилмът не е изкуство, а в най-добрия случай е полезна занаятчийска работа. Според тях най-добре би било той да бъде прехвърлен като някакво ателие към Министерството на просветата или да стане предприятие към Българска фотография, която да прави диаленти с изгледи, които да се продават по будките на чужденците и курортистите заедно с изгледните картички.

Явно е, че тези другари не са прави, че много неща те не разбират и гледат на диафилма напълно повърхностно и ограничено.

*

Занаятчийска работа ли е създаването на един диафилм?

Разбира се, не! Погрешното разбиране, че всеки фотограф може лесно да изработи какъвто си ще диафилм, не позволи дълго време на диафилма да се развие, да достигне международните стандарти и да стане истинско творение на родното изкуство.

За създаването на един диафилм е необходимо участието на литератори, художници и деятели на киното.

За да се изработи един диафилм, е необходимо преди всичко да се създаде драматургичната основа — литературният сценарий. При това този сценарий трябва да съдържа акценти, да осъществява връзката между кадрите не само посредством текст.

На почетно място в един диафилм трябва да стои поезията. Това е особено важно за диалентите, предназначени за децата от предучилищна възраст. С основание много наши зрители считат, че изпълненият със съдържание хубав стих за деца (разбира се, без груба дидактика) най-добре се възприема от най-малките зрители. Като имаме предвид това, в последните години за сценаристи сме привлекли детски писатели като Асен Босев, Цветан Ангелов, Николай Зидаров, Леда Милева, Георги Авгарски и др., които издигат нивото на нашия диафилм.

Друго литературно оръжие, е художествената проза. Ние вече разполагаме със значителен брой приказки, разкази, а вече и с първата повест (става дума за повестта на Ст. Дичев „Рали“).

Широко място в диафилма имат и редица журналистически форми на изразяване, като очерка, репортажа, научно-популярния материал и др.

Огромно значение за създаването на един диафилм има изобразителното изкуство. Кадрите на всички приказки независимо от това, дали са рисунки, апликации или макети, трябва да бъдат изработени от художници. Но не само в изработването на приказката участвуват деятелите на изобразителното изкуство. Всеки диафилм се оформява от художник. Няма наша тема, в която да не се правят рисунки, заглавки, дорисовки, на която да не се върши художествен ретуш, възстановки, монтаж и пр. Със свои работи в диафилма участвуват и илюстратори,

и скулптури (при създаване образите на куклите), и мултипликатори, и художник-макетисти и пр. Дори и снимките, които служат за илюстриране на голяма част от диафилмите с учебен характер, са всъщност само основа, върху която по-нататък работи художник.

Къде е мястото на фотографията и какво е нейното участие при създаването на диафилма? Според нас фотографията има също свое важно място, но то е преди всичко в технологическия процес при изработването на диафилма. Като изключим художествената фотография, която заедно с другите изкуства участва в творческия процес главно при създаването на изгледните теми, фотографията е начинът, по който се произвеждат диафилмите. Тя дава голям брой снимки, върху които работят художниците, надписи, които се монтират на кадрите, суров материал за монтажа и пр. Най-сетне посредством фотографията се заснемат готовите макети.

*

Особено място сред диафилмите заемат приказките и познавателните диафилми за деца. С всеки изминал ден те обхващат все по-голям и по-голям кръг зрители. Този род диафилми вече е стигнал в домовете и се ползува като важно средство за естетическо и познавателно въздействие във всички наши детски учреждения.

Но създаването на един диафилм-приказка е сложна работа. Тя изисква усилията на много творци. Нещо повече, според нас това е работа, която превишава по трудност създаването на една рисувана офсетова книжка с приказки за деца. Тази трудност се обосновава със специфичните изисквания, които има диафилмът.

За разлика от офсетовите книжки за деца при диафилмът действа многократното увеличение на кадъра и светлината. Поради това че в кадъра има съвсем малко място за текст (в противен случай ще пострада изображението), текстът в един диафилм трябва да бъде много кратък. А известно е, че по-лесно се пише дълго, отколкото кратко. Това изискване причинява немалко трудности на сценаристи и редактори. Обикновено явление е текстът на някоя приказка да претърпи голям брой изменения, докато се осъществят всички изисквания на жанра, без, разбира се, от това да се нарушат художествените достойнства на диафилма.

Сложна и отговорна е работата по изпълнението на изобразителната част на всеки диафилм-приказка. Преди всичко предварително в редакцията се уточнява персонажът, изсяняват се образите и се правят по указание на нашите художници пробни кадри, които се утвърждават от художественния съвет при студията. Едва тогава се пристъпва към рисуването на всички илюстрации. Всеки кадър при диафилма-приказка (а те са между 30 и 50) представлява сложна многоцветна илюстрация, която трябва да отговаря на изискванията на екрана. А това значи, че всяка илюстрация трябва да се рисува много точно и стриктно да се спазва трият персонаж, тъй като най-малката рисунъчна грешка, увеличена стотина пъти, ярко личи на екрана. Едновременно с това художникът трябва много да внимава при оцветяването, тъй като на екрана някои тонове не излизат добре.

Поради всички тези трудности творческият процес по създаването на един диафилм-приказка често трае много месеци. Например работата по изработването на приказката „Снежното момиченце“ трая осем месеца, на „Жаба-Квак“ пет месеца и пр.

*

Наред с приказки отделът за диафилми при Студията за научно-популярни филми произвежда и други диафилми — обществено-политически, учебни, за обмяна на положителния опит, изгледни и др.

Важно място сред нашите диафилми заемат обществено-политическите диафилми и диафилмите за обмяна на положителния опит. За нас изработването на една обществено-политическа тема е трудна и отговорна задача. Трудностите идват преди всичко от това, че трябва да се правят редица възстановки, да се пише кратък текст и в рамките на около четиридесетина кадъра да се изясни някой важен обществено-политически въпрос. Именно затова и тук при всички случаи литературният сценарий трябва да бъде подчинен на законите на драматургията. При това текстът трябва да бъде много кратък и да дава възможност да се илюстрира.

В края на миналата година в отдела „Диафилм“ при студията бе изработена темата „Расовата дискриминация в САЩ“. Това беше диафилм, който ни създаде много главоболия. За сценаристи най-напред поканихме двама журнали-

сти от БТА. Те веднага се съгласиха, като дори сключихме договор. Но след няколко дни и двамата дойдоха при нас и заявиха, че се отказват, тъй като в БТА всичко на всичко може да се намерят по този въпрос 10—15 снимки. Обърнахме се към други автори. И с тях се получи същата история. Тогава задължихме един от нашите редактори да разработи сценария. Този другар трябваше да зареже за няколко месеца всички свои лични творчески планове, да прерови огромна литература и едва тогава да представи на съвет сценария. Този и много други примери ни показаха, че работата по изработването на един обществено-политически сценарий за диафилми е много трудна, че нагледният материал е беден, тъй като при тези теми се третира въпроси, които не винаги са добре документирани или ако съществува някакъв материал, в много случаи той е беден и не винаги годе за работа.

За нашите художници този род материали също така са трудни. При тях се правят редица възстановки, дорисовки, диаграми с рисунки и др.

У някои другари съществува впечатление, че само приказките-диафилми могат да бъдат произведение на изкуството. Наистина доскоро в темите за обмяна на опит се даваха сухи и лекционни указания, онагледени с някои и друга снимка. Практиката обаче показва, че подобни теми на селскостопанска или промишлена тематика не подпомагат производствениците, не задържат техния интерес. И ето че намерихме друго разрешение. Нашите диафилми вече обменят положителния опит посредством очерка.

През миналата година по искане на Министерството на селскостопанското производство трябваше да направим диафилм за движението на стонниците свинежди. Пред нас тогава възникна въпросът — или да го направим подобно на доскорошните инструктивни диафилми, или да изработим един художествен диафилм, в който да се постареем да включим исканите указания от министерството. Спряхме се на очерка. И за наша радост вместо инструкция, онагледена със снимки, ние разработихме диафилм за стонника Георги Наков, чийто опит включваше почти всички указания на министерството. Оттогава насам този род диафилми работим като диафилми-очерци — независимо от това, дали се отнася за някой завод или ТКЗС.

Ново начинание на отдел „Диафилми“ при студията е разработването на научно-популярни диафилми. Те са диафилми, предназначени за най-широк кръг зрители, и запознават с един или друг въпрос на науката и техниката.

При създаването на първите наши научно-популярни диафилми ние срещнахме доста трудности, защото едно е текстово да се разработи популярен един или друг въпрос, друго е да се намери неговото образно решение. В подготовката на диафилмите „Абритус“ и „Пауталия“ се разполагаше само със снимковия материал от разкопките. Но ние трябваше да направим не чисто научен диафилм, който да служи само на научни работници, а диафилм за най-широк кръг зрители. А това изискваше в диафилма да има разказ и да се даде ясна представа на зрителя за тези два големи римо-тракийски градове в нашите земи. И ето че се наложи доста да се поработи над литературните сценарии, а с помощта на консултантите нашите художници направиха не само обикновени рисунки, но и приблизителни възстановки на тези древни градове. Явно е, че при подобен род диафилми е необходима както помощта на научните работници, така и на литеоратори, художници и други творци.

Друг голям дял диафилми са учебните теми и диафилмите с изгледен характер. Ако се отправят към нашето производство упреци, че то носи занаятчийски характер, това може би се е отнасяло най-вече за учебните диафилми. Вярно е, че е съществувал период, когато се е гледало изключително само на пряко утилитарното значение на този род диафилми, без да се обръща внимание какво естетическо въздействие оказват на зрителите. Затова е съдействувало не само неправилното разбиране, че диафилмът е преди всичко фотография, каквото се е ширело в студията, но и отношението на редица инспектори от Министерството на просветата и културата, които са гледали на учебния филм само като тесни специалисти. Настъпилите промени в разбиранията за мястото на диафилма и създаването на Института за учебни помагала при Министерството на просветата внесо промени в разбиранията по отношение на този жанр диафилми. Без да се отрича утилитарното значение, според нас този род диафилми трябва да оказват на учащите се и естетическо въздействие. Ето в съчетанието на тези два компонента е пътят за развитието на учебния диафилм. И за наша радост това отно-

шение напълно се споделя и от Института за учебни помагала при Министерството на просветата.

Ние считаме, че пътят, по който сме тръгнали с учебния диафилм, е правилен, защото наред с познанията, които даваме на зрителя, увеличаваме художествената стойност на диафилма, като използваме оръжия от арсенала на литературата, журналистиката и изобразителното изкуство.

При изгледните диафилми преобладават изразните средства на художествената фотография. При тях също се използват очеркът, стихът, разказът. Паралелно със средствата на художествената фотография и при тези диафилми участват със свои работи и художници

Нашият диафилм вече е намерил своя път. Диафилмът като средство, което обединява и предава на екрана компоненти на други изкуства, в случая литературата и изобразителното изкуство, в процеса на създаването на творението създава свои средства и може да се издигне до нивото на произведение на изкуството. И именно в зависимост от това, какво участие вземат елементите на другите изкуства, станали вече компоненти на диафилма, какво естетическо въздействие оказват на зрителя, даден диафилм може да се издигне до произведение на изкуството или да остане само учебно помагало. А това вече зависи от нас. Необходимо е ние, дейците на българския диафилм, да вложим още по-големи усилия, да разгърнем всичките си възможности, за да създадем по-добри, по-силни и по-въздействащи произведения, за да станат по-голямата част от нашите диафилми истински произведения на изкуството.

А. Фархи

**„НЕБЕТО НЯМА
РЕШЕТКИ“**

В този нов румънски филм е поставена проблема, която е била актуална за всички общества, която днес възбужда и нас: за мястото на изкуството в живота, за неговото значение и неговото призвание, за пътя, по който трябва да върви истинският творец.

За да разрешат тази проблема, създателите на филма изследват съдбата на младия художник Михай Стрихан. Истината, до която той не изведнъж достига, е истина на живота. В сблъсък с неговите противоречия, в общуване с различни хора младежът осъзнава, че това, което създава, е безполезно, ако не служи на народа. Пред неговите очи възхождащият фашизъм разкрива жестокото си лице. Младото сърце изтръпва от убийствата и беззаконията, които зачестяват с всеки изминат ден. А в същото време абстракционистите създават непонятните си табла и говорят с гордост, че изкуството им стои високо над тълпите. И всичко това довежда Михай до решението да поведе борба чрез своето из-

куство — да протестира чрез него, да обвинява, да призовава. Неговите рисунки постигат целта си — те вбесяват полицията и тя унищожава изложбата му, а самия него хвърля в затвора. Но поетният път е верен, той води към голямото изкуство. А нима то може да бъде затворено, да бъде поставено зад решетки? Нима има решетки за небето? С тази алегория завършва произведението и тя недвусмислено разкрива позицията на авторите на филма, за които истината на младия художник е и тяхна истина. И те се връщат към нея не за да напомнят за миналото, а за да я наситят със съвременно звучене.

Но правилно поставен и вярно разрешен, този важен проблем не е защитен с необходимата художествена сила в произведението на румънските кинематографисти. Вината е главно в сценария (сценарист и постановчик е Франчиск Мунтяну), в който има твърде много тезисност и схематизъм. Преди всичко в образите, които са разделени на две групи: положителни и отрицателни. В тях има външна колоритност (например абстракциониста Мърчану), но душевно те са елементарно обрисувани, с възможно най-познатите черти. А в контакт с тях и образът на Ми-



«Небето няма решетки»



«С а ш а»

хай Стрихан остава неразкрит с необходимата сложност и дълбочина. Ние го виждаме предимно като участник в събитията, които се разиграват около него и в които той е въвлечен, но като мислител, като съзнателен творец, като човек, който се прощава с едни истини и прегръща други, той отсъства на екрана. А философското начало не е трябвало да бъде подценявано, защото по начало филмът е създаден, за да даде разрешение на една философска в същината си проблема. И то да я разреши по новому, с нови, действени доводи, защото крайният му извод е извесен на всички не от вчера. Не е толкова важна само проблемата, а и как ще бъде защитена. Но на филма именно това липсва. И затова оставаме с впечатлението, че проблемата е просто илюстрирана с първите попаднали под ръка примери. Отделни сполуки, постигнати главно в непосредствеността, с която младият художник (артистът Василе Иким) реагира на събитията, не могат да прикрият общия неуспех. В личната съдба на Михай Стрихан няма драма, няма сила в неговите размисли, в неговите изживявания затова и зрителят остава равнодушен.

Филмът „Небето няма решетки“ е измежду произведенията, в което една важна и правилно поставена мисъл не е намерила необходимото художествено покритие.

„С А Ш А“

Още един югославски филм, който ни връща към Втората световна война, към годините на народното съпротивление срещу фашизма. Време, изпълнено със страдания и героизъм. То остава дълбока следа в паметта на югославските народи и затова не е случаен фактът, че намери отражение вече в толкова произведения на литературата и киното. Към него се връщат много автори, като се мъчат да го видят от нов ъгъл на зрение и да разкрият нови истини.

Към това минало се е насочил и сценаристът на филма „Саша“ Властимир Радованович. Не би могло да се каже, че темата на неговия сценарий се отличава с особена оригиналност. Било е вече неведнъж обект на кинематографично проследяване зараждането на съзнание у честни, но аполитични младежи, показан е вече сложният и труден път за намиране на свое място сред редиците на борците. Но за да ни развълнува тази тема още веднъж от екрана, причината е в ярките образи, в убедителността, с която е разкрито тяхното идейно осъзнаване, тяхното приобщаване към делото на хилядите народни борци.

Ярките образи — това са тримата гимназисти, неразделни приятели Попето, Крачун и Спатията.

Те са обрисувани като едно цяло. И все пак всеки от тях се отличава с индивидуални черти, с нещо свое, неповторимо. Младите актьори Предраг Черамилац, Ратко Милетиц и Коле Ангеловски създават убедителни образи. Те са непосредствени, естествени, от тях струи юношеско очарование. Всеки един от тях по свой начин се прощава с безмисленото съществуване и поема пътя на борбата.

В режисурата на Раденко Остоич (филмът „Саша“ е неговият дебют), добро впечатление прави уметелото съчетаване на занимателно-авантюристичното начало с психологическото гълкуване на образите. Филмът има напрегнат сюжет, действието се следи с неотслабващ интерес, но заедно с това и образите са разкрити с необходимата пълнота и сложност. Най-голям успех Остоич е постигнал в работата си с младите актьори, които преди това не са участвували в киното. Запомня се и изпълнението на Раде Маркович (Испанец). Даровитият югославски артист насища образа с това обаяние и с тази нравствена сила, която е необходима, за да спечели симпатите на младите и да ги увлече с примера си.

В Югославия филмът се посрещна с голям интерес от публиката и сега се подготвя негово продължение, в което Испанецът не е загинал и бива спасен

от тримата приятели. И на нашите зрители младите герои на „Саша“ направиха силно впечатление, развълнуваха ги, станаха им близки и мили. Затова и те сигурно биха посрещнали с интерес една нова среща с познатите образи.

„ИЗЛИШНИТЕ“

Този нов югославски филм по някакво съвпадение беше прожектиран по нашите екрани заедно с едно от последните произведения на румънската кинематография —

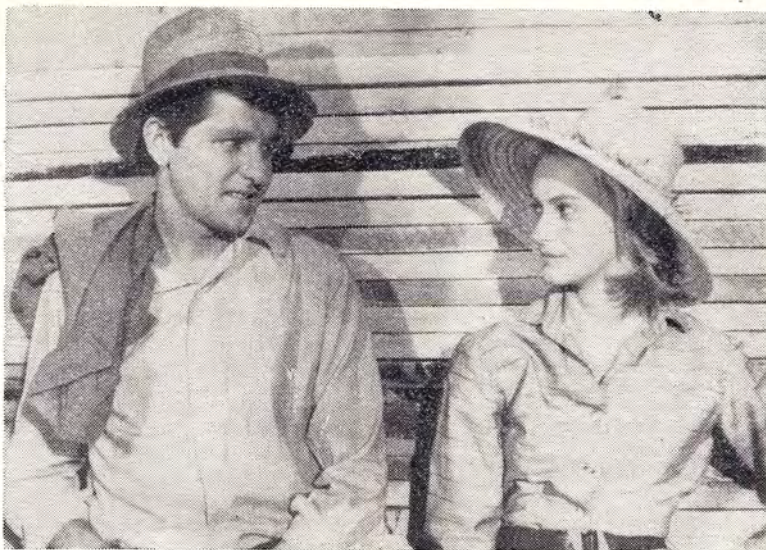
„И ТИ СИ ВИНОВЕН“

По своя сюжет, по идейната си насоченост тези два филма са твърде сходни помежду си. И в румънската, и в югославската кинотворба действието се развива на един съвременен строеж, заедно с който израстват и хората, формират се като нови, социалистически граждани.

Но убедителността на това проследяване, неговата художествена защита е на различно ниво в двата филма. Макар в творбата на югославските кинодейци задачата да е по-широка и да се изследва развитието на няколко образа, сполуката в техния филм безспорно надвишава постиженията на румънските автори. В „И ти си виновен“ прави впечатление илюстративният подход при



«Излишните»



«И ти си виновен»

разкриването на главния герой. Това се предопределя вероятно от твърде голям срок от време, в който се изследва образът — няколко години. А в „Излишните“ има само една бригадирска смяна, но и този срок е напълно достатъчен, за да се покаже изменението, което настъпва у младите хора под влиянието на колективния труд и задружния живот.

Когато гледах „Излишните“, завиждах на младежите от съседната социалистическа Югославия, че притежават такъв филм за своето бригадирско движение. И съжалявах, че нашите кинодейци са все още в дълг към българските комсомолци, които също така имат славни бригадирски традиции. „Излишните“ е творба, в която няма подсладена романтика и плакатен оптимизъм, но именно с истината и естествеността си ни възпламенява, заставя ни да усетим очарованието на бригадирските делници, на задружния живот. „Излишните“ е поставен от един от най-изтъкнатите югославски режисьори, двукратен победител на Пулския фестивал — Бранко Буер. Този му филм дава ясна представа за маниера му на работа — отсъствие на всякаква външна ефектност, строго придържане към простотата и непосредствеността. Характерно за режисьора е и специалното внимание, което отделя за

изграждането на всеки образ — от централния до най-епизодичния. И затова всеки един от тях се запомня. В „Излишните“ те са цяла галерия: Михайло, Ранка, момченцето, Нада, киноартистката, културпросветника, инженера и т. н. От значение е това, че тези образи са поверени на даровити изпълнители. Изпъкват постиженията на младите, но вече не безизвестни актьори Милена Дравич, Любиша Самарджич, Борис Дворни.

„ПРИЗРАЦИ В ЗАМЪКА ШПЕСАРТ“

Този филм като че ли е странно смесение на всички възможни жанрове. В него има и любовна история, завършваща с щастлив брак; и старинен замък, в чието подземие се крият средновековни привидения; и привидно строг banker, който обаче е с добро сърце и умее да цени смелостта, като я възнаграждава със солиден чек; и пътуване с луксозна яхта през лазурно море... Има ужаси, има закачливи песнички, има пързалане с летни кънки по коридор с железни рицарски доспехи, има съдебен процес, има ограбване на голям магазин за дрехи, има тържествено посрещане на азиатски монарх. Да, като че ли в този филм са събрани на куп всички възможни ком-

поненти на комерческото западно кино. Събрани са в едно всички възможни жанрове. Но за да бъде създадено произведение, което с пълно право можем да наречем истинска комедия.

На пръв поглед филмът като че ли не е нищо повече от една развлекателна, забавна история. Тези средновековни призрци сякаш са върнати към живот с естественото намерение да ни създадат по-силни усещания.

Сетне се досещаме, и то не случайно, за кентервилдските привидения на Оскар Уайлд и тази аналогия ни помага да открием силното пародично начало на филма. Виждаме, че всичко, което е заето от комерчески кинематограф, тук е обърнато с краката нагоре, виждаме иронията, с която са използвани неговите вкостенили се похвати. Някога злъчният ирландец се подиграваше в творбата си на залелия пазара буржоазен роман. Задачата на „Привидения в замъка Шпесарт“ като че ли е същата, с тая разлика, че обект на подигравка е едно по-ново изкуство.

Но лентата продължава да се върти и ние разбираме, че не е достатъчно да виждаме само иронията и подигравката. Да, ние се усмихваме на уелото пародирани на фигуристите от виенското айскрею, когато посетителите на замъка започват да правят красиви обръщания и осморки след екскурзовода си. Но дали можем само да се усмихваме, когато един официален военен оркестър вместо реваншистки марш за свирира играва румба? Или когато на витрините вместо генералския мундир се появяват бебешки пелени? Или когато цените на колбасите магически се снижават с осемдесет процента? Само да се усмихваме или и да се замислим? Само да се усмихваме или и да решим какво трябва да правим напред? Какво ни е по-приятно. маршът или джазовата музика? Какво ни е по-необходимо: военната униформа или детското облекло? Каква трябва да бъде цената на месото — такава, че то да бъде лукс, или такава, че да бъде всекидневна храна?

Да, този филм е забавен. Той безспорно е остроумна пародия. Но преди всичко той е една смела сатира.

Впрочем, след като познаваме предишния филм на Курт Хофман и неговия колектив „Ние, децата чудо“, няма сме изненадани? Нима не очаквахме именно такава среща?

Но не можем да не изтъкнем веднага и очевидното различие между двете творби — старата и по-новата —

на даровития западногермански режисьор.

В „Ние, децата чудо“ изобличението бе открито и точно адресирано. Всичко, което се показваше, се разясняваше с пределна яснота — за тая цел бяха използвани музикалните интермедии с парлив текст.

В „Призраци в замъка Шпесарт“ е следван точно обратен път, макар целите на авторите да са същите. И тук обект на внимание са сегашните бонски ръководители и тяхната реваншистка политика. И тук на някои хора с къса памет им се припомнят уроците на миналото. Но само в един-два случая това се казва направо, открито — като например в песничката на разводача из замъка, когато той говори за празните глави, които остават след всяка война. Това са обаче изключения; те не характеризират метода на осмиване, който е типичен за „Призраци в замъка Шпесарт“. Сега Курт Хофман предпочита илюзията, иносказанието и подтекста пред откритото жигосване и заклеяване. Защо е избрал точно този похват сега според мен не е толкова важно. Един критик подхвърли някъде, и то не без основание, че може би е трябвало да се бори и с цензурата, която той вече веднъж надхитрил с „Ние, децата чудо“. Всеки случай надхитрил я е и този път. Но може би пък е сменил оръжието не от тактически, а от естетични съображения. Майсторите не бива да се повтарят. Те трябва да търсят различни пътища, за да разкрият богатствата, които носят със себе си, за да споделят истините, които ги възбуждат.

Важното е, че и това оръжие Курт Хофман владее също отлично. Сатириктът и тук отново дава блестящи доказателства за изключителното си дарование. И понеже в този филм общия фон е привидно неутрален, понеже забавно-развлекателното начало е твърде силно подчертано, от много голямо значение са били точно намерените детайли, в които именно е вложен сатиричният динамит. Именно с такива детайли е изпъстрен чуждестранният монарх и те в последна сметка го превръщат в една почти гротескна, но все пак реално съществуваща фигура. Детайлите от витрините в Бон са толкова ярки, че и на зрител с най-ниска кинематографична култура и с най-повърхностни политически познания става ясно какъде са насочени стрелите на сатирата. Същото се отнася и за ония изумително добре намерени подробности от палубата на яхтата — смъкната е завесата и све-



«Призраци в замъка „Шпесарт“

тът на аристокрацията е показан в нищожеството и пустотата си.

И все пак въпреки че филмът е така определено сатиричен в насочеността си, въпреки че в него се говори за толкова съществени, за толкова сериозни неща, смехът не секва нито за миг. Нас дори понякога ни боли, но пак се смеем. Това ни кара да си припомним за старите майстори, да си припомним максимата „смях през сълзи“. Вярно е, че у Хофман чак сълзи няма, но има болка, има гняв, има протест. И все пак над всичко е смехът. Смях, очистващ, сразяващ, негодуващ. Смях с всички възможни нюанси на човешките изживявания. Смях, напомнящ за Чаплин и все пак коренно различен от него. Смях, който е типично немски, типично Хофмановски. В негс са живи традициите на старите народни панаири, на средновековния немски фарс, живи са традициите на Брехт.

И все пак това е смях, който може да се роди само с неповторимите средства на киното. На съвременното кино, на киното от петдесетте и шестдесетте години на двайсетия век. Средствата на това кино са овладени до виртуозност от Курт Хофман. Гледаш филма му и имаш усещането, че всичко сякаш е постигнато изключително лесно, леко, сякаш ей-сега е родено експромтно и импровизирано. Но всички знаят, че лекото за околото се пости-

га в изкуството най-трудно, с най-много работа.

Дарованието на Курт Хофман ни радва не само защото в своята дейност той е истински виртуоз, не само защото в дефицитния жанр на кинокомедията той създава майсторски творби. Но и защото с талантливото си изкуството служи на истината и на прогреса.

„МОЛЯ, НЕ МЕ БУДЕТЕ!“

Тази нова творба на чехословашката кинематография събужда аналогия с известния и у нас филм на Рене Клер „Красавиците на нощта“. Спомням си младия композитор, който упорито търси самотата, за да може да се потопи във виденията на сънищата, да навлезе в света на мечтите си и да избяга от преследващите го житейски несполуки. Но приключенията му в „царството на нереалното“ винаги имаха комичен завършек, несполуките и там го преследваха и в края на краищата той достигна до извода, че не трябва да бяга от живота около теб, защото единствено щастлив можеш да бъдеш само в него... Но няма този герой на Рене Клер не го откривате в героинята на чехословашкия филм? Разбира се, тя не е някакво негово второ издание. Но главното, главното е сходно. И тя е недоволна от реалния си живот и не-

прекъснато бяга в недействителното. Но и тя също предизвиква смях, изпада в неловки положения и търпи разочарования заради бягството си в света на сълзищата. И тя също достига в края на краищата до извода, че щастие е единствено в реалния живот, в реалните наши приятели...

Да, идейната страна на „Моля, не ме будете!“ явно е тъждествена с мислите, които преди време предизвика у нас филмът на Рене Клер. Но сходството е забележимо и по други линии — и двете творби имат забавно-комичен характер, и в двете се разчита на въображението и триковете с тая единствена разлика, че Рене Клер предпочиташе да се връща в миналото, а сега екскурзиите са в бъдещето. И чехословашките кинематографисти си служат с иронията, с пародирането, но разликата между тях и Рене Клер е значителна — и то не в тяхна полза. По отношение на техниката, триковете, осветлението, бонте Рене Клер е наистина по-старомоден и по-въздържан, но какъв артистичен финес лъха от целия му филм, каква неподправена поезия ни завладява в не един кадър. В „Моля, не ме будете!“ занимателността се поддържа не от разгръщането на въображението на неговите създатели, не от богатството на вижданията им, а от честите прескачания от един жанр в друг, от смяната на цветовете,

от играта с тоалети и прически.

Паралел, при който чехословашкият филм съвсем не отстъпва на филма на Рене Клер — това е изпълнението на главните роли в двата филма. Жерар Филип и сега Яна Хлавачова са съвсем различни, защото младата чехословашка актриса се е стремил да не подражава, а да осмисли по свой начин ролята си. И е успяла. Нейната героиня е съвременно момиче, то се вълнува от проблемите на днешния ден. Тя е капризна и своенравна, но с добро сърце. И бяга от живота, защото не го познава. Колкото повече вниква в смисъла му — толкова повече го обиква, обиква и хората, които са около нея. Обиква тези от тях, които заслужават. Защото и в действителността — не само в сълзищата — има зли сили. Изобщо Хлавачова успява да обогати героинята си. Да я направи по-различна от героя на Жерар Филип. Да направи това, което за съжаление не са успели да постигнат сценаристът и режисьорът на „Моля, не ме будете!“...

„ДВАТА ЖИВОТА НА ЛЕЛЯ МИЦИ“

Един филм, който не си поставя някакви големи задачи. Неговите създатели искат да постигнат едно — да ни разсмеят. И успяват в целите си. А нима това не е успех, като се има пред-



«Двата живота на леля Мици»

вид колко рядък гост на екраните е естественият и непринуденият смях?

На пръв поглед като че ли това е типична комедия на хумористични ситуации и забавни недоразумения. Да, те изобилствуват във филма — създава ги неочакваната промяна, която настъпва у една стара болява актриса. Със закъснение в нейния живот навлиза щастливата любов, която пробужда в душата ѝ нови сили, възвръща я към живота. Но все пак това не е комедия на ситуации и недоразумения. Тя е преди всичко комедия на образи. В новосъздаденото положение отделните характери започват да проявяват същността си — разбира се, в духа на жанра. И самата леля Мици, и нейните двама млади квартиранти, и старите ѝ приятелки от театъра, и любопитната портнерка, и съседите — всеки един от многото герои се очертава с интересна и своеобразна физиономия, с различно отношение към хората, с различен поглед към живота.

Филмът е преди всичко забавен и интересен. Но не е празно зрелище. За да не бъде такъв, не бих казал, че причината е в поуката: човек е млад дотогава, докато е млад и духът му — неспокоен, докато го привлича животът, докато се възнува и обича. Филмовото действие действително налага този извод. Но той е стар като света.

По-важно според мен е ведрото настроение, което струи от филма. То говори за обич към живота, за оптимизъм. А нима филм, който излъчва такова настроение, е безполезен?

„ТИ СИ ЧУДЕСНА“

Още преди да влезем в салона, ние знаем какъв ще бъде сюжетът на този филм: Защото при подобни случаи почти никога не се изневерява на шаблона и схемата. Героинята (или героят) в началото е бедно и неизвестно девойче, на което обаче случайността помага да влезе в допир с музикалните кръгове. И отгук нататък, преодолявайки известни пречки, то жъне успех след успех. Сменят се естрадите, мени се цветът на завесите, менаж се тоалетите на героинята и стават все по-разкошни и пишни. Нарастават аплодисментите на публиката. И особено силни са в неизменно щастливия финал, когато трябва да зарязат и публиката от киносалона.

Създателите на „Ти си чудесна“ са останали верни на инерцията. В сюжетната си постройка техният филм по ни-

що не се различава от предшествениците си. Не се различава и по неизбежните за този род филми съставки еротика и смях. Затова е създадена цялата „интимна“ линия с преследването на отпътувалия морски капитан, затова е изфабрикуван образът на мнимия адмирал. Но интимната линия е така нескоропосно съчинена и така лъха на конвенционалност, че у зрителя се създава усещането, че е попаднал в нафталинения свят на някогашните истории от приложението на „Икономия и домакинство“. А духовитостите на мнимия адмирал са така безсолни и триковете така допотопни, че ни става жално за актьора, който прави отчаяни усилия да създаде у нас ведро настроение и да ни накара да се усмихнем.

И все пак в залата се създава ведро настроение. И единствената причина за този успех е Катерина Валенте, за чиито песни всъщност е създаден и пелият филм. Вече почти не остана звезда на джазовата и забавната западна музика, която да не се появи на екрана. За самите певци това е едно сигурно средство да завоюват още по-голяма популярност сред публиката. А за продуцентите и изпитан начин за лека печалба, защото подобни филми най-безболезнено се създават по готови шаблони.

Но не всички изпълнители в подобни филми бяха така щастливи пред екрана, както пред микрофона. В доста продукции например беше поканен да участва Пат Бум, но критиците избягват да говорят при него за актьорски данни, защото очевидно едно красиво лице и един приятен кадифен глас са съвсем недостатъчни. Разочарование предизвика появата и на Пол Анка в киното, въпреки че той направи пластична операция на носа си, за да се хареса на публиката.

Катерина Валенте не разчита на външността си. Не прави опити да ни „предразположи“ с дръзко показване на физически данни. Единственото оръжие, с което тя воюва, за да постигне успех, е нейното изкуство. И то проявява не в сцените, които и предлагат най-внимателните перипетии на сценария (макар че тя и тук ни убеждава в несъмнените си актьорски способности), а тогава, когато е на естрадата, когато пее. Песните, които изпълнява, са чужди на крайностите на западната музика. Нейната интерпретация е в тон с техния характер — никакви чудатости, никакви вокални ефекти. Един звуков глас, който звучи като сребърни камбанки, който не познава затруднения нито в горния, нито в



«Ти си чудесна»

долния регистър. С особено настроение Валенте изпълнява мелодиите на кубинския танц „ча-ча“. Например песента „Бонгола“, която тя изпя два пъти по различен начин.

За да разгърне напълно възможностите си в естрадния жанр, Катерина Валенте е облагодетелствувана и от танцовите си способности. На сцената тя е необикновено пластична, подвижна, увличаща. Това е в хармония с бодрия, жизнерадостен характер на нейните песни. И на нас, българските зрители, това ни допада, защото е близко до нашето

светоусещане, до нашата жизнена философия.

Не може да не се отбележи и приносът на режисьора специално в постановките на песните. Докато иначе той е безпомощен да се пребори с недостатъците на сценария и при реализирането му не е нищо повече от добросъвестен занаятчия, в постановката на естрадните изпълнения той проявява въображение и вкус. Темпераментът на Катерина Валенте сякаш е прогонил в тези сцени рутината.

Атанас Свиленов

„ЯБЪЛКАТА НА РАЗДОРА“

Филми като „Ябълката на раздора“ обясняват често пъти скептичната усмивка, която се появява по лицата на зрителите, когато прочетат надписа: кинокомедия. Началните кадри настройват зрителя весело, макар и да нямат никаква връзка с развитието на основната сюжетна нишка. А накрая у зрителя остава едно разочарование и един законен въпрос — какво некажано и не видяно досега ни предлага филмът и кому е нужен той?

Сюжетът ни отвежда в колхоз „Комунар“, в Затишное. Противно на името на селото зад видимото спокойствие на повърхността, в дълбочина тук са наизреали сериозни конфликти. У сценаристите М. Бирюков, В. Щайн и режисьорът В. Плучек личи стремеж да ни покажат съвременното съветско село, с претенцията зад външната комедийност на ситуациите (а не на характеристиките) да бъдат поставени и решени сложни проблеми — за вниманието към хората, за умение то да се работи с тях, като се проявява загриженост към техните ежедневни грижи и радости, за сплотяването им на базата на зачитане на човешкото им достойнство и взаимно доверие.

В завръзката на филма стои конфликтът, възникващ между Ковал, гвардейски полковник в отставка, дошъл да прекара почивката си в родното си село, и неговия боен другар — председателя на колхоза Руденко. Руденко се стреми пръв в страната да построи в своето стопанство комунизма, като създаде по-скоро неговата материална база. За това той командирова хора на пазарите в далечни северни градове да спекулират с колхозните ябълки. А тези ябълки са плодове на дръвчетата, които дивизията на Ковал е посадила на мястото на пожарищата след отшумяването на войната. Те именно ще предизвикат раздора, за който става дума в заглавието. От по-нататъшното развитие на сюжета виждаме, че залитанията на председателя ще бъдат спрени, че във възбудения колхоз ще се възстанови нормално положение. Но ние ще продължаваме да се питаме дали създателите на филма не са влезли в нов, не предвиден раздор с изискванията на съвременното кино.

В основните образи, носители на идейния заряд на творбата, в тяхната режисьорска трактовка и актьорско изпълнение, в сблъсъците, които стават между тях, има нещо до такава степен познато ни от други творби на изкуството,

че ние предварително знаем не само каква ще бъде развързката, но бихме могли във всеки отделен епизод да суфлираме на героите техните реплики и мизансцени. Слаби, статични са и всички останали образи, като се започне от вечната млада влюбена тройка, мине се през традиционната за този жанр краварка-орденоноска и се свърши с тримата чантаджии-бюрократи, мислещи само за номенклатурни длъжности. Конфликтите, носени от тия герои, не задържат нашето внимание, не ни задоволяват.

Режисьорът е платил данъци на евтини и познати трикове, на самозадоволяващи сцени, които подобно действие предлага. Той е разчитал, че те ще му осигурят интереса и вниманието на публиката. Неумението на В. Плучек да се справи със спецификата на киноезика проличава и във филма, когато той вкарва в кадъра камара ябълки и преминавайки от общ в полублизък и близък план, накрая изпълва целия екран с единствена ябълка, която очевидно трябва да внуши метафората на „Ябълката на раздора“. Но от екрана ние виждаме само един не особено изразителен натюрморт, който кинематографично показва не идеи и конфликти, а предмети.

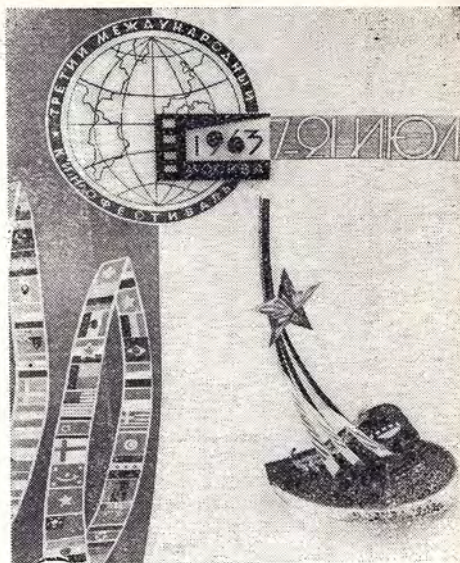
Лесно е да се разбере, че тези слабости на драматургията, претендиращи за комедийност и режисура, която е подсилила недостатъците на сценария, са дали отражение и върху актьорската интерпретация, която е обречена на изиграване на етюди в почти чиста театрална традиция. Такива ярки актьори като Е. Весник (Руденко), Б. Тенин (Ковал), Л. Папанов (Крячка) и Т. Пейзер (Дудушалка) във филма изглеждат твърде неправдоподобни. От театралното нарастване на сюжета, от начина на монтажа и на разкриването на характеристиките, от статичността на повечето сцени от кадър в кадър расте чувството на неестественост. Макар действието да се развива не зад светлините на рампата и не пред бутафорията на сцената, а върху фона на природата, не можем да се освободим от усещането, че театралната условност е пренесена на екрана. А тук тя няма право на живот!

Казаното дотук обяснява защо този спектакъл на лентата беше посрещнат хладно от публиката, въпреки че кинокомедията е много обичан и много търсен жанр.

Н. Константинова

РАШО ШОСЕЛОВ

СЕМАФОРЪТ НА МОСКВА— ЗА ПРАВДИВО И ХУМАННО КИНОИЗКУСТВО



(Продължение от миналия брой)

Филмите за войната и за съпротивата срещу фашизма в годините преди и през време на войната доминираха на Третия международен кинофестивал в Москва не само количествено, но и по идейно-художествената си значимост. Верният усет на художници-граждани е насочил не случайно прогресивни кинотворци от много страни към спомените отпреди двадесетина години. Спомени, които не трябва никога да бъдат заличени, за да ни държат на щрек, да мобилизират силите на всички хора с добра воля, които обичат свободата и мира, както ненавиждат фашизма и войната.

В миналия брой вече споделихме с читателите мисли за филма на италианския кинорежисьор Нани Лой „Четири дни на Неапол“, който стои в поредица от най-добрите подобни филми, но бе показан извън конкурса. От конкурсните филми в тоя тематичен кръг аз бих поставил на първо място „Гол сред вълци“ на режисьора от ГДР Франк Байер, смет по сценарий на Бруно Апиц.

Бруно Апиц — затворник № 2417 от лагерта на смъртта Бухенвалд! Бруно Апиц — осем години зад наелектризираните телени мрежи, под дулата на картечните, в зловещата сянка на комините, които денонощно бълват смрадливия черен пушек на изгаряните в крематориума жертви. Осем години, през които хора, истински хора, изживяват ужасите на бухенвалдския ад, изтезавани от хора-зверове, от вълци.

В романа на Бруно Апиц, както и в написания по романа сценарий, преживяното в Бухенвалд е пресъздадено с поразителна документална достоверност, която се извисява до мащабно художествено обобщение и звучи като безапелационна присъда срещу хората-вълци. Тоя дух на литературната основа следва в творческите си търсения и режисьорът Франк Байер. Камера, актьорска игра, музика — всички краски от палитрата на кинохудожника са подчинени на задачата да се заговори от окрана просто, правдиво, вълнуващо. Филмовият разказ се разгъва привидно спокойно, на места дори с известна мудност. Но постепенно зрителят е увлечен от дълбоки подводни течения на мисли и настроения; става сякаш съучастник в голямата борба между хора и вълци, борбата за утвърждаване и защита на човешкото у човека.

Няколко думи за сюжета на филма.

В концлагера Бухенвалд пристига нов транспорт затворници. Един от тях, старик от Полша, е донесъл тайно в куфара си малко момченце. Това е дете, чиито родители са загинали във варшавското гето. Недегалната организация на Съпротивата в лагера подготвя въстание, което с приближаването на съюзниче-

ските войски към Бухенвалд може да избухне всеки момент. Внасянето на еврей-чето в лагера поставя ръководството на Съпротивата пред трудната дилема: да се заеме с неговото укриване и с това да изложи на риск цялата нелегална организация, самата подготовка на въстанието, или да се откаже от защитата на детето, което би означавало сигурната му смърт. На везните са поставени морални стойности, изборът между които съвсем не е лек — животът на едно дете и животът, съдбата на хиляди затворници. И не от сантиментализъм тия сурови мъже, като старшината на лагера Валтер Крамер, Хефел, Кропински и мнозина безименни затворници поемат с всички рискове защитата на тоя малък живот. Едно дете, попаднало в устата на звяра, трябва да бъде опазено. Касае се всъщност за защитата на високи човешки добродетели, от които те, затворниците в Бухенвалд, не могат да се отрекат. Касае се до защита на тяхната собствена вяра в бъдещето, което това безименно момченце олицетворява. И когато тежко раненият Крамер е понесъл на ръце детето на Бухенвалд, за да го предпази от куршумите, когато въстаналите затворници налитат като неудържима лавина срещу картечните и автоматите на пазачите, когато светлината на свободата вече изгрява над лагера, това не е само победа на бухенвалдци — това е тържество на вярата в бъдещето, на гордия и свободен човешки дух, останал несломим и в най-тежките години на хитлеристките зверства.

В галерията от прекрасни образи особено трябва да се подчертае Валтер Крамер на Ервин Гешонек, олицетворение на дълбоката хуманност, мъдростта, човешкото достойнство и вярата на комуниста в бъдещето.

Мисля, че „Гол сред вълци“ заслужаваше по-висока оценка от журито. Сребърната награда, която му бе присъдена, не съответствува на мястото, което филмът заема между останалите фестивални филми.

Последните години на войната и партизанската борба дават сюжетната основа на филма „Името на смъртта е Енгелхен“, създаден от режисьорите Ян Кадар и Елмар Клос по повестта на словашкият писател Ладислав Мнячко. Авторите се връщат към събития от миналото, за да поставят нравствена проблематика с напълно съвременно звучене. Въпросите за дълга и личните чувства, за героизма и предателството, за трудно изличимите понякога рани от войната, телесни и душевни — това е кръгът на тая проблематика, която прави филма произведение твърде сложно. Чехословашката кинематография има



«Името на смъртта е Енгелхен»

основания да бъде доволна — „Смъртта се нарича Енгелхен“ — получи една от Златните награди на фестивала в Москва. Мисля, че това признание позволява да се предявят към създателите на филма и по-високи изисквания. Между подобни изисквания аз бих поставил необходимостта от повече простота и ясност на разказа, а заедно с това и туширането на някои излишни подчертавания, които стигат до тезисно илюстриране на авторските мисли.

Филмът на югославския режисьор Велко Булаич „Козара“, който е познат на нашите кинозрителите, заслужено получи една от Златните награди в Москва. Мащабно епическо повествование за борбите на югославските партизани, „Козара“ е документ за героизма на един народ, който с цената на много страдания и жертви отстояваше свободата си срещу хитлеристките нашественици. Силата на „Козара“ не е в яркостта и детайлираната индивидуална обрисовка на отделни образи-герои, тя се корени в колективния образ на партизанския отряд, чрез който е отразена силата и непреклонната воля за свобода на народа като цяло.

Два филма за войната — „Студените следи“ на норвежкия режисьор Арне Скоуен и „Момчета“ на финландския режисьор Мико Нисканен — свидетелствуват за интересни търсения на честни художници. Арне Скоуен разказва за един водач в планината, който през време на войната е изоставил на произвола на съдбата дванадесет души, избягали от фашистката неволя. Петнадесет години след като те са загинали в снежната буря, виновникът за тяхната смърт се връща там, където ги е изоставил. Угризенията на съвестта не му дават мира. След напразните усилия да се оправдае пред единствения свидетел на своето престъпление, да се оправдае пред самия себе си, той загива така, както са загинали и изоставените от него. Основен прицел на режисьора е не събитийният разказ, а дълбокото психологическо изследване, решаването на темата за дълга и личното чувство, за отговорността, която никаква давност не може да покрие. Във филма се чувства влиянието на Бергман — с увлеченията по мистиката и прекаленото психологизиране.

Финландският режисьор Мико Нисканен ни пренася в някакво малко градче, където пристига поделение от немско-фашистката войска. Местните хлапета посрещат хитлеристките войници доброжелателно, приятелски се отнасят с тях. Постепенно обаче общуването на децата с хитлеристките войници се отразява пагубно върху тяхната психология, променя в отрицателна посока характеристиките им, покварява ги. Несправедливата война носи само злини за малкото градче, особено за още неукрепналите момчета, макар тук да не се чува оръжен тътен или грак на картечници. Филмът е дебют за младия режисьор, комуто предстои тепърва да расте, да овладява художественото майсторство.

Много искреност лъха от три филма, които започват с кратки съобщения, че показаните в тях събития и герои не са плод на художествена измислица, а пресъздават исторически достоверни факти и образи. Такъв е холандският филм „Нападение“ на режисьорите Пол Рота (известен кинодокументалист) и Кей Брюс. Като разказват за опасяването на арестувания от Гестапо и изпратен в затвора активен член на холандската съпротива Бекер, авторите на филма утвърждават силата на обикновените хора, когато те действуват организирано, заедно. Без преднамерено търсене на кинематографични ефекти, почти в стила на кинодокументалистиката, авторите на „Нападение“ са създали реалистичен филм, който завладява със своята правдивост. За силата на народа, сплотен в защита на своята свобода и национална независимост, говори индонезийският филм „Тоха — героят на Южен Бандунг“, поставен от режисьора У. Исмаил. Тържеството на идеята за национално освобождение и отрицание на колониализма, утвърждаване правото на виетнамския народ да живее в мир и сам да бъде господар на съдбините си — това е основният патос на филма „Ты Хау“, който пресъздава героични страници от освободителната борба на виетнамския народ.

Общото във филмите за войната и съпротивата — това е категоричното утвърждаване вярата в силите и възмездие на народите да опазят застрашените от една нова война морални и материални ценности на човечеството, да защитят свободата и мира. Общото в най-добрите филми от тоя тематичен кръг — това е отрицанието на фашизма, империализма и войната, видени в тяхната връзка и обусловеност, разкриването на античовечната им същност.

Два филма, прожектирани през фестивалните дни в Москва, разкриват две лица на американската кинематография. Имам предвид „Великото бягство“, създаден от режисьора Джон Старджес по едноименния роман на Пол Брикхил и „Процесът в Нюрнберг“, на Стенли Крамер, снят по сценария на Ебби Ман. Трябва да се подчертае, че и двата филма свидетелствуват за таланта и високата кинематографична култура на техните автори и по отношение на професионалното майсторство стоят на високо ниво. Различието се проявява в гледната точка, от която авторите наблюдават и оценяват събитията, в идейно-художествените внушения към които се стремят.

Стенли Крамер, както сам не веднъж е подчертавал, принадлежи към категорията на „мислещите кинорежисьори“ в САЩ. В златния фонд на американската прогресивна кинематография влязоха неговите филми „Окованите във верига“ — наситено с дълбок хуманизъм произведение върху проблемите за расизма в САЩ, и „На брега“ — страстен призив към човечеството да предотврати опасността от една атомна война, която би заличила живота върху нашата планета. „Процесът в Нюрнберг“ е сложен и мъдър анализ върху причините на Втората световна война, размисъл за отговорностите на всички, които по един или друг начин са спомогнали или са позволили да се установи беззаконието на хитлеристкия режим, пряко или косвено са допринесли нещо за разрухата, причинена от хитлеро-фашизма и войната. С „Процесът в Нюрнберг“ Стенли Крамер отново потвърждава качествата си на художник, който се насочва към най-острата и злободневна социална проблематика, с поразително майсторство съчетава публицистиката и безупречната художествена форма на своите произведения. „Процесът в Нюрнберг“ показва лицето на една кинематография, която няма нищо общо с холивудската щампа — кинематография на малцинната търсещи художници, проповедници на високи хуманистични идеали. Ако не бе показан извън конкурса, филмът сигурно би получил най-високо признание от журито.

„Великото бягство“ на Джон Старджес също има положителни качества, които са мотивирали показването му в конкурса на фестивала. Самото намерение на авторите да ни припомнят за герои, които през годините на войната срещу хитлеризма са проявили мъжество, себеотрицание и упорита воля в стремежа да избягат от пленническия лагер, е вече нещо положително. Твърде често холи-



вудските филми започват с предупреждението, че показаните на екрана събития и герои са измислени и всяка прилика с действителни събития или лица е случайна. „Великото бягство“ започва с предупреждението, че е разказана една исторически достоверна дори в най-малките си подробности история — бягството на петдесет американски и английски летци от един хитлеристки пленнически лагер. Само трима от избягалите остават живи и филмът е посветен на паметта на загиналите. Жизненият материал, върху който е създаден филмът, вече дава предпоставките за един наситен с драматизъм разказ, възнуващ и реалистичен. И разочарованието от филма идва именно поради това, че тия предпоставки — бих казал тия категорически изисквания — не са осъществени.

Ние знаем за пленническите лагери в хитлеристка Германия твърде много — и по сухите данни на историческата хроника, и по онова, което литературата и изкуствата са ни дали за тия лагери. Вероятно пленническите лагери за американските и английските офицери не са били такива, каквито ги знаем от „Съдбата на човека“. Но онова, което Джон Старджес ни показва в своя филм, ни напомня по-скоро за някаква почивна станция на спортиста. И общата атмосфера в лагера, и отношенията между пленниците, и тяхната охрана, и самите перипетии на подготовката и бягството — всичко е показано твърде повърхностно, неправдоподобно, развлекателно. Ако не бяха суровите сцени с разстрела на заловените пленници към края на филма, зрителят би останал с впечатлението, че цялата история около бягството на пленниците е твърде интересна игра, някакво състезание, в което вече са излъчени и рекордьори — един е бягал от плен десетина пъти, друг двойно повече, трети кой знае колко пъти. И ти се струва, че това не са герои от една сурова и тежка борба, а образи от не лошите американски вестерни, симпатични ковбои с военни униформи.

Впрочем въпросът не е само и не е главно в това неправдиво, лековато отношение към жизнената правда на пресъздаваното историческо събитие. Въпросът е преди всичко в тълкуването на фактите, в авторската концепция.

Създателите на „Великото бягство“ сякаш не се интересуват от оценката на онова, което мотивира поведението на двете стоящи една срещу друга страни — пленниците и охраната на лагера. Нещо повече. Поведението и на едните, и на другите се определя от чувството за дълг, благородния рицарски дълг на офицери. За тоя дълг представителите на двете страни — комендантът на лагера и старши офицерът на пленниците — разговарят с взаимното уважение и толерантност на джентлемени. Единият увещава пленниците да не се опитват да бягат, защото куршумите ще ги застигнат — за това той се е погрижил, защото това е негов дълг. Другият отговаря, че дълг на пленниците е да се стремят да избягат и отново да се върнат в бойните си части — това той, комендантът на лагера, трябва да разбере, защото той също е офицер.

И още нещо, което създателите на „Великото бягство“ твърде тънко прокарват в своя филм. Трябва ясно да се разграничи — казват те — хитлеристката армия от гестапото. Вижте колко благороден в постъпките си е този комендант на пленническия лагер, строевият офицер от хитлеристката армия. Джентлеменските отношения между пленници и лагерна охрана се нарушават всъщност едва когато се намесва гестапото, чиято жертва става и сам комендантът.

Не, не може зрителят на филма „Великото бягство“ да приеме това лице на американската кинематография, която заради комерческата развлекателност не държи сметка за правдата. Не може да се помири с такава оценка на събитията, с такива опити за реабилитация на хитлеристката военщина, която и в настояще време продължава да бъде заплаха за мира. И несъмненото майсторство в занаята, което режисьори като Джон Старджес показват, не ще ти доведе до голямото изкуство — изкуството на правдата и хуманизма. Между показания извън конкурса филм „Процесът в Нюрнберг“ и конкурсния „Великото бягство“ колебания в избора не може да има. Както не може да има съмнение в това, че лице на всяка кинематография, в това число и на американската, трябва да дават не комерсантите, а истински мислещите художници.

Извън духа на московския фестивал

Макар и да звучи малко странно, на московските екрани се появиха и отделни филми, които са чужди на общия дух на фестивала, чужди на благородния девиз „За хуманизъм на киноизкуството, за мир и дружба между народите“. Тук аз нямам предвид някои плоски и безсъдържателни комедии като австрийската

„Тези, които рискуват“ на режисьора Едвин Збонек, „Милото семейство“ на датския режисьор Ерик Баллинг и др. подобни. От такива филми, ако няма особен полза, поне няма и голяма вреда.

Не би могло да се каже същото за английския филм „Сами отива на юг“ и за документалния филм на ГФР „Летящият клипер“.

Московската телевизия бе поканила една вечер за импровизиран разговор неколцина делегати и гости на фестивала. Помня как на първия въпрос за впечатленията му от видените досега филми делегат от Виетнам започна с атака срещу английския филм „Сами отива на юг“. Той не можеше да съдържи недоволството си, гневно протестираше, че на фестивал с такъв благороден девиз е допуснат филм с подчертано колонизаторски тенденции.

Всъщност въпросът не е само до колонизаторските тенденции, поради които филмът с нищо не допринася за хуманизма и за дружбата между народите. Въпросът е и за ония нравствени и етически норми, които той утвърждава.

Мак Кендрик е режисьор, който умее да разказва интересно, увлекателно. Така разказва той и историята на десетгодишния Сами. Английските реактивни самолети бомбардират през 1956 г. Порт Санд. В тия бомбардировки загиват родителите на Сами, Останал сам, Сами решава да замине при някаква своя леля, която живее на другия край на Африка. И започва това пътешествие, изпълнено с много приключения. Всяко от тия приключения води десетгодишното момче по определен път — пътя на израстващия малък хищник, на утрешния супермен, който ще има основания да мечтае за собствена диамантена мина в Африка, за правото да живее широко, да пие виски колкото му се иска. По този път момчето без никакво упризнение на съвестта ще вземе кисията с парите на загиналия поради случайност търговец-сириец, с когото пътува през пустинята. Ще изиграва ония, които е срещнал на пътя си и които на свой ред искат да го използват за свои користи цели. Ще расте и възмъжава като достоен наследник на своите прадеди, успели някога с много хитрост, коварство и гъвкав ум да открият и завладеят богатия черен материк.

Очевидно не само противниците на колониализма има защо да недоволствуват от филма на Мак Кендрик. Недоволни от него са всички, за които понятието участие не се покрива с понятието преуспяващ супермен.

Западногерманският документален филм на режисьорите Херман Тойтнер и Рудолф Носпрубер разказва за пътешествието на група немски и шведски ученици-моряци с платноходния кораб „Летящият клипер“. Би казал човек, интересно пътешествие, което запознава младите хора със страните от Средиземноморския басейн. Но по време на това пътешествие, когато корабът е в открито море, един от младежите заболява и трябва спешно да бъде опериран. На сигналите за помощ отговаря самолетноносачът от американския военен флот в Средиземно море. Болният е прибран с хеликоптер от кораба и пренесен на самолетноносача. И започва показ на самолетноносача с реактивните самолети на борда, започва една демонстрация на военната сила, която трябва да смае зрителя. Става ясно, че всъщност целият филм е направен именно заради този епизод на военна демонстрация, че това „случайно“ заболяване е предвидено в сценария и осъществено във филма съвсем не случайно.

Сметнах за необходимо да се спра на английския и западногерманския филми, макар че те бяха като чуждо тяло в атмосферата на фестивална Москва и представянето им предизвика само недоумение, но не и тревога. Защото по общата линия, в която трябва да се развива съвременното кино — линията на правдиво и хуманно изкуство, — на фестивала в Москва делегати и гости от петте континента намериха общ език. И различията, каквито несъмнено може да има между хора с не еднаква политическа и естетическа позиция, не попречи разговорите по тая линия да подчертават преди всичко онова, което обединява всички прогресивни, всички честни художници.

1000 ПО 11 МИНУТИ

1000 броя български кинопреглед!... Това ни кара да си спомним писаното преди седемдесет години от научния летописец Хенрих дьо Парвий: „Ясно е, че всяка историческа сцена може да бъде възпроизведена. Досега ние имаме възможност да оставим образите си на поколенията чрез живописца и фотографията. Отсега нататък ние имаме вече кинетограма. Нашите наследници ще могат да присъствуват на сватбата на баба си, ще видят младоженците да пристъпват към олтара и т. н. Те ще бъдат живи, засмени, млади, надживели вековете. Ще се знае каква е била тяхната походка, тяхното състояние, дори и техният глас... О, магия на науката!“...

Седнете в кинозалата, гледайте и слушайте — историята е пред вас! Една историческа справка за епохата, изписана не със загадъчни иероглифи върху камък и кирпичени плочки, не с паче перо върху пергамент и кожа, не със студенината на печатните букви върху хартията — една история, изписана в образи, говор и звук — вълнуваща летопис, събирана и натрупвана час след час, ден след ден, седмица след седмица — кинопрегледът!...

Една друга история — историята на българския кинопреглед обаче остава зад кадъра. А тя се роди още с първите стъпки на свободата. Тя е била и остава частица от живота на нашата страна, отразила живота, без самата тя да бъде отразена, като огледалото в нашия дом.

Кинопрегледът!... Понесоха го в пелените на възторга от първите свободни години, расна с растежа на петилетките, възмъжа и наля снага в победите и обновлението на родината. Предан и верен на народа и партията, той мобилизира труда и радостта, възмущението и гнева на милионите. Той спечели доверието и признателността на зрителите. Стана насъщно произведение № 1 на нашата родна кинематография — дълбоко и неразривно свързан с живота, с човека-творец от юзините и заводите, от кооперативните поля, от лабораториите, научните кабинети, спортните стадиони и културни заведения. В крак с ежедневието и с епохата, чужд на лъжата и фалша, пропит от достоверност, точност и правдивост на информацията, която поднася, с ясна партийна позиция при оценка на фактите, събитията и явленията, нашият седмичен кинопреглед е дясна ръка на партията в провеждане на нейната политика, за великото претворяване идеите на марксизма-ленинизма в живота на нашия народ. Мощен пропагандатор и агитатор, той разкрива нашата ленинска правда, разнася постиженията и успехите на социалистическа България по кинозалите и телевизионните екрани на не една страна по света.

Кинопрегледът извървя дълъг и труден път. Периодът на култа често парализираше неговите най-жизнени центрове — създаваше се една строго определена композиционна схема, обедняваше се и шаблонизираше говорителският текст; над правдивото отразяване надвисна опасността от тенденции към лакировка. Кинопрегледът се превръщаше в многогласна аудитория за възвеличаване на култа. Пренебрегваха се смисловото съдържание и емоционалният потенциал на отделните обекти, стигаше се до фалшива помпозност в текста. Но въпреки това, бидейки по същество здраво заземен в кипежа на преобразяващия се с бързи темпове живот, той правдиво и нагледно отрази правилността на генералната линия на партията, възходящото движение на народа ни към социалистическото общество.

Разведрияването след XX конгрес на КПСС и Априлския пленум на БКП се оказа благотворно върху по-нататъшното развитие на кинопрегледа, върху неговата емоционалност, правдивост и преди всичко в неговата актуалност, в разширяване тематичния обхват, в търсенето на нови, интересни форми за поднасяне на богатия жизнен материал, черпен от действителността.

Актуалността стана задача над задачите в кинопрегледа. Последните години в това направление носят доста успехи. Важни събития, станали в последния момент, благодарение всеотдайността на колектива, неговата рутинираност и оперативност биват включвани в поредния брой на прегледа. Намери се нова форма при тези случаи — озвучаването на бланк. Така все по-пълно се решава основното — в десетина минути екранът да запознае зрителя с всичко важно, станало през изтеклата седмица у нас и в чужбина. Все по-често информацията започва с хрониката и завършва с художествения репортаж.

На лице е едно наситено тематично обогатяване на кинопрегледа. Удвой се броят на обектите в сравнение с миналото. Разчупиха се рамките на дежурната схема, внесе се разнообразие в композиционния и тематичния строеж, освободи се от догматичните указания и изисквания и се подчини на пълнокръвния поток на живота. Това създаде по-голяма близост на екрана със зрителя. Прегледът заживя в по-тесен контакт с желанията на зрителя, спечели напълно неговото доверие и симпатии. Интересът и любознателността на зрителя изместиха безразличието и студенината, с която той посрещаше кинопрегледа в определен период от миналото.

В кинопрегледа намират вече необходимото място и чуждите обекти, получавани от десетки кинематографии. Това допринася за по-пълното, непосредствено и ярко отразяване на основните събития, разиграли се в други страни. Заедно с това се разшириха забавните и спортните обекти.

Човекът, трудовите хора са център на вниманието. Чрез тях, чрез техния труд, борба, живот и мисли се постига най-пълното, най-действено разкриване на нашето съвремие. Все по-осезателно се чувства майсторството на отделни киножурналисти — тънкото и нюансирано боравене с кинопублицистиката. Повърхностното поглеждане „отстрани“ и „отгоре“ на събитията и фактите отстъпи място

на задълбоченото третиране и вглеждане в темата, обект на разработване. Все по-често в предлаганите обекти личи ръката на художника, индивидуалният почерк на отделния кинорепортьор. Открит е стремежът да се търси характерният, точен детайл, да се изтръгне на бял свят кинетичната емоционалност на поднасяното явление. Проявява се стремеж към търсенето на оригинална гледна точка, на нови интересни изразни форми.

Грижата към монтажа стана един от решаващите фактори за цялостното звучене на кинопрегледа. Цялостният монтажен ритъм, на който в началото почти не се обръщаше внимание, зае първостепенно място при окончателното оформяване. Монтажът все по-дълбоко се вглежда в смисловото съдържание на отделните обекти, търси оная вътрешна спойка в тях, която довежда до единна, цялостна, ансамблова постройка на произведението. Не случайно в режисурата на кинопрегледа навлязоха най-добрите и изтъкнати майстори-монтажисти на Студията за хроникални и документални филми. Обикновеният разказвателен монтаж все по-често отстъпва място на динамичния публицистичен стил на монтиране. Нерядко отделни кинодокументалисти решават прегледа в един поетичен план, което внася свежест и топлота в цялостната продукция.

Специално място в поредицата от мисли за кинопрегледа трябва да се отдели на киносатирата. Тук открито трябва да се признае водещото място на кинопрегледа в целия фронт на нашето киноизкуство. Не случайно с такава любов зрителият очаква да чуе сигналите на киносатирата. Макар и с ограничени възможности поради своята специфика, кинопрегледът вече години наред води настъпление срещу недъзите, отживелиците и предразсъдъците, които затлачват нашето бурно развитие напред. Такова решаване на някои теми от съвременността не само разнообрази, но и допринесе за рязко подобряване на емоционалното въздействие на кинопрегледа като цяло.

Пред нас е хилядният брой на кинопрегледа. Струва ми се, че в областта на българския филм това е наистина голям празник. И в такъв ден не би трябвало може би да помрачаваме хубавото и вярно чувство на гордост от постигнатото. Постиганията са на лице, поставената задача е изпълнявана с чест. Пътят, по който нашите кинопублицисти вървят, е верен и целенасочен. И затова изтъкването на някои неравностойни моменти, които нерядко съпътствуват кинопрегледа, е въпрос за тласък към по-нататъшни търсения, към разкриване и използване на нови възможности.

Така не винаги се постига това, което години назад И. Копалин беше пожелал на съветските документалисти: „Да се мисли с големите политически категории на публициста, с емоционалните категории на художника.“ Напоследък мнозина се опитват да работят в кинопрегледа. По начало отделни кинодейци да насочат вниманието си и към кинопрегледа, да бъдат привлечени на работа по неговото създаване е правилно, но винаги, особено сега, когато навлизаме във втората хилядница, това не трябва да става по линията на любителското отношение и дилетантството. Един бегъл поглед върху имената на създателите на кинопрегледа сега и в миналото ще ни поднесе изненадващата констатация, че днес не срещаме

имената на изявили се наши кинопублицисти, на утвърдени майстори и художници с подчертана публицистична зрелост и страстност. Вторите вече престанаха да гастролират в кинопрегледа, а първите преминаха в документалния филм и с малки изключения се загубиха в него. Това преминаване нанесе вреда както на кинопрегледа, така и на документалния филм.

Далеч от висотата на постигнатото като цяло е и говорителският текст. Той все още е еднообразен, на места скучен. Архитектониката му все още е стара, липсва свежест, остроумие, непосредственост, езикови обрати. Политически верен, говорителският текст често поражда внушението за шаблонност и тезисност. Най-често се търси външен контакт с картината или ако това не стига, преминава се към бърлива помпозност. Липсва смелост да се импровизира, да се начупи говорителският текст, да се влезе в контакт със зрителя, с една дума да се експериментира, да се новаторствува на здрава основа, по цялата линия и по същината на говорителския текст. Би могло примерно в определен час и ден всяка седмица готовите монтирани обекти да се показват на свободна прожекция пред писатели, журналисти, кинодейци. Би се получил един широк кръг от автори, самозаангажиращи се по линията на прякото усещане и влечение към темата на даден обект. Така всеки обект би намерил своя словесен майстор и редакцията би имала задачата да постигне ансамбловото звучене на отделните партии. Разбира се, биха могли да се намерят и други подходи. Говорителският текст все още е ахилесовата пета на кинопрегледа и ние трябва дълбоко да се замислим върху това.

Трето. Време е кинопрегледът да поема почини по примера на някои от нашите ежедневници. Да постави остро някой икономичен, селскостопански или морално-етичен въпрос, като например въпроса за комунистическото възпитание, борбата с порочните явления, като лентяйството, хазарта, пиянството, бракоразводите и др. подобни. Сега той най-често приглася на подети почини от печата или радиото и стои на опашката в това отношение.

Останалите пожелания, които могат да се отправят към кинопрегледа, не са от тази категория, те са повечето из областта на вечното пожелание за „още по-хубаво...“, „още по-добро...“ и редица „още...“, които са съпътствували всички доклади, обсъждания и документи по кинопрегледа в неговата вече почти двадесетлетна история. Затова на тях няма да се спираме.

Все пак за едно вопиещо „още“ не можем да не споменем. Назряла е необходимостта най-сетне актуалността на кинопрегледа да се съчетае с актуалността на неговото разпространение. Недопустим факт е българският зрител от градове и села да получава с месеци закъснение информация за събития, които живо го интересуват. Инак усилията на колектива, напрежението и безсънните нощи в борба за една навременна информация за събития, станали в „последната минута“, остават не докрай оправдани.

Г. Янев

1000 СЕДМИЦИ

Времето! Него измерваме не толкова с изминалите години (години, които бързо се нанизаха от оня паметен ден на първия ни кинопреглед), колкото с онова, което е направено, което е оставило неизгладимо и никога неувяхващо впечатление в спомена.

Сякаш вчера е било.

Ние сме двама — Васко Бакърджиев и аз. Пред нас е фронтът. Адски тътен разтърсва земята. Съветските и българските воини бият по фашистите. Ден и нощ без отдых фронтът настъпваше на Запад. Това бяха мечтани дни. И именно тях ние двамата филмови оператори искахме да „уловим“ и да запечатим на екрана. И както се казва, запретнахме ръкави, започнахме работа. Васко пое една посока, аз друга. Но още в първия ден се случи недоразумение. Фронтът кипеше. Промъкнах се в един окоп внимателно, острожно. Над мен пикираше вражески самолет. Бързо насочих камерата. И точно в този момент някой изрева: „Горе ръцете!“ Изпуснах снимачния апарат. Млад боец с насочен към мен автомат извика:

— Германец, капут!

— Какъв ти германец, изругах аз, не виждаш ли, че снимам!

Оня ме гледа опулен, сконфузен. Помислил си той, че съм преоблечен германец с някакво ново фау в ръцете. Нейсе, разбрахме се, ала от първия ми кадър нищо не излезе.

Така беше. Трудно ни беше на нас, първите оператори. Бойците още не бяха свикнали, а и просто не познаваха филмовата техника. Трудно беше и на боеца Хасан, придаден ни от командването за наш помощник. Веднъж го изпратихме да свърши една работа. Казахме му да доложи, че идва от името на филмовите журналисти. Той наистина така казал. Казал и тоз час го арестували. Взели го за дражевист, а нас кой знае за какви.

Но с време всичко се оправи. Предадени бяхме към 31-ви полк, който се сражаваше при Чекел.

— Хей, я вие там, бързо в окопа! — разсърди се полковник Ботев. — Ще ви избият като пилци!

Грижеха се за нас, пазеха ни. Бойците бяха видели вече нашите първи кадри.

Малко по-късно на фронта дойдоха операторите Стефчо Петров, Александър Вълчев, Цанко Коев — сега покойник, и Владо Стоянов. При нас стана по-весело. Именно от тоя ден започна истинската творческа работа за документирането на героичната епопея на Отечествената война. Кадър след кадър пътуваха от фронта към родината. Близо 80 000 м лента беше заснета. Зрителят ставаше сви-

детел на редица подвизи и победи на нашите неустрашими воини. Той видя боя при Драва, уличните сражения при Куманово, разбитата на 15 км от Ниш до Прокупле германска моторизирана част, боевете при Драва, Соболч, Пчиня, Чекел.

В ония дни нашата цел беше да покажем истината за подвига и саможертвата на хората от Отечествената война. Документирахме победите на нашите и съветските воини. Там ние, операторите, получихме и първата задача да не отстъпваме пред трудностите. Спомням се как изтръпнахме, когато парче от снаряд пръсна касета на Стефчо Петров и как просто невероятно челото му остана здраво.

Освен фронтовите оператори имаше оператори и в тила, които също полагаха големи усилия, за да документират незабравимите паметни след деветосептемврийски дни.

В една малка къща на ул. „Врабча“ се помещаваше цялата наша кинематография. Началник на филмовия отдел беше др. Васил Холиолчев. В тези дни той почти не седеше на бюрото си, а всеки ден е камера в ръка търсеше обекти, документираше славното време. Тук работеше и Стоян Христов (Доктора), чийто неспокоен дух го караше да ходи от град на град, от село на село и да търси онова, което е най-актуално за момента! Заедно с тях даваше голям принос в работата и Петя Юрицин, по-късно — Димитър Бояджиев, Янко Шахов, Илия Христов. Тук трябва да се спомене и за ценната помощ, оказвана ни от младите тогава редактори Румен Григоров и Юри Арнаудов.

Ако трябва да говорим за някакви етапи на развитие в кинохрониката, можем да отбележим, че със завършването на Отечествената война завърши и първият ѝ етап. Това, разбира се, не означава, че ние понижихме нивото на нашата работа. Напротив. Всеки нов кинопреглед беше по-хубав и по-прегледен от предишния, защото той винаги се е движел, а и сега се движи по възходяща линия на развитие.

Ние си спомняме за събитийните репортажни филми на оператора Александър Вълчев, заснети великолепно в първите свободни години. Спомняме си за филмите на Стоян Христов „Язовир бели Искър“, „Сватба на село“, „Вечна дружба“; на Захари Жандов „Един ден в София“, „Хора сред облаците“; на Бончо Карастоянов „Силата на слабите“, „Нови хора“; на Васил Бакърджиев „Пътят към победата“ и др.

Операторите, мои колеги и другари, работеха, както и сега работят, с много обич и с големи творчески амбиции.

Спомням си, когато се завърнах от фронта (ние бяхме стигнали чак до Клагенфурт — Австрия), отидох в народния съд. Трябваше да помогна на оператора Стоян Христов. С колко любов и майсторство той само работеше! Стараеше се дори детайлите от лицето на осъдените да не му убягнат. Тогава зрителят видя съвсем отблизо смазаните в малодушие царски министър-председател Филев и царския брат Кирил:

— Не съм доволен — обърна се тогава към мен Стоян.

Недоумявах. Всичко вървеше отлично.

— Виж, ако сутринта знаех, че Филов и Кирил ще се бият с налъми, ех, какъв филм бих изкарал!

Прав беше. Но здраве да е! Нека се бият, това какво интересува зрителя. А че се били, били се. Пръв ударил Кирил, а и она не останал длъжен. Тези документални скици трябваше да се заснемат и толкоз. Но нас, операторите и зрителите, тогава ни вълнуваше друго.

Войната беше свършила, но след нея бяха останали развалините. По коя ли улица на София не срещаме тогава зловещите очи на изкорубените здания. На мен ми възложиха да заснема възстановяването на задната стена на Народния театър. Беше трогателно да види човек как сред другите прехвърляха тухли в развалината и със запотено чело работеха народните артисти Марта Попова, Владимир Трендафилов и др. Те бяха дошли да участвуват във възстановяването на своето светилище.

Нашата цел беше да създадем такива седмични кинопрегледы, в които ще се разказва за великите исторически преобразования у нас през годините на народната власт. И затова ние кръстосвахме надлъж и шир страната: из кооперативните стопанства и заводи, в Димитровград и Хаинбоазкия проход, на Перник—Волуяк и Ловеч—Троян, на язовирите „Искър“, „Васил Коларов“, „Студен кладенец“, в Рудозем и Мадан, в мините на Перник, в МЗ „Ленин“, Кремиковци.

И никак не беше просто. Имаше такъв случай. Янко Шахов отиде да снима в Елисейна откриването на медната мина. Той така се увлякъл по време на снимките, че едва не загива — главният инженер успява да го сграбчи, когато полетява от станокa надолу към врящия метал. Да, никак не беше просто при онези възможности, които имахме тогава. И още един случай. Той напомня малко кадър от коубойските американски филми, но все пак е действителност. Георги Дуров трябваше да заснеме движещ се влак отгоре. Но случил се така, че по време на движението той се закачва за някаква жица и пада на земята. Разбира се, остана жив. Акумулаторът, „бог да го прости“, стана на парчета.

Навсякъде! Навсякъде се насочваше камерата в опитните ръце на талантивите наши по-млади оператори — Георги Алурков, Христо Ковачев, Борис Ефремов, Илия Китанов, Жеко Русев, Борис Шарланджиев. На всички тях нека пожелаем още по-големи творчески успехи, още по-остро операторско око.

Нека ми се прости, но тук искам да отбележа не без известна гордост, че нашият седмичен кинопреглед шурмува успешно целините, от брой на брой все по-топло общува с милионите зрители, винаги е бил и е верен боец на партията и народната власт.

1000 седмици! 1000 кинопрегледа! Честит юбилей! Чест на нашите режисьори, на нашите редактори, на нашите монтажисти, звукооператори, звукооператори и разбира се, и на нашите оператори.

1000 броя седмичен кинопреглед — това значи 10000 интересни и полезни минути, дарени от сърце на нашия зрител от филмовите деятели.

К. Кисов
филмов оператор





Стефан Илиев и Иван Грачанов в сцена от филма „Коницет“

УОРВИК М. ТОМПКИНС

УЧЕБНИТЕ ФИЛМИ В САЩ

Авторът на предлаганата статия Уорвик М. Томпкинс е един от най-големите дейтели на учебната кинематография в Съединените щати. Той е създал двадесет и три филма, които се използват широко в американските училища и гимназии.

Голямата някога кинопромишленост в Холивуд има бедна заварена дъщеря, страничен клон, която пуска всяка година по пет хиляди учебни филма и много повече филми на филмоскопи.

Учебните филми през последните години добиха такава популярност, че тяхното производство сега се превърна в най-рентабилният и полезен клон на американската кинопромишленост. Само по себе си се разбира, че относно доходността за постановчиците на филми това е действително прескърбно беден клон на американската кинопромишленост в сравнение с увеселителните филми и филмите, предназначени за телевизията. Любопитно е да се отбележи, че много от най-хубавите учебни филми излязоха на свят само защото се зародиха на почва, където изглеждаше, че нищо не обещава успех и където поради това „финансовите тузове“ почти напълно се отказаха да сътрудничат. С това тази област се оказа предоставена в ръцете на малки хора, на които не липсваха идеали и идеи, макар и тяхната сметка в банката да не беше голяма. И именно тези хора създадоха неочаквано добри и ценни филми.

Опитът в нашата страна с производството на филми и даването им под наем на училищата позволява да се направят някои изводи, които могат само бегло да бъдат осветлени в тази статия. Разбира се, множеството критически бележки, отправени към американското образование, и трудностите, с които се сблъскват постановчиците на учебни филми, произтичат от условията на живота в капиталистическото общество, които за щастие не са такива при социализма.

Преподавателите бързо разбраха, че кинофилмите и съпровождащите ги материали са само „помощници при обучението“ и че те трябва да се използват в съчетание с книгите, лекциите и други по-стари форми на преподаването. Филмите притежават предимства, които често липсват на книгите и учителите. Първо, те съсредоточават пълно вниманието на целия клас върху изучавания въпрос. Това става главно, защото филмите се прожектират в тъмно помещение, където вниманието се привлича само от действието на екрана. Освен това едновременно използване на зрението и слуха се оказва твърде ефективно. Източната поговорка „по-добре един път да видя, отколкото сто пъти да чуя“, съдържа голям дял истина. Разбира се, колкото и добре да е направен филмът, той не ще се окаже полезен, ако не засяга непосредствено изучавания предмет.

Създателите на филма трябва да се съобразяват с ограниченията, които произтичат от възрастта на децата, които ще го гледат, и от продължителността на урока. На съвсем малките деца, току-що тръгнали на училище, учебните филми могат да окажат много силно въздействие, но тяхното внимание може да бъде съсредоточено само за много кратко време, рядко повече от десет минути, разбира се, ако децата наистина усвояват съдържанието на филма, а не просто да седят и да мечтаят. Затова тук постановчикът на филмите се сблъсква с големи трудности. Всеки кадър трябва да се показва достатъчно дълго време, за да могат децата да усвоят онова, което показва камерата, и онова, което дикторът говори. Последният трябва да говори крайно ясно и просто, с не повече от дванадесет думи на един метър лента. Ако само това не се налага от тематиката на самия филм, той не се съпровожда с музика; в Америка съществува мнение, че гласът на говорителя не трябва да звучи на музикален фон, тъй като това неизбежно разсейва вниманието и пречи да се слуша говорителя.

Онзи, който създава филми за деца, трябва особено да се старее да внуши на зрителите така да се каже „подбудителната сила“ на своя филм. Филмът за насекомите например трябва да побужда децата да наблюдават живота на насекомите във от стените на училището. Най-добре може да се съди дали е добър филмът, като се наблюдава как децата, след като са гледали филма, започват да играят онова, което са видели на екрана.

Макар в Америка да е общопризнато, че цветът съществено подобрява учебните филми, скъпотията на цветните филми заставя повечето купувачи да избират черно-белите филми поради ограничените си средства. Разбира се, явно е също, че чисто механическата страна при показването на филмите понякога прави черно-белите филми по-удобни за показване в клас, отколкото цветните. Ако самата кино-инсталация не е много добра, ценността на цветните филми рязко се снижава. Всяка странична светлина, която пада върху екрана, причинява голяма вреда на качеството на филма. При прожектиране на черно-бели филми този фактор не е толкова съществен.

За горните класове филмите могат да бъдат по-продължителни, но и тук тях ги ограничават две обстоятелства: първо, сюжетът на филма трябва да се обсъди в класа и второ, по правило учителят има на свое разположение само един учебен час.

Повечето филми попадат у преподавателя заедно с отпечатано „Ръководство за изучаване“. „Ръководството“ съдържа кратко описание на филма. В него са изброени и обяснени непознатите на децата думи, употребени от разказвача, и са отделени най-важните епизоди. „Ръководството“ трябва да подготви учителя за обсъждане на кинофилма. Желателно е преди филмът да бъде прожектиран в клас, учителят по-рано да го гледа, но аз ни веднъж не съм чул това да се прави. След това филмът се показва в класа. После го обсъждат. Когато през време на дискусиите се уясни, а това непременно става, че филмът е научил на нещо един от учациите се, а други е поставил в безизходност, прожектират го още веднъж.

На другия ден учениците пишат съчинение за гледания кинофилм, обсъждат го или отиват да видят с очите си онова, което са видели на екрана. Идеално така трябва да се използват кинофилмите в класа. За нещастие американските учители са твърде много затруднени с всяка писаница: техните класове са препълнени. Това и много други работи не им позволяват да използват нагледните пособия, с които разполагат.

Моят немалък опит свидетелства за това, че много малък брой учители в Америка се ползват от тези „ръководства“.

Учебните пособия, както вече споменахме по-горе, се състоят не само от кинофилми. Лентите за филмоскопите от двадесет и шестдесет кадри са много популярни и ефективни. Напоследък те получиха необикновено широко разпространение благодарение на производството и продажбата на прожекционни апарати. Преди с помощта на магнитофонен запис или грамофонна плоча се възпроизвежда текстът или музиката, които съпровождат изображението. Важно предимство на диафилмите е малогабаритността и простотата при възпроизвеждането им на екрана. Освен това диафилмът струва много по-евтино от кинолентата.

Сега най-добрите училищни библиотеки с нагледни пособия имат освен кинофилми, диафилми и фотографии. още и голям брой допълнителни материали — карти, модели на различни машини, репродукции на световно известни картини и документи, макети на различни строежи и др.

Както вече споменах по-горе, повечето учебни филми се правят от крайно малки групички хора, често четири души от отделни лица, които притежават изправна любителска кинокамера и излизана празна стая или гараж, който може да се приспособи за „студио“. С масово производство на учебни филми са заети само няколко големи компании. Те са „Енсайклопидия британика филмз“, „Кърнет филмз“ и „Джем Хънди студиоз“.

Тези три споменати компании не са холивудски концерни. Техните главни кантори и студия са разположени в Чикаго, но правят снимки по цялата страна. Част от филмите те произвеждат сами, но много кинофилми, които носят марката на тези фирми, са снети от неизвестни самостоятелни кинооператори, които работят по чужди сценарии, доставяни от студиите, които създават филми. Компаниите разчитат на масовия пазар и това се разбира, понеже главната тяхна цел е печалбата. Със своите филми те се стремят да задоволят нуждите на обикновените училища. Това не е лесно, понеже в учебните програми на Съединените щати има поразително разногласие. Съществуват различни програми по главните отрасли на знанието;

при това различават се помежду си не само програмите в различните щати, но и в територията на един и същи щат съществуват едни програми за селската местност, а други — за градските училища. При това положение естествено е, че филмите, гускани в масов тираж, задоволяват само малка част от учителите, а повечето педагози ги критикуват.

Без да рискувам да сгреша, мога смело да кажа, че най-добри учебни филми създават малките оператори. По цялата страна такива работят със стотици и техните филми красноречиво показват дали постановчикът се е стремил сериозно да помогне на учителя в неговия труд, или просто е искал лесно и бързо да спечели пари — понеже много неопитни хора си въобразяват, че с това може да се забогатее.

Съветските педагози, които искат да приложат нагледните зрительно-звукови пособия в СССР, могат сега да намерят в Съединените щати множество готови вече филми. Филмите могат да бъдат дублирани на всеки език и с това те няма да станат много по-скъпи, отколкото струват при самото производство. Съветските педагози могат да получат филми почти на всяка интересуваша ги тема. Дори ако добри американски филми по една или друга причина се окажат неподходящи от съветско гледище, съветските оператори, преди да създадат учебни филми, като гледат стотици най-хубави американски филми, ще могат да избягнат много грешки.

Но несъмнено е, че при създаването на учебни филми в СССР няма да влияе бързането, което дезорганизира и притупва работата на американските продуценти, не им позволява да работят достатъчно ефективно и снижава качеството на тяхната продукция. Винаги за това е печалното състояние на образованието в Съединените щати въобще, което отразява безредието и бъркотията, от които никак не може да излезе нашата икономическа система, и това поражда разочарование сред мнозина и мнозина, които биха искали да работят сериозно в тази област.

Съединените щати, които притежават опромнени богатства, отпущат нищожно малки суми за образование. Училищата получават недостатъчно средства за набавяне на необходимите им висококачествени учебни пособия. Под знамето на така наречената „програма за отбраната“ бремето на данъците непрестанно расте и при тези условия се чуват все по-настойчиво гласове, които твърдят, че обучението трябва да се сведе, както през времето на нашите прабаби, до четене, писане и устно-смятане, т. е. до „зубрене под ударите на ореховата пръчка“. Тези сили често успяват да унищожат или окастрят такива новомодни идеи, като показването в училището на кинофилми.

Недостигът на средства е един от училищните проблеми. Другият проблем е липсата на единен метод за преподаване и отсъствието на общоприета програма за обучение. Дори в такъв прогресивен по използването на учебни филми район като Лос Анжелос, често се случва градските училища да отхвърлят филми, които по мнението на ръководителите на селските училища са изключително добри. Ако това се случва в един окръг и в неговия главен град, не е трудно да се разбере, че положението се усложнява, щом филмът излезе от пределите на дадения окръг, дадения щат и съответната географска зона.

Постановчикът на учебни филми се сблъсква и с други сериозни трудности. В нашето печално време сам той трябва да бъде свободен от най-малкото подозрение в „левичарство“ в своите действия, мисли или връзки. Достатъчно е само някой да го нарече „червен“ и той веднага ще се намери в черния списък. Неговите клиенти, колкото и да им харесват филмите на този постановчик, няма да ги купуват, защото просто ще се боят да не би да ги заподозрят, че симпатизират на политическите възгледи на автора на филмите. През 1962 г. печатът и обществеността в Лос Анжелос бяха оскърбени в своите най-добри чувства. Местните училища купиха няколко нови филми по география — за континентален Китай. Те бяха обявени за „комунистическа пропаганда“, защото показваха напълно прилично облечени китайци и о, ужас! усмихващи се деца! Друг път „патриотичните“ групи заставиха училищата да унищожат хиляди нови отлични карти на Северното полушарие, защото прожекцията на Северния полюс показва, че СССР е два и половина пъти по-голям, отколкото Съединените щати... и това също бе сметнато за „комунистическа пропаганда“. Един от моите най-хубави филми е посветен на изкуството по надбягване и в него е показан големият шампион Мак Уинфилд, негър. Искателки да помогна в борбата против расовата дискриминация, аз включих във филма един епизод, в който Уинфилд показва на учениците от един клас — черни и бели — как трябва правилно да се тича. На конкурса в Съединените щати този филм получи премия, но въпреки това той не бе купен нито от едно училище в южните щати.

Нахлуването на големия бизнес в сферата на учебните филми е още една опасност, която усложнява живота на сериозния продуцент. Корпорацията „Дженерал моторс“, компанията на Форд, „Дженерал електрик“, „Уестингхаус“ и други подобни на тях гигантски синдикати произвеждат и разпространяват множество филми, създадени с много високи технически постижения. Те се предоставят безплатно на разположение на всяка училищна система — от тях може да се ползват или веднага да се откажат. Тези филми често струват на продуцентите стотици хиляди долара, което обаче не безпокои корпорациите, защото им позволява срещу изразходваните по този начин средства да не плащат данъци на правителството: „разходите за реклама“ в Съединените щати се освобождават от данъци. По такъв начин бизнесменът постига едновременно две важни за него цели: приучава постепенно подрастващото поколение да купува продукцията на неговите фирми и което сега се смята за още по-важно, ваксинара на младежта светогледа да защитава капитализма. Би било погрешно обаче да си представяме работата така, като че ли тези служещи на интересите на бизнеса филми са неприкрита пропаганда на капитализма и са обречени отрано на неуспех, понеже атакуют откровено младите умове. Обикновено фамилиятно име на този, който субсидира снимките, е само бегло обозначено в заключителните титри, а най-често изобщо не се съобщава. Либретистите вече отдавна са се научили да не превъзпяват откровено и грубо чиято и да било продукция. А доколкото филмите действително показват характерни, завладяващи въображението индустриални процеси, работата във фермите и други такива неща, непредубеденият зритель добива неизбежно впечатлението, че американските методи всякога и във всички области представляват последната дума на най-съвършената техника.

Кинопродукцията, описана по-горе и предлагана безплатно или на много ниска цена, се обръща към работниците от училищата, които всякога имат малко пари. Поради това те често вземат тези филми, отхвърляйки техните подобни, доставени със съвършено друга чисто практическа цел — само да помогнат при обучаването на учениците.

Друг фактор, който пречи сериозно в Съединените щати на малките, лишени от средства продуценти, е високото възнаграждение за разпространяване на филмите. Онова, което в Америка се нарича „изкуство да се продава“, е присъщо в много малка степен на творческите работници. Ако те искат да продължат работата си над създаването на филмите, за да спечелят пласмент на пазара, трябва всякога да прибавят до услугите на „прокатчиците“. „Прокатчикът“ това е преди всичко агент по продажба и обикновено на него му плащат за продажбата на копия от филмите много голяма сума. Например самостоятелно работещият продуцент трябва да заплати на лабораторията около 50 долара само за да отпечатат неговия негатив, да навият лентата на макара и да я поставят в кутия. Сега такива филми се продават предимно на твърда цена — по сто долара. Най-добросъвестните прокатчици вземат от продуцентите за продажба на техните филми по 25 долара. Изхождайки от указаните по-горе цени, не е нужно да бъдеш проникателен икономист, за да разбереш, че дребните продуценти се намират всякога на границата на банкрута. Някои от тях се опитват да продават своите филми сами, но при това само се убеждават, че не им стига вроден усет и настойчивост, толкова необходими за преуспяване в областта на твърде слабата търговия.

Агентът-продавач на филми често прибегва към методи, от които се ползват неговите събратя в тази област. Той носи всякога бутилчица за приятелска почерпка, гошава с богати закуски и изпраща скъпи коледни подаръци, което му помага да спечели симпатиите на нископлатените учители, с които преди всичко му се налага да работи. Той започва неизбежно да се осведомява за политиката на училищното преподаване и да се ориентира към онзи, който може да му направи най-големи поръчки. Много рядко се случва агентът да се интересува от въпросите на преподаването или истински да се запознае с тях. Това е почти всякога един от ония енергични, общителни, безцеремонни американци, които предполагат, че „изкуството да се продава“ е най-високото и достойно за човека занятие.

Всеизвестно е, че американските педагози са длъжни всякога да се „проявяват“. Горко на онези преподаватели, които не са на служба и не могат да обнародват в печата статии, които потвърждават, че те са претрупани с работа. Ръководителите по нагледни пособия често изпитват такива внушения. За град, в който живеят повече от половин милион деца, те получават едно единствено копие от филма, без да бъдат сериозно уверени, че той ще подхожда за училищата. Но затова пък то вероятно ще увеличи списъка на названятия на учебните филми, които пред-

ставява внушителен каталог в библиотеката за нагледни пособия. Ръководството на училищата обикновено предполага, че колкото повече названия се наброяват в библиотеката, толкова повече доверие заслужава нейният библиотекар по учебни филми. Тези надуты списъци оказват много лоша услуга на просветното дело.

В заключение може би ще бъде полезно да се спрем на внушаваща опасение проблема, която несъмнено тревожи всички сериозни преподаватели и постановчици на учебни филми. Знанията разширяват тесните рамки на нашите жизнени интереси. И според този растеж, неотделим от развитието на съвременната наука и индустрията на индустриално развитите страни, и Съединените щати, и СССР се стремят да подготвят все повече специалисти, чиито познания в другите области неизбежно се стесняват. В първите стадии на обучението, когато децата трябва да се запознаят с основите на заобикалящия ги свят, учебните програми много си приличат и тук учебните филми са много полезни. Възможността за създаване на филми, които отразяват прогреса в науката, предназначени за студентите от висшите учебни заведения, все повече се стеснява, поне при капитализма.

Да се снимат филми за много малък брой студенти от университетите е невъзможно, защото средствата за обучаване на „тесни“ специалисти са нищожни. Разходите за постановката на такива филми вероятно ще уплашат кинематографистите, но главното затруднение си остава и всеки ден се засилва. А то е, че тези филми не могат да се показват дълго време, защото науката върви напред.

През миналата година аз възнамерявах да направя в Европа четири филма за студентите от началните курсове. Искях всеки филм да посветя на една от големите европейски реки. Моят търговски агент се противопостави на това. „Направете филм за двадесет минути и за четирите реки наведнъж — каза той. — Тогава аз ще мога да го продам. Нито едно училище не може да си позволи да загуби цели десет минути от учебното си време за някаква си чуждестранна река.“

Може ли някой от съветските режисьори да ме посъветва как за пет минути да покажа сериозно нещо от Волга?

Из „Искусство кино“

Н. ЛЕВЧЕНКО, Г. И. ЧЕРНЯВСКИ

СЪВЕТСКИТЕ ФИЛМИ В БЪЛГАРИЯ ПРЕЗ ПЕРИОДА 1939—1941 ГОДИНА

Във всичките етапи от развитието на съветската кинематография съветските филми, попадайки в капиталистическите страни, са се радвали на огромното внимание на трудещите се и са оказвали въздействие не само върху формирането на естетическите вкусове, но и върху развитието на политическата съзнателност. В настоящия очерк ще разкажем как са били приети съветските филми в България, когато по време на непродължителното подобряване на съветско-българските отношения през 1939—1941 г. те бяха пуснати в страната.

Легалните организации, създадени от БКП, предприемат опити да организират прожекция на съветски филми и по-рано. През 1930 г. вестник „Работнически литературен фронт“ организира международна анкета, посветена на съветското киноизкуство. Участващите в анкетата е трябвало да отговорят по-специално на въпроса, по какъв начин може да се осъществи вносът на съветски филми в България.

Обаче в условията, когато фашистките правителства в България не поддържаха със СССР нито дипломатически, нито търговски отношения и водеха по отношение на съветската държава открита враждебна политика, пътят на съветските филми в братската славянска страна бе затворен.

Само в навечерието и в началото на Втората световна война, през втората половина на 1939 г. под натиска на широки кръгове от българската общественост в сложните условия на международната обстановка управляващите среди в страната пристъпиха съвсем неохотно към подобряване отношенията със СССР.

Българското правителство беше принудено да разреши устройването на съветски изложби, да допусне разпространяването в страната на вестник „Известия“ и съветска литература, да разреши гостуването на съветския футболен отбор „Спартак“ и т. н. От есента на 1939 г. в един от големите кинотеатри в столицата „Глория“ започнаха да се прожектират главно съветски филми, като „Мъжество“, „Волочаевски дни“, „На границата“, „Сорочинският панаир“, „Парад на младостта“ и други. През 1940 г. тези филми излизат и на екраните на софийските кинотеатри „Европа Палас“ и „Славянска беседа“ и на екраните в други градове на страната. В началото на 1940 г. броят на зрителите, гледали съветските филми, възлиза на около 813 хиляди.



Афиш на кино „Глория“ от 1939 г.

В края на април 1940 г. във втория по големина град на България Пловдив се открива традиционният ежегоден международен панаир, на който за първи път е представен и Съветският съюз. След като разглеждат съветския павилион, посетителите вписват в книгата за отзиви възхищението си от прогреса и величието на Съветския съюз. Всяка вечер край павилиона под открито небе се прожектират

съветски филми. Още в първия ден на откриването на панаира филмът „Волга-Волга“ бива гледан от повече от 7 хиляди души. Броят на зрителите се увеличава с всеки изминат ден и в деня на закриване на панаира на прожекцията на филма „Учител“ се събира около 25 хиляди души.

На не по-малък успех се радват съветските филми на международната изложба във Варна, открита на 17 август 1940 г. Както и в Пловдив, и тук се прожектират филми под открито небе. На посетителите на изложбата биват показани филмите „Трактористи“, „Богатата невеста“ (прожектиран под заглавието „Украинска рапсодия“), „Чапаев“, „Четвъртият перископ“, „Цирк“, „Изстребител“, „Петър I“ (1 и 2 серия), „Минин и Пожарски“, „Песен на младостта“. Характерно е, че с най-голям успех пред зрителите се ползват филмите, в които най-ярко е показан животът и самоотверженият труд на съветските хора в изграждането на новото общество, както и героиката на гражданската война. Такива филми, като „Трактористи“, „Богатата невеста“, „Чапаев“, се посрещат с буря от възторг и се прожектират повторно. Само за две седмици съветските филми биват гледани от 315 хиляди души. Между тях има много граждани, но също и жители на околните села, които пристигат във Варна със семействата си, за да разгледат съветския павилион и да се запознаят чрез филмите с живота на съветския народ.

Пловдивският панаир и изложбата във Варна още повече увеличават популярността на съветските филми в България. „В България се забелязва огромен интерес към съветската култура, изкуство, към живота и творчеството на съветските народи. Съветските филми и литература играят голяма роля в укрепването и развитието на културните връзки между народите на Съветския съюз и българския народ“ — пише „Правда“ на 22 май 1940 г. Важно е да се отбележи, че трудещите се се стремят да видят не само художествените, но и документалните съветски филми, които особено убедително показват грандиозните постижения на СССР. Така само в София филмът „Северният полюс“ е гледан от 81 хиляди души, „Парад на младостта“ — от повече от 53 хиляди.

Успехът, с който минава съветският документален филм „Линията Манерхайм (за победата на Червената армия в съветско-финландската война), е демонстрация в полза на съветската външна политика. Интересът към този филм е тъй голям, че в София той се прожектира непрекъснато в течение на 6 седмици.

С колосален успех продължава да се ползува филмът „Трактористи“, а също така и трилогията за болшевика Максим. Съветският филм „Музикална история“, прожектиран в София непрекъснато 5 седмици, още в началото на 1941 г. е гледан вече от 65 хиляди зрители.

В сюжетите на историческите филми „Петър I“, „Степан Разин“, „Минин и Пожарски“ трудещите се търсят аналогии с положението, в което е изпаднала малката славянска страна в условията на започналата Втора световна война и фактическото ѝ поробване от Хитлерова Германия. Кореспондентът на ТАСС съобщава от София за особения успех на филма „Минин и Пожарски“, минал по големите со-

фийски кинотеатри „Глория“ и „Славейков“. Зрителите горещо приветствуват епизодите, показващи победата на руския народ над чуждите завоеватели, и по този начин демонстрират и своята ненавист към германските фашисти, които хазайничат в България, и горещата си любов към братския руски народ. В кореспонденция от София се казва: „Ярките батални сцени, показващи борбата на руския народ за освобождение на своята страна и столица от чуждите завоеватели, се възприемат от публиката с особен интерес. Сцените, отразяващи победата на руския въоръжен народ над войските на полския крал, се изпращат с бурни аплодисменти.“¹

Символичен факт е възторгът, с който в самото навечерие на присъединяването на България към тройния пакт на фашистките агресори хиляди зрители посрещат в кино „Балкан“ в София прожекцията на филма „В. И. Ленин в 1918 година“.

За популяризирането на съветските филми изиграват значителна роля народните читалища. Благодарение неуморната дейност на Българската комунистическа партия сред масите тя успява чрез своите легални организации да завоюва решаващо влияние в повечето от народните читалища. Един от секторите на тяхната работа е прожекцията на филми. Данните, приведени в сборника документи и материали за ролята на народните читалища в България в борбата против монархо-фашизма, свидетелствуват, че през 1940 г. в читалищата са били показани главно съветски филми. В много селски читалища се прожектират „Трактористи“, „Високата награда“, „Тринадесетте“, „Богатата невеста“. Филмите се посрещат възторжено от



Фурманов и Чапаев в кадър от филма „Чапаев“

¹ „Известия“, 2 август, 1940 г.

публиката. Често по време на прожекцията избухват бурни аплодисменти. Местните власти се мъчат да наложат на читалищата кино-продукцията на фашистка Германия, обаче трудещите се я бойкотират, докато прожекциите на съветските филми са винаги препълнени.

Един от прогресивните дейци на читалище „Искра“ (Казанлък) отбелязва, че за да видят съветски филми, идват не само жителите на града, но и празнично облечени селяни, изминаващи десетки километри път, за да узнаят нещо ново за страната на социализма.¹

Голяма популярност си спечелва сред младежта песента от филма „Трактористи“.

„Окастрените от цензурата съветски филми привличаха огромни маси зрители и всяко представление се превръщаше в стихийна демонстрация на симпатия към съветската страна и нейните ръководители“.²

Успехът на съветските филми не на шега тревожи фашистките управници. В едно от полицейските донесения се отбелязва: „Когато някъде се прожектира съветски филм, киното широко се посещава от комунисти, социалисти и земеделци и през време на прожекцията се раздават бурни аплодисменти“.³

Под различни предлози властите започват да забраняват прожектирането на съветски филми. В много читалища се снемат от екраните филмите „Трактористи“ и „Високата награда“ на основание, че те уж развращават младежта. Властите заплашват със затваряне на читалища, ако при прожекция на съветски филм се аплодира. На прожекциите се изпращат полицейски агенти, които с джобни фенерчета се мъчат да открият „смутителите на реда“. На тези граждани се налагат глоби, често ги откарват и в ареста.

Дейците на народните читалища използват разнообразни средства, за да заобиколят ограниченията на фашистката власт. Характерен епизод из дейността на читалище „Христо Ботев“ в с. Койнаре, Белослатинска околия, е приведен в сборника — Народните читалища в борбата против монархофашизма. „Обявен е филмът „Украинска рапсодия“. Всички билети са продадени предварително. Филмът върви. В това време идва разпореждане от кмета да се прекрати прожекцията на филма. . . Буря от негодувание. . . Киномеханикът Нино Стефанов измисля маневра — съобщава на кмета, че за да се извади филмът от апарата, той трябва да се пренавие. . . Кметът разрешава това да стане в празна зала при затворени врати. . . Апаратът заработва. . . Скрытите предварително в залата активисти заемат местата в ъглите. . . Шумът на апарата се чува навън, където публиката не желае да се разотиде и намира срещу затворените врати. Внезапно прозорците на салона се отварят и хората, покатерили се по стената, нахълтват в салона, за да гледат „Украинска рапсодия“, за да видят живота в Съветския съюз, да видят социалистическото строителство и

¹ 100 години народно читалище „Искра“, София, 1961 г., стр. 140.

² В. Коларов. Вековните традиции на руско-българската дружба, стр. 15.

³ Л. Б. Валев. Историята на България в навечерието и в началото на Втората световна война. Записки на института по славянознание при АН на СССР, т. XX, стр. 31.



Сцена от филма «Младостта на Максим»

съветските колхози“. По този повод следва серия от репресии. Проектирането на съветски филми в този салон се забранява. За да разобличи реакционната и по същество антисъветска политика на властите, ръководството на читалището с телеграма съобщава за станалите събития в Съветското посолство в София. След няколко дни московското радио предава текста на тази телеграма и приветствието на съветските хора до жителите на революционно Койнаре.

Съветските филми получават висока оценка от българската демократична интелигенция. Така във вестник „Световна илюстрация“

е публикувана голяма статия от поета-антифашист Пантелей Матеев. В тази статия под заглавие „Съветското кино“ П. Матеев подробно проследява пътищата на развитие на съветското киноизкуство, подчертавайки огромните грижи на съветското правителство за неговото по-нататъшно процъфтяване. Той отбелязва, че успехът на филмите „Чапаев“, „Петър I“, „Трактористи“ по екраните на българските кинотеатри е свидетелство за прогреса на съветското кино. Авторът спира вниманието на читателите върху забележителната трилогия „Младостта на Максим“, „Завръщането на Максим“ и „Виборгската страна“. В статията се подчертава, че съветските филми са изпълнени с високо идейно съдържание и са правдиво отражение на едно героично съществуване.

Прожектирането на съветски филми в България се прекъсва през пролетта на 1941 г., след като немско-фашистките войски навлизат в територията на страната. Независимо от това, че съветските филми са се прожектирали в България само около година и половина, те способствуват за запознаване на трудещите се с успехите на първата в света социалистическа държава, за популяризиране на комунистическите идеи, за възпитаване на трудещите се в духа на пролетарския интернационализъм.

По наши сведения за тази година и половина в България са били показани 36 съветски филми (31 художествени и 5 документални), списък на който даваме по-долу.

Тези филми дадоха своя определен принос за мобилизация на българския народ към революционна борба под ръководството на Комунистическата партия.

СПИСЪК НА СЪВЕТСКИТЕ ФИЛМИ, ПРОЖЕКТИРАНИ В БЪЛГАРИЯ 1939—1941 ГОДИНА

1. Ленин в 1918 година, 2. Петър Първи, 3. Степан Разин, 4. Минин и Пожарски, 5. Александър Невски, 6. Чапаев, 7. Младостта на Максим, 8. Завръщането на Максим, 9. Виборгската страна, 10. Волочаевски дни, 11. Детство, 12. Между хората, 13. Мъжество, 14. На границата, 15. Изстребител, 16. Моряци, 17. Високата награда, 18. Трактористи, 19. Тринадесетте, 20. Богатата невеста (Украинска рапсодия), 21. Четвъртият перископ, 22. Разораната целина, 23. На изток, 24. Учител, 25. Мечка, 26. Пътният лист в живота, 27. Цирк, 28. Волга-Волга, 29. Сорочинският панаир, 30. Музикална история, 31. Златното ключе, 32. Линията Манерхайм, 33. Северният полюс, 34. Чайковски, 35. Парад на младостта, 36. Всесъюзният физкултурен парад на Червения площад в Москва.

ОЩЕ ЗА КИНОЛЮБИТЕЛСКИЯ ФИЛМ „КУРОРТЕН СЪН“ — 1926

В поместените в сп. „Киноизкуство“ бр. 10 и 12/1960 г. материали около историята на българския филм авторите Александър Александров и Тодор Радевски между другото съобщават:

...Едва през лятото на 1926 г. съвсем инцидентно във Варна се снима двучастната комедия „Курортен сън“. Според единствено известен нам отзив за нея тя е била изцяло дело на аматьори-дебютанти, но въпреки „наистина наивния си сюжет представлява твърде удачна постановка, изпъстрена с великолепно снимки от хубави кътове на нашия черноморски бряг“. Може само да предполагаме, че в случая се касае по-скоро за един туристически филм, оживен с комични игрални сценки... (Ал. Александров).

... В периода на сравнителния застой във филмовото производство (1923—27 г.) се знае за още два филма освен любителската проява „Курортен сън“ на някой си фотограф на име Кенков... (Т. Радевски).

Тези оскъдни публикации доказват, че в миналото и в някои провинциални градове като Варна са правени не само опити, но и успешно са създавани филми. Публикуваните досега данни не дават обаче пълна представа за тази дейност в провинцията, предполагаме поради липса на сведения. За това местните инициативи по издирване на такива сведения и въобще на данни около развитието на българското кино ще бъдат безспорно полезни за съставителите на един пълноценен труд — история на родното ни филмово изкуство.

Настоящата статия, без да претендира за максимална пълнота, си поставя за цел да хвърли светлина върху една част от кинолюбителското движение в град Варна през двадесетте години — създаването на филми и дейността на най-активните в това отношение Панайот Кенков и Коста Терзистоев.

*

Още през 1925 г. Панайот Кенков, фотограф в град Варна и член на местния любителски кино клуб, влиза в кореспонденция с фирмата „Филипе—Тиранти“ — Париж, с която уговаря доставка на негативен киноматериал. Това ни води до извода, че действително е започнала, макар и скромна (доколкото са позволявали финансовите възможности), подготовка по създаването на един първи филмов опит — „Курортен сън“.

Сценарият на първия варненски филм „Курортен сън“ е написан през 1925 г. от Панайот Кенков. Ето накратко и неговото съдържание, възстановено по спомени на автора му:

„Млад рентиер на име Жежи живее самотно в своето имение далеч от шумния град. Монотонното ежедневие е нарушено от получаването на едно писмо, изпратено от Варна. Той е поканен да летува на слънчевото черноморско крайбрежие...“

... Варна. Сред многото пристигащи пътници е и Жежи, който се отправя към новата къща на своята братовчедка и нейната приятелка. И първата неприятност не закъснява. Забравен е новият адрес! Сега какъде? Седнал на пейка в крайморската градина, Жежи се захласва в една девойка и бива ограбен. Без куфар, без портфейл и без адрес той започва да скита из непознатия град. Тук авторът поставя своя герой в редица комични положения: преследвания от полицията след извършване на кражби, гонитба около една вятърна мелница и др. Изпълзнал се от ръцете на своите преследвачи, Жежи достига до крайморския плаж, където най-после попада сред компанията на своята братовчедка. Сега вече само плаж, слънце, игри по скалите, а може би и любов...

... Може би, защото след получаване на писмото Жежи, унесен в своите мечти, заспива и сънува приятния курортен сън. До заминаването на влака остава



Сцена от филма «Курортен сън» с участието на Панайот Кенков, Петя Попова и Катя Русевска

малко време. Последните слънчеви лъчи изпращат този път наистина главния герой към черноморския курорт Варна.

От самото съдържание става ясно, че се отнася за една кинокомедия с действително наивен сюжет, с преобладаващ подражателски характер.

Филмът „Курортен сън“ е реализиран в две части с обща дължина 450 м. Режисьор е също Панайот Кенков, а оператори — Любомир Генов и Панайот Кенков. Главните роли се изпълняват от Петя Попова, Катя Русевска, Петър Николов, Панайот Кенков, Мара Андреева и др.

В брой от 3 октомври 1926 г. вестник „Варненска поща“ съобщава: „Наскоро варненци ще имат удоволствието да видят на екрана първия варненски филм „Курортен сън“. Играта се развива в най-красивата част на курорта.“

Премиерата на филма се е състояла на 31 октомври 1926 г. в град Варна в кино „Прошек“.

Материали за „Курортен сън“ са отпечатани в следните вестници и списания. Вестник „Независимост“ бр. 1642 от 2. 11. 1926 г.

Списание „Илюстрирана седмица“ в бр. 202 от 7. 11. 1926 г. помества снимка от филма.

Отново списание „Илюстрирана седмица“ бр. 203 от 1. 11. 1926 г. помества нова снимка със следния текст: „Крайбрежна снимка от първия варненски филм „Курортен сън“. Играта се развива в най-красивата част на курорта.“

Вестник „Глобус“ бр. 7 от 14. 11. 1926 г. помества информация под заглавие „Един варненски филм“.

Периодичен вестник „Театър и музика“ бр. 3 от 18. 11. 1926 г., издаван в град Шумен, помества на своята първа страница съобщение, че в градското кино към редовния филм ще се прожектира на 18, 19, 20 и 21 ноември и първият варненски филм „Курортен сън“ в две части из живота на курортистите.

Списание „Нашето кино“ бр. 77 от 27. 11. 1926 г. помества информация, в която се спира върху отпечатаното във в. „Глобус“ и завършва със следния пасаж: ... „Горим от желанието да се насладим от красивото варненско проявление. Най-подир пък защо и провинцията да не се опита във филма, щом като разполага с красиви кътове на нашата природа.“

В почти всички от поместените материали в тогавашната преса, които неизбежно носят в по-голямата си част рекламен характер, не могат да се пренебрег-

ват онези пасажии, в които се обръща внимание на добрата режисьорска и особено операторска работа. Като се има предвид предварителната фотографска подготовка на създателите, това отговаря на една истина, която се потвърждава при гледане на филма „Курортен сън“. Филмът е запазен, и то в състояние, донякъде годно за изтегляне на контрапиг.

„Курортен сън“ е прожектиран и втори път във Варна от 10—13 март 1927 г. също в кино „Прошек“. Филмът е игран и в градовете Русе (кино „Олимпия“) и Шумен (кино „Модерен театър“) към редовните програми.

Първият варненски филм „Курортен сън“ е бил приет топло от хилядите любители на филмовото изкуство в град Варна.

В края на двадесетте години във Варна е създаден и още един, втори игрален филм, неизвестен досега в историята на българското киноизкуство. Това е филмът „Когато любовта говори“ („Воденичарката“), по сценарий и режисура на Панайот Кенков.

Още на 7 ноември 1927 г. „Варненска поща“ в бр. 2840 помества следното съобщение: „Група варненски младежи предприеха филмирането на една комедия. Действието ще се развива във Варна и околностите.“

И наистина, както разказват някои от авторите на филма, след като „Курортен сън“ е бил добре посрещнат, започнала е подготовката по реализирането на втора кинокартина, която е трябвало във всяко едно отношение да надмине постигнатото дотсгава. Сценарият на „Когато любовта говори“ е запазен и се намира у неговия автор. Той е изграден върху мотиви от разказа на Елин Пелин „Лепо“. Той представлява повече режисьорска и операторска работна книга, тъй като всичко до най-малки подробности по отношение на ракурси, планове и др. е разчетено и отбелязано.

Оператори на филма са отново Любомир Генов и отчасти Панайот Кенков. Главните роли се изпълняват от Петър Николов, Филип Филипов, Леди (презимето е неизвестно), П. Кенков и др.

Започнат през 1927 г., филмът „Когато любовта говори“ излиза на екран във Варна на 18 септември 1928 г. в кино „Ранков“, а след това и в кино „Роял“ (бивше „Прошек“). През време на прожекциите е била изпълнявана от оркестър специално приготвена българска музика. Както „Курортен сън“, така и „Когато любовта говори“ е прожектиран и в други градове.

Притурката „Русенски глашатай“ от 3 ноември 1928 г. съобщава, че на 4 ноември в кино „Олимпия“ ще има голямо киноутро с филма „Когато любовта говори“. А от една запазена рекламна листовка, отпечатана във Враца, узнаваме следното: „Кино „Ботев“ при библиотеката на врачанското гарнизонно офицерско събрание от 29 ноември 1928 г. започва да прожектира новия български филм „Когато любовта говори, снет във Варна и живописните ѝ околности“.

В Шумен филмът е бил прожектиран на 31 октомври 1928 г.

Сценаристът е запазил една голяма част от героите на Елин Пелиновия разказ „Лепо“: Войка, дядо Горчелан, Лепо и др. и вмъква в драматургичното действие нови герои като Жежи (вместо Иванчо бакалчето), Исмаил, Милан и др.

Интересно и смело са направени редица кадри върху покрива на пътуващия влак (гонитбата на Жежи), преходите в планове на гарата, някои пейзажи и др. Излизашите тогава вестници във Варна отбелязали създаването на втория филм на Кенков.

Сред приятелите на българския филм, видели вече две мастни произведения, се прсражда идеята да бъде направена една рекламна кинокартина, в която вероятно се е мислело да доминират пейзажите, под чието въздействие да се популяризира курортният град и да бъдат привлечени летовници от чужбина. И действително П. Кенков се обръща с писмо към тогавашния кмет на град Варна, в което търси помощ от общината. Но... това хубаво начинание остава без последствие и не получава обществена подкрепа.

В периода около 1928 г. и началото на 1929 г. Кенков завършва своя трети сценарий със сюжет от македонското освободително движение. В него откриваме белезите на вече придобит опит. Той е литературно по-завършен и с предварително почувствуван кинематографен ритъм.

Но наред с обществената незаинтересованост идва и още нещо непредвидено, но бързо завладяващо зрителите. Немият екран проговаря, за да замлъкнат много филмови творци, да отстъпят пред новите изразни средства и най-вече пред финансовите затруднения. Отстъпва и Кенков с надеждата, че все ще успее да опита и в звуковия филм. Но... това не се осъществява.

В своята творческа дейност Панайот Кенков е пристъпил към създаването на няколко научно-популярни и документални филми.

Вестник „Варненска поща“ в бр. 1 от 1929 г. помества следното съобщение: „Научаваме се, че г-н Коста Терзистоев е открил при фотографията си киноотдел и наскоро ще започне снимането на един български филм, чийто сценарий се подготвя от наш познат сценарист.“

При разговор с известния варненски художник-фотограф Коста Терзистоев научаваме, че това интересно начинание остава неосъществено.

И все пак, както разказва Коста Терзистоев, той успява да реализира няколко късометражни филми с документално репортажен характер. Така на 18 август 1929 г. в град Варна започва Шестнадесетият колоездачен събор с участието на 1000 колоездачи от дружествата на цялата страна. По време на големите тържества и церемонии, през време на самите състезания сред хилядите присъстващи е и Терзистоев, който за разлика от останалите наблюдава събитието през своя снимачен апарат „Ернеман“ и зафиксирва всичко на филмова лента.

По поръчка на предприятието за дърводобив в с. Долен чифлик Терзистоев снима около 120 м документален рекламен филм, който след завършването е бил предаден на собственика на предприятието.

Бил е снет и още един късометраж, за който авторът може да си спомни само, че е носел белезите на географски научно-популярен филм за река Камчия — от пода до устието.

В заключение можем да кажем, че от интерес за историята на българското киноизкуство остава фактът, че именно в периода на стопанската криза и застой на развитието на нашето кино, когато повечето български творци замлъкват, представат да въртят своите снимачни апарати и някои от тях дори напускат България, в провинцията започва раздвижване сред приятелите на родния филм, появяват се „Курортен сын“, а две години след него и „Когато любовта говори“, както и редица късометражни филми. Кинолюбителските прояви надхвърлят своите обикновени рамки.

Възможно е при внимателно проучване в провинцията да се доберем до нови и все по-интересни данни около българското киноизкуство в миналото.

Георги Смиленов

Исторически календар

СТОЛИЧНАТА КИНОМРЕЖА ПРЕЗ ПЕРИОДА НА МОНАРХОФАШИЗМА (1923—1944)

Октомври, 1924 г. В зданието на демократическия клуб се открива кино Левски, първото от 60 кина, построени или настанени в приспособени салони, развивали дейност през годините на монархофашистката диктатура.

Кино „Левски“, преименувано в началото на следващата година в „Астория“, идва да удовлетвори поне отчасти една вече крещяща нужда от нови кина в столицата. И действително по онова време София е представлявала едно рядко изключение сред другите европейски столици. Нейното 200-хилядно население е било кинообслужвано само от две големи премиерни кина — Модерен театър и Одеон — и от още 2—3 второстепенни малки кинозали. Откриването на кино „Левски“, както показва статистиката, е било също единично явление в продължение на още цяла година. Скъпотията и липсата на навици са били не-



Иван Енчев и Никола Дадов във филма „Прекъснати игри“



Григорий и Мелхиседек в сцене из фильма «Камень мудрых»

преодолила пречка за бързото развитие на столичната киномрежа през ония години. Сведенията от кинопечата от ноември 1925 г. сочат „вече“ осем кина, от които 2 първокласни, споменатите вече „Модерен театър“ и „Одеон“ и 6 „малки квартални кина“: „Ученическото кино“, „Артилерийското кино“, „Астория“, „Подкрепа“ и вероятно „Американското кино“ и „Перун“.

Частичната и временната стабилизация на капитализма в България през следващите няколко години се отразява благоприятно за разширяването на столичната киномрежа. Само за 3—4 години броят на кината се удвоява и утроява. Едно след друго започват даникнат като гъби миниатюрни квартални кина: „България“, „Скала“, „Уфа“, „Тодор Минков“, „Фар“, „Подем“, „Алеко“, „Виктория“, „Аполо“, „Алхамбра“, „Ориент“, ученическите кина на улица Клокотница и Криволак през 1927 г., „Валентино“, „Сан Стефано“, „Арда“, „Метропол“, „Глория Палас“, „Хемус“, „Скобелев“, „Сава Раковски“, ученическото кино на улица Нишка през 1928 г. и т. н. Така че през май 1929 г. във вестниците ще срещнем вече реклами на 22 софийски кина. Това е рекордно число, достигнато в капиталистическа София. До тази дата софийската киномрежа бележи непрекъснато количествено растеж. Подчертавам — количествено, защото по отношение на експлоатационните качества от тогавашните кина има още много да се желае. Повечето от половината от тези кина се откриват във набързо и лошо приспособени за целта малки салони, лишени и от елементарни удобства за кинозрителите. Само няколко от новите кина се настаняват в специално построени помещения: „Пачев“, „Солун“, „Глория Палас“. Отварянето на останалите кина се диктува изключително от бясната жажда за бърза печалба на всяка цена. И не случайно още след първите удари на икономическата криза през 1929—1931 г. и особено след утвърждаването на звуковия филм у нас през 1930/31 г. дребните, чисто спекулативни кинотеатри биват безвъзвратно погребани. Само за две години, в края на 1931 г., броят на кинотеатрите спада катастрофално и достига скромната цифра 12.

Следващият период от развитието на столичната киномрежа се характеризира с някои нови особености. Първата от тях е свеждането до минимум на второкласните кина. Самият термин второкласно кино възниква собствено през тези години. Поради големите разходи по преобзавеждането на кината за звукови филми, многократното осъбяване на самата киноапаратура и особено на филмите експлоатирането на малки кинотеатри става икономически неизгодно. Това затваря пътя на дребните спекуланти към кинотеатралното дело и открива ерата на крупните капиталисти-милионери и на богатите акционерни дружества. Фигурата на едноличния собственик на малък кинотеатър почти изчезва от хоризонта. Кината се строят и дават под наем обикновено от мощни акционерни дружества, финансирани от едрия финансов и банков капитал. Основна форма на експлоатация на киното става наемането по договор за определено време на киносалоните от по-предприемчиви и културни киноделци, притежаващи по начало солидни суми. Утвърждава се и закупуването или експлоатирането на кинотеатри от държавата (Ученическото кино, Артилерийското кино), от обществени организации и читалища (Славянска беседа, Иван Вазов) и др.

Новите форми на търговия с филми и задълбочаващата се конкуренция между столичните кина налагат по-големи грижи за модернизирането на киносалоните. Старите първо-степенни кина като „Модерен театър“, „Пачев“, „Солун“ реконструират и подобряват коренно салоните си. През втората половина на 30-те години се издигат половин дузина ултрамодерни, по европейски тип „паласи“, обзаведени с всички удобства според тогавашните изисквания: „Славейков“, „Славянска беседа“, „Европа Палас“, „Балкан“, „Рекс“ и др. Равнището на техническото обзавеждане на голямото мнозинство столични кина се извисява значително и разликата между кинотеатрите намалява. От стария тип тесни и нехигиенични кина остават само прочутият „Феникс“ и още 2—3 подобни, обслужващи с третосортни стари филми предимно децата и най-бедните слоеве от населението.

Сред двайсетината кина, които запълват столичната киномрежа през последното десетилетие на фашисткия режим, само няколко се открояват с по-особена физиономия по отношение на репертоарната си политика. Сред тях на първо място трябва да посочим „Глория Палас“ и „Капитол“, известни в историята на нашето революционно движение със системното проектиране на светски филми в България в началото на 1941 г. „Глория“ бе собственост на светското представителство на „Мосфилко“ и успя да представи на прогресивния зритель в София десетки шедеври на светското киноизкуство, които изиграха огромна роля за комунистическото възпитание на трудещите се и особено на младежта. Волен или неволен пропагандист на светските филми известно време е и кино „Славянска беседа“. Няколко години полезна просветна дейност регистрира и кино „Солун“ посредством филмите на кино-университета, основан от народния трибун Асен Златаров. От време на време културна репертоарна политика провежда и „Ученическото кино“, което едно от първите започна проектирането на светски филми и на филми с несъмнени идейно-художествени качества (екранизации на класически литературни произведения и пр.). Полезна роля за популяризирането на научно-популярния филм игра и откритото през 1943 г. кино за късометражни филми „Култура“.

Ал. Александров

КИНОЛЮБИТЕЛСКОТО ДВИЖЕНИЕ В ЮГОСЛАВИЯ

Под кинолюбителско движение у нас се разбира онази дейност в киното, която не е свързана с носенето на материални печалби, нито пък е продиктувана от някаква творческа корист.

През 1925 г. белградският публицист Божко Токин снима първия игрален филм в Югославия с безплатно участие на артисти от Белградския народен театър.

Същата година Божко Токин основа първия любителски кино клуб в Югославия. Този клуб събира на едно място младите интелектуалци, въодушевени от кинематографа. Клубът е имал само дискуссионен характер и не е снимал филми. Не е нужно да се изтъква, че това „движение“ е било стихийно и ограничено. Създаването на любителски филми е било привилегия на богатите ентусиасти, които със свои средства

снимали хубавите си жени, имения и безгрижни пътувания по света. Не може да се говори по онова време за широко кинолюбителство, особено като се има предвид, че тогава и професионалното кино също още не е съществувало.

След победата на нашата социалистическа революция се роди и разви с бързо темпо югославската кинематография. Във всички наши републикански центрове — Белград, Любляна, Загреб, Скопие, Сараево и Титоград — се създадоха киностудии за производство на игрални и краткометражни филми. В такава обстановка се роди закономерно и нашето кинолюбителство. В началото то се развиваше плахо поради недостиг на



*Кинолюбителите от клуба «Београд»
при снимане на филм*

кинотехника, ограничените покупателни възможности на празданите и заангажираността им в изграждането на новия живот. Днес вече то е едно масово движение, като съставлява част от програмата за техническо възпитание на най-широки слоеве от народа.

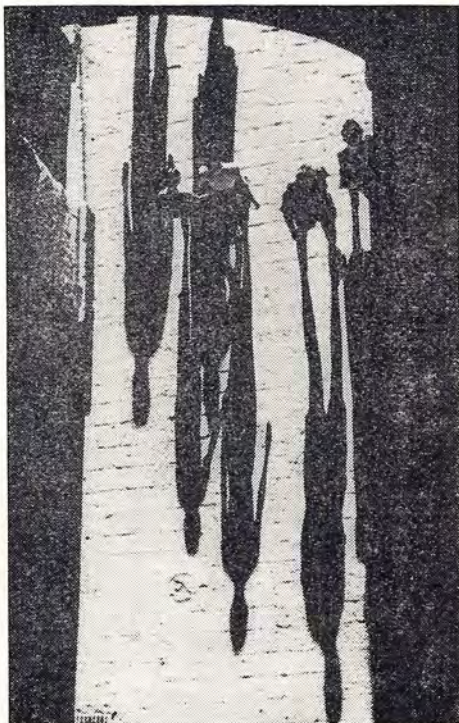
Ако някога да се занимаваш с кино е било един скъп спорт и привилегия за отделни богаташи, днес това вече е привилегия за всички наши граждани.

В Югославия днес работят активно 11 киноклуба и 3 киносекции, в които работят повече от 2500 членове. Всички тези клубове са „производствени“ и една от основните им задачи е да снимат филми.

В клубовете новите членове се запознават с кинотехниката, лабораторната обработка и елементарните изразни средства на киното. Всеки кинолюбител след завършване на курсовете на обучение е подготвен вече за самостоятелно снимане и обработка на филм. Всички киноклубове разполагат с техника за 8 и 16 мм формат, както и със собствени кинолаборатории за работа. Готовите филми се синхронизират с магнитофон или светлинен запис. Произвеждат се три вида филми: документални, игрални и експериментални. Времетраенето на филмите е от 3 до 30 минути. Създателите имат пълна свобода в избора на теми и начин на реализиране. Всички тези филми напълно се финансират от киноклубовете и принадлежат на тях. Киноклубовете организират открити прожекции на своите филми, клубови и републикански фестивали. Веднъж годишно се организира Съюзен фестивал на любителските филми в Югославия, който се урежда от фото-кино съюза. На тези фестивали най-добрите любители получават награди: камери, снимачен материал и диплом.

Югославия активно участва и в няколко международни фестивала в Италия, Франция и Полша и на световния конкурс за любителски филми УНИКА, който се организира всяка година в чужбина. През 1961 г. в Белград твърде успешно се организира и Първият международен кинолюбителски фестивал, в който участваха 13 страни.

Наред с кинолюбителите, които работят в киноклубовете, хиляди граждани извън тях снимат със свои кинокамери. Те също така могат равноправно да участвуват в конкурсите за любителски филми.



Кадр от любителския документален филм «Неделя» на киноклуба в Сплит

Киноклубовете в Югославия се издържат от собствени средства, било от собствени киносалони (които дават под наем), било от различни филмови услуги на многобройни масови и други организации. Всички тези услуги се извършват от членовете на клуба без възнаграждение, като в замяна на това те пък могат безплатно да снимат филми.

Кинолюбителското движение у нас е вече голяма практическа школа и представлява неизчерпаем извор на филмови кадри. Покрай интензивната снимачна дейност редовно се организират и съвещания на кинолюбителите, на които се разглеждат идейно-естетически проблеми на любителския филм, както и проблеми на взаимно сътрудничество и други.

Кинолюбителското движение у нас излезе вече от рамките на вътрешните си прояви и се извива широко пред обществеността.

Д-р Марко Бабац

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ СЪС ЗРИТЕЛИТЕ

В Москва и в други градове на Съветския съюз редовно се организират срещи на кинотворци със зрители. Обикновено в беседите участвуват сценаристът, режисьорът и изпълнителите на главните роли. След проектиране на филма специално за беседа със зрителите (а преди това филмът е гледан от тях един-два пъти!) започва непринуден разговор за темата и идеята на филма, за творческото решение на отделни епизоди, за играта на артистите, а също така и за въздействието на някои кадри или монтажни фрази.

Зрителите, които участвуват в беседите с кинотворците, се готвят дълго време преди това. Някои ползуват литература по въпросите на кинодраматургията и отделни проблеми на киноестетиката. Макар че на беседите не се изисква професионален анализ на отделните компоненти във филма, съветските кинотворци с радост отбелязват, че някои изказвания са на високо теоретическо равнище. Например при обсъждането на филмите „Девет дни от една година“, „Младозелено“, „Когато се отварят мостовите“ някои зрители анализираха с дълбоко познаване режисьорските и операторските решения и изказаха уместни критични бележки за играта на някои млади актьори.

Любопитно е да се отбележи, че на редица обсъждания зрителите дават повярна и в някои случаи по-задълбочена преценка на филма от много кинокритици и киноведи... Има случаи, когато някои изтъкнати кинокритици поправят коренно своите преценки, съобразявайки се с мнението на зрителите. В някои кинотеатри в Москва зрителите твърде обосновано, богато аргументирано защитават своите позиции.

Теоретичното равнище на изказванията постоянно се издига. За това допринася Съюзът на съветските кинодейци, който всяка година организира за зрители и кинолюбители специални лектории, курсове и кръжоци.

Преподаватели и кинотворци запознават слушателите с развитието на киноизкуството в света. Лекциите се илюстрират с фрагменти от филмите.

На срещите и разговорите на кинотворците със зрителите съществува непосредствен контакт с народа, с неговите най-подготвени представители. Резултатите от разговорите са извънредно полезни преди всичко за създателите на филмите. Укрепват се връзките на изкуството с живота и на кинодейците с народа.

Стоян Стоименов

ИНДИЙСКИЯТ ЕКРАН ПРЕЗ 1962 ГОДИНА

1962 бе година на упадък за индийския филм до известна степен и поради конфликта с Китай. Малко нови филми бяха пуснати в производство, макар че много от започнатите по-рано бяха завършени. След въвеждането на тежкия данък върху филмите броят на продуцентите с малък капитал значително намалѐ и в края на 1962 г. те се брояха на пръсти. Финансовото елиминиране на дребните филмови производители създаде един вид вакуум в търговията с филми. Големите филмови звезди, известни с баснословните си хонорари, почти не бяха ангажир-



Съсрещане от филма „Дил Ек Мандир“

вани. Изглеждаше, че ако тези условия се запазят, те ще загубят квалификацията си и ще трябва да се започва отначало.

Но и при тези условия от студиите в Бомбай, Мадрас и Калкута бяха пуснати няколко филми — 317 пълнометражни игрални филми.

Кризата оказва положително влияние върху качеството на продукцията. В този период бяха произведени повече филми със социална тематика и значителни художествени качества. Някои от тях се радват на особен успех. „Ракхи“ е филм за безкористната братска обич и готовността за саможертва; „Баас Саал Баад“ („След двадесет години“) е една напрегната мелодрама; филмът „Дарампутра“ е посветен на индуско-мюсюлманското единство; „Анпад“ („Неграмотната“) въстава

срещу неграмотността сред жените; „Маа Бета“ е вълнуващ филм за любовта и саможертвата на една майка; „Сахиб, Биби аур Гулам“ (Господарят, господарката и робът“) е разказ за предаността на една жена към съпруга ѝ — един от най-живописните филми, създадени през последните години; „Стрее“ е цветен филм по легендата за Шакангула. Това са някои от най-сполучливите филми на индийския екран през миналата година.

Явен е стремежът да се произвеждат филми, които отразяват действителното положение на индийското общество. Тези филми — по-реалистични по характер — имат голям успех в нашата страна въпреки някои свои художествени слабости.

Правителството оказва помощ на продуцентите, които се насочват към социални, проблемни или исторически филми. Филмовата финансова корпорация даде материална подкрепа за екранизирането на класическото произведение на Прем Чанд „Го Дан“, издадено на 16 езика в различни страни на света. Романът рисува съдбата на един селянин, мечтал през целия си живот да извърши най-благочестивата постъпка — да подари на храма една крава. Този филм е още в производство.

И тази година Б. Р. Чопра, един от най-интересните индийски режисьори, се представи със смела и новаторска тема в своя филм „Дарампутра“. Той провъзгласи необходимостта индусите и мосюлманите, двете най-големи религиозни групи в страната, да живеят в дружба. Религиозната вражда между тях бе дълго подхранвана от британските владетели с цел да отклоняват народа от съществуващите политически проблеми и по този начин да управляват и експлоатират свободно Индия. Филмът „Дарампутра“ бе посрещнат от индийското правителство и от критиката като най-актуален по тематика и награден с Общоиндийски диплом за заслуга.

Б. Р. Чопра, известен като борец за социално равенство и справедливост, получи още веднъж високо признание за своя талант и за артистичното си постижение.

Последният му филм „Гумрах“ („Заблудената“) — най-значителното явление на индийския екран в началото на 1963 година — третира нравствените проблеми на съвременното семейство.

Бимал Рой, чийто филм „До Бига Замин“ („Два акра земя“), стана световно известен, даде нов принос в развитието на индийското киноизкуство. За своя тема той избра вековното проклятие над недосегаемите. Водачите на движението за национално обединение винаги са подчертавали необходимостта от изкореняване на това зло, от установяване пълно равенство между всички мъже и жени. Във филма си „Суджата“ Бимал Рой дава своето отношение към живота и към отхвърлянето от обществото.

Друг проблем на днешна Индия бе поставен от Мохан Сехгал във филма „Ампад“. („Неграмотната“). Той бе посрещнат добре от всички слоеве на обществото заради своята актуалност и художествени качества.

Младият постановчик Гуру Дат използва за основа на своя филм „Сахиб, Биби аур Гулам“ („Господарят, господарката и робът“) една известна творба из бенгалската класика. Заради хуманизма, с който е пропит, филмът бе удостоен със Златния медал на президента. Както Гуру Дат, така и Б. Р. Чопра неведнаж са изказвали желание за сътрудничество с кинодейците от европейските страни и особено от народните демокрации.

Освен тези социални филми бяха произведени и кинокартини със сюжет из индийската митология. Тези филми винаги се ползват с голям успех дори и сред неграмотните. Най-сполучлив бе „Шив Парват“ — кинолегенда за любовта между бога на гнева Шива и добродетелната Парвати. Филмът е изпълстен с живописни танци.

През 1962 г. не бяха създадени исторически филми. Всъщност интересът към такива теми е твърде малък. Филмовите дейци предпочитат да се занимават с проблемите, стоящи пред страната и обществото днес.

1962—1963

Няколко интересни теми събудиха всеобщ интерес. В началото на 1963 г. бе пуснат филмът „Гехра Даг“ („Дълбок белег“), който третира парливия въпрос за съдбата на бившите затворници. Темата е общочовешка. Може ли затворникът да се смята за пълноправен член на обществото или трябва да чувства върху себе си проклятието му дори след като е изтърпял пълното наказание за престъплението си?



Индийската киноактриса Мила Синка

Друг филм от началото на годината е „Дил Ек Мандир“, който третира по-словичната преданост на индийската жена към съпруга ѝ.

Цветните фантастични филми излязоха на преден план тази година. „Момичето кобра“ пожъна голям успех със своята занимателност.

„Тадж Махал“ — разказ за безсмъртната любов на индийския владетел към жена му, бе един от най-възторжено посрещнатите филми.

„Професорът“ — друг цветен забавен филм също спечели много почитатели.

Това са някои от 317-те филма, които представят живота в нашата обширна страна в неговите различни аспекти. Сигурен съм, че тези филми ще получат международно признание за своето съдържание и форма.

Има и още незавършени филми. Най-обещаващите от тях са: „Сангам“ на Радж Капур; „Любов и бог“ на Азиф; „Хималая ки Гоуд Мен“ на Пракаш Пикчърс.

Големите приходи от филми като „Тадж Махал“, „Професорът“, „Беес Саал Ваад“ показват особения интерес на зрителите към индийските филми и филмови звезди. Макар че в тези филми не е вложена значителна идея, те се харесват заради тяхната забавност.

Индийските филмови дейци — писатели, музиканти, режисьори и артисти — горещо желаят да работят в тясно сътрудничество с творческите работници в страните, където на киното се гледа като на важно средство за възпитанието и културното издигане на народа. Не се съмнявам, че това желание ще доведе до ползотворно сътрудничество между индийските и европейските създатели на филми.

Девендра Кумар

главен редактор на сп. „Тайм енд Тайд“ — Ню Делхи

МОНУМЕНТАЛНАТА МИШКА

Кинематографският колос филмът „Клеопатра“, снимащ в продължение на няколко години под незамлъкващия гръм на рекламата, е вече на екрана. Но Хوليوуд претърпя и този път крах. Филмът е посрещнат отрицателно дори от буржоазната критика.

Най-шумно рекламираният филм в наше, а може би и във всички времена — „Клеопатра“ най-после се появи по екраните и в най-добрия случай предизвиква разочарование.

Разбира се, всичко зависи от това, какво сте очаквали. Ако искате да посетите голяма част от четиричасовия сеанс, за да гледате Елизабет Тейлър в цялото ѝ облечено и съблечено великопение в блестяща екзотична обстановка и красиво цветно оформление, този филм напълно ще ви удовлетвори.

А ако от време на време ви се представи възможност да откъснете поглед от нея, вие ще получите допълнително удоволствие от малкото хубави сцени, изпълнени от Рекс Харисън и Родри Макдоуел, както и от няколко масови сцени и допълнителни епизоди.

Но на мене ми се струва, че зрителите очакваха нещо повече от този филм, над който от 1958 до 1963 г. работеха постановчикът Уолтър Уонджер и сценаристът-режисьор Джозеф Манкевич.

Съдейки по миналите работи на Манкевич, ние очаквахме ново и изкусно психологическо пристъпване към историята на Цезар, Клеопатра и Марк Антоний. Съдейки по разходите, възлизащи на 34 милиона долара, ние очаквахме завладяваща, извънредно колоритна епическа панорама. Съдейки по изследователските работи в широк мащаб, които се водеха от съавторите на Манкевич, ние очаквахме да видим оригиналната и широка история на онези бурни времена с техните горещи политически страсти. Но в „Клеопатра“ липсва всичко това.

Трябва да кажа, че разочарование очаква дори този, за когото отношенията на Тейлър към Бъртън представя-

ват не по-малко интерес, отколкото на Клеопатра към Марк Антоний.

Трябва да предупредим тези зрители, че Бъртън се появява на екрана един час и двадесет минути след започването на филма, че до първите прегръдки минава още един час и петнадесет минути и че покрай обилното любовно бърбрене и многобройни спогледвания техните отношения едва ли са по-топли и с няколко градуса от отношенията на Цезар към Клеопатра, а тези отношения са твърде студени!

Диалозите във филма, написани от Манкевич, представляват главно смесица от шаблони и помпозни баналности.

И това те кара да изпитваш неволно съжаление към добрия актьор Рекс Харисън, който изпълнява ролята на Цезар. Искате ли да му дадат да произнесе поне няколко реда от „Цезар и Клеопатра“ от Бернард Шоу. И все пак той играе добре: малко ироничен и всякога надменен, той предава прекрасно ума и навиците на Цезар. Той забелязва деликатно, че Клеопатра е само подходяща кукла.

Мис Тейлър в ролята на Клеопатра е действително почти кукла. Нейната игра и думите ѝ са в пълна дисхармония с маниера в играта и на Харисън, и на Бъртън. В нейната Клеопатра има много малко човешко. Начернените ѝ очи не изразяват никакво чувство. Никакви модуляции не се чуват и в нейния глас, който твърде често се извисява до пискливите тонове на продавачка на риба. Въпреки кралските ѝ отличия тя прави впечатление на жена, която сякаш се намира на плажа в Миами.

Разбира се, във филма има още хиляди статисти, стотици нубийци, танцуващи, ладии, статуи и сфинксове... Величествено впечатление прави във филма всичко с изключение на хората. Рекламирамата планина е родила и този път мишка.

Юдит Крист

Из „Ню Йорк хералд трибюн“

ХРОНИЧЕСКО ОТРАВЯНЕ

Буржоазната кинохроника е един от най-деликатните начини за дезинформиране на широките народни маси. Тя е призвана да отвлече вниманието на зрителя от фактите на реалната действителност и да даде на събитията оценка, която отговаря на интересите на управляващите среди

*

Собствениците на седемте хиляди кинотеатри в Германската федерална република, когато показват кинохроника дават на милионите зрители такава интерпретация на събитията, която е удобна на управляващите среди в страната. С кинохрониката не могат да се състезават никакви други пропагандни средства. Тя упражнява най-опустошително въздействие върху психиката на кинозрителя и в това отношение превъзхожда дори булевардната преса.

*

За кинохрониката, която на пръв поглед изглежда аполитична и обективна, е най-добре да се съди по онова, което тя не показва. Например като оръдие на студената война кинохрониката непрекъснато „информира“ за положението в „лагера на врага“, без да споменава нито дума за онова, което е гнило, в своята собствена страна. Това изкуство на „антиинформацията“ постоянно се усъвършенствува.

По едно време изглеждаше, че се правят опити да се изтръгне кинохрониката от тези рамки. Хайнц Заломон, главен редактор на кинопрегледа „Блик ин ди велт“ („Поглед към света“), се опита да действа според принципа: „Кинохрониката, както и уводната статия, трябва да повдигат събитията и фактите на по-висока степен.“ В един от броевете на този кинопреглед се казва: „Ние се отказахме съзнателно от натрупване на незначителни факти и издигнахме за свой девиз показването на най-важните събития. Съобразявайки се с предупрежденията на учените-физици за разрушителното действие на атомното оръжие, ние показваме страшните последици от неговото използване.“

Но такава хроника не просъществува дълго време. Тя стана жертва на пазарните отношения, които се диктуват в значителна степен от политическите среди.

Днешната кинохроника претендира да бъде средство за информация. А с какво право? Тя е далече от намерението да изобразява нашия живот в разнообразието на политическите и обществени сложности, да го показва документално, без да отстъпва от истината. Вместо това тя се занимава само с дилетантска подправка на фалшиви монети, защото обратната страна на медала не се обработва. Популярните събития са поставени под възбрана. Кинохрониката не е показала нито един от многобройните процеси над фашистките военнопръстъпници. Тя не е казала нито една дума за причините на полицейските преследвания срещу списание „Шпигел“, за тъмните машиниции на всеизвестни наши политици. Кой от корифите на кинохрониката е готов да сключи пакт с истината?

Добър пример за възможностите на кинохрониката, от една страна, и нейните демагогски цели, от друга, дадоха французите на 2-я международен фестивал на кинохрониката във Венеция през 1958 г. На него французите показаха три хроникални филма на една и съща тема: идването на власт на де Гол. В първия филм беше показано „пробуждането на нацията“, ликуване, суматоха, шовинистична истерия с масови манифестации и викове ура. Във втория филм на тази истерия беше противопоставен гигантският дисциплиниран марш на мълчанието на протестиращите демократически маси. А в третия показаха как един минавач бе заставен насила да приветства генерала. Ние видяхме и трите филма: първия — лъжлив, втория — истински и третия — търсещ истината.

В нашите кинотеатри няма да видите филми, в които биха се опитали да измерят истината. След страшното наводнение в Северна Германия нито в един

от хроникалните филми не бяха показани виновници. В кинокадрите бяха снети сцени от бедствието без каквито и да било опити за критика, а виновни има и те седят спокойно във федералното правителство и в правителствата на западногерманските републики.

Правителството, което хвърля милиарди марки за въоръжаване, за шумни паради, за „противовъздушна отбрана“ и други морални престъпления, а не отделя средства за сигурна защита на страната от наводнения, не може да избегне отговорността. Но по такива въпроси кинохрониката се оказва „некомпетентна“.

След гледане на няколко хроникални филми тяхната стереотипна и проста схема изпъква ясно. Ето как изглежда тя:

А) Официалните събития, или политическата лъжа

Показва се пристигане на държавни дейатели, приеми, банкети, ратифициране на договори, парламентарни дебати. С тържествен глас, съпроводен от патетична музика, шпикерът разказва за най-значителните събития. Държавната власт се показва важно пред благоговейно замръзналите поданници, които дори не подозират, че средствата за цялото това разточителство се вземат от техния джоб и че всяко копче от мундира на войниците от почетния караул се плаща с ограбени от данъкоплатците пари. Къде е тук чувството за истина?

Б) Войната като сензация, или военната лъжа

„Полицейски акции“, боеве в джунглите, малки и средни войни, бомби, артилерия, огнехвъргачки, бежанци, пламтящи сгради, „партизани“. Колко е красиво да се гледа отгоре потокът на палащите върху земята бомби! За онова, което става долу, зрителят може да съди само в зависимост от собствената си фантазия. А тъй като „противниците“ са непременно лоши хора, за това не струва и да се мисли. При това шпикерът поднася на зрителите своето гледище: войни всякога е имало. И макар да са бич за човечеството, те са неизбежни, обусловени от природата. Те са като че ли бури в историята на света. Тази шаблонна лъжа на всички милитаристи, с която те оправдават своята „професия“, се съдържа в много кадри на кинохрониката. Шпикерът нарочно не говори за истинските дълбоки причини на военните стълкновения.

В) Изобретенията в областта на техниката, или лъжата за техническия прогрес

Управлявани от разстояние танкове, атомни подводници, строящи се атомни реактори, „чисти“ атомни бомби... Гордата песен за грандиозните постижения на човешкия ум завършва с остър дисонанс. Информационната стойност на такива филми силно се понижава от тенденцията да се заглаждат отрицателните социални и политически моменти. Темите на мизерията са забранени за кинохрониката.

Г) Стихийните бедствия, или лъжата за съчувствието

Наводнения, земетърси, експлозии, потъващи кораби, железопътни катастрофи... Онова, което военните хроникьори старателно избягват да показват, хроникьорите, които осветляват стихийните бедствия и катастрофи, го довеждат до краен предел. В първия случай би трябвало да се изобличи войната, като се покажат нейните ужаси, а при стихийните бедствия и нещастните случаи би следвало да се спазват известни рамки. Но това не се прави. Напротив, проявява се особено варварство, като се прави бизнес от страданието на другите хора!

Д) Разточителството, или обществената лъжа

Балове, конкурси за красота, сватби на аристократи, танцови турнири, демонстрации на моди... От всичко това сърцето на госпожица Лизхен Мюлер (синоним на еснафка — б. р.) започва да пулсира по-силно, приказният свят се превръща в действителност, мечтите добиват „документално“ възплъщение. Тук имаме работа с преклонение пред незначителни събития, които притъпяват у зрителя чувството за реалното и го отвлечат от по-важното. Аристократическите сноби, които гледат с презрение на „аморфната“ маса, и надменните кинозвезди, които се ползват с привилегии именно поради този култ пред незначителното, показват по най-убедителен начин обществената лъжа. Действителните герои в живота — от локомотивния огън до бореца за мир — са депрадираны до положението на обикновени статисти.

Е) Безделието и спортът, или лъжата за прекарване на времето

Светски развлечения по мексиканските курорти, кучета, хранене на лъвчета, скиорски карнавал в Тирол... Това е удивителен букет от просташка дребнавост, която благодарение на кинокамерата добива значение на важно събитие. Очевидна е тенденцията зрителят да се отдалечи от злободневните проблеми и да избяга от действителността. Следват футболни игри, скачане, лов, бокс. Тази спортна информация има известна познавателна стойност, но и тук за сметка на безкритичното показване кинохрониката се солидаризира с прекланянето пред спортния герой, който заедно с киноартистите и цариците на красотата се превръща в идол на празното общество. По този начин се възпитават духовни безделници, неспособни за самостоятелно мислене, които стават послушни политически оръдия.

Това кино разрушава способността за мислене и води до увеличаване на небездействието. То трябва да се промени. А защо не се променя? На този въпрос можем да отговорим само с една фраза: защото управниците не желаят това.

Егберт Хед

(Из „Блетер фюр дойче унд интернационале политик“ — ГФР)

НАКРАТКО

Социалистическите страни взеха почти всички награди

Коментирайки резултатите от Петнадесетия фестивал на детския филм във Венеция, италианският печат отбелязва, че филмите на социалистическите страни — България, Чехословакия, Полша, Съветския съюз, Югославия — са получили най-много награди. По този повод вестникът на християндемократическата партия „Пополо“ пише:

Не е нито приятно, нито утешително да констатираме, че в един крайно деликатен жанр на киното, какъвто е детският филм, страните на Източна Европа взеха почти всички награди“.

На какво се дължи този факт? Вестникът признава, че в капиталистическите страни кинопроизводителите считат за абсурдно да се инвестират капитали в подобен вид филмово производство, чиято публика е твърде несигурна.

„Независимо от абсурдността на съображенията от икономически характер в този твърде деликатен отрасъл на киното — пише по-нататък „Пополо“ — ясно е, че както Италия, така и много други страни от западния свят произвеждат детски филми, но ги произвеждат лошо. Допреди няколко години се смяташе, че Англия стои на първо място в производството на този вид филми. Сега тя трябваше да се задоволи със сребърен медал, получен в една от многото подкатегории. А Италия получи бронзов медал

Вместо сладки бонбончета...

Италианският журналист Джовани Грацини разказва във вестник „Корьера дела сера“ за основаната преди две години група от млади американски кинорежисьори, обявили война на Холивуд. Тяхната единствена и главна цел беше и си остава да намерят изход за американската кинематография, да вдъхнат живот на филмите чрез правдиво отразяване на действителността.

Щабът на бунтовниците, пише Грацини е в Ню Йорк на Авеню суат 414. След като се изкачите по една мръсна стълба на последния етаж, влизате в грамадна стая, където се намират едновременно редакцията на едно кинописание и кинолабораторията на бунтовниците. Инвентарът им не е голям: една клатеща се маса, голям кафеник и купища хартия.

„Не искаме розови филми, заявяват открито тридесетте млади нийорски кинодейци. А създателите на реалистични филми Холивуд пренебрегва или затваря в „златна клетка“. С правдиви филми не се печели много в едно общество, привикнало в продължение на десетки години да ходи на кино, за да развлече скуката си и да забрави неприятностите си. Но трябва да се пробива, трябва да се воюва.

Дейността на нийорската група не е израз на протест на отделни интелектуалци срещу Холивуд. Тези тридесет физически и духовно млади кинорежисьори са свързани с младите творци на

Италия, Франция и Англия. Те вече са си спечелили широко признание сред критиката и особено сред европейската. Те участваха официално на фестивала в Сполето. Досега групата е направила няколко филма. „Върни се, Америка“ на режисьора Рогозин, „Откъсни маргаритката“ на Р. Франк и А. Лесли, „Близост“ на Шърли Кларк, „Ловци на дървета“ от Д. Мекас и „Къщичка от карти“ на Д. Хил. Всеки един от тях е протест срещу безсмислеността на живота на обществото, в което те живеят, срещу моралната разруха, пороците.

Преди повече от две години двадесет и трима филмови дейци подписаха в Ню Йорк манифест, който отхвърляше решително всяка намеса на цензорите в работата на режисьорите и продуцентите. Те искаха също да докажат, че за успеха на един филм не са задължителни огромни разходи и участие на кинозвезди. Тези двадесет и трима млади режисьори се хванаха за ръчните камери, отказаха се от тежката и скъпа снимачна апаратура и почнаха снимки с няколко неизвестни актьори.

Когато слушаш тяхната реч и гледаш техните действия, пише Грацини, разбираш, че в недрата на голямата холивудска лъжа се поставя взрив и много скоро младите ще подпалят кабела. Телевизията от своя страна допринася много за разклащането на усойте на старата холивудска крепост. Гигантите на американското кино „Метро Голдуин“ и „Туенти съчери фокс“ вече реорганизираха своите студии и предоставиха част от тях на телевизията. Броят на филмите, които Холивуд произвежда всяка година, намалява с всеки изминат ден. А и европейските пазари не дават вече онези неограничени възможности, с които някога се ползуваха американските кинобизнесмени. Стачката на печатарските работници от нюйоркските вестници усложни още повече въпроса. Много на брой големи филми не бяха пуснати по екраните, защото без вестници не можеше да се организира необходимата реклама.

Производството на Холивуд се съкрати толкова, че дори в провинциалните градове собствениците на киносалони са принудени да прожектират филми, които те самите презрително наричат „сериозни“. Ние вярваме, казват младите нюйоркски кинорежисьори, че след време голяма част от зрителите ще се убедят, че сегашното холивудско производство е било мелодраматично и фалшиво изображение на живота, и все повече ще им

допадат филмите на режисьори, които провъзгласиха за свой девиз вярното изобразяване на живота.

Сега групата млади американски кинорежисьори предложи на кинозрителите нови, по-жизнени и свободни от шапши филми. За тяхното популяризиране и разпространение младите кинотворци създадоха на кооперативни начала дружество, което разпространява филмите на групата и което се задължава да отдели в полза на нуждаещите се режисьори част от приходите. Намериха се и състоятелни доброжелатели, които се съгласиха да финансират филмите. С три кинотеатри в Ню Йорк, с един в Сан Франциско и с един в Балтимор са сключени спогодби за прожектиране на филмите.

Ние допускаме, казва Мекас, режисьорът от групата, че сме анархисти до толкова, доколкото искаме да разпръснем мита за Холивуд. Но има нещо, което ние предлагаме в замяна: Действителността в цялата ѝ сложност, истински хора и идеи. А призиванието на съвременното кино е в това — хората да чувствуват вместо вкуса на сладки бонбончета истинския вкус на живота.

Венеция — 1963 г.

Голямата награда на фестивала — „Златният лъв на свети Марко“ — е присъдена на италианския филм „Ръце над града“, постановка на режисьора Франческо Рози. Втората награда — специалната награда на журито на фестивала — получава съветският филм „Встъпление“, постановка на режисьора Игор Таланкин. Втора награда получава и френският филм „Угасващият огън“ на режисьора Луи Мал. Съветският филм „Встъпление“ получава и наградата „Сан Джорджо“ на Венецианския комитет за цивилизация и култура.

Останалите премии са получили Крис Маркер — Франция, за филма „Искреността май“ и режисьорът Мори Донер — Швеция, за филма „Неделя в септември“.

Купата Волпи, за най-добро изпълнение на женска роля, е била връчена на френската актриса Делфин Саврик за изпълнение на роля във филма „Мюриела“, постановка на режисьора Ален Рене. Награда за най-добро изпълнение на мъжка роля е получил английският актьор Алберт Фини от филма „Том Джонс“ на режисьора Тони Ричардсон. Наградата на филпрес получава испанският филм „Галач“ на режисьора Лунс Берланга.

СССР



Заместник-председателят на Комитета по културата и изкуството д-р. Борис Вапцаров произнася заключителното слово на Третия фестивал на българския филм — Варна.



Председателят на Съюза на кинорежисьорите д-р. Емил Петров оповестява наградите на Третия фестивал на българския филм.



От игралните филми първа награда получи „Тютюн“ с режисьор Николай Корабов и оператор Вълко Радев. На снимката режисьорът Николай Корабов и Невена Коканова.

В Минската студия „Белорус-филм“ е започнато снимането на филма „Москва—Генуа“ (режисьор В. Корш — Саблин и П. Арманд по сценарий на А. Спишннев).

Действието се развива през първите години на съветската власт. Героят на филма болшевикът Безликов се бори като комисар на черноморския фронт срещу чуждите интервенти. След изгонването им той сменя мундира с фрака на дипломат и представя съветите на международната конференция в Генуа през 1922 г. Тази конференция била първата официална среща на дипломатите от стария и новия свят и имала голямо значение за международния авторитет на младата съветска държава. В Генуа Безликов се среща с един от своите противници в периода на войната с интервентите.

Главната роля се изпълнява от И. Дмитриев.

*

„Небето им се покорява“ — така се нарича новият филм на студията „М. Горки“. Той разказва за създаването на първия реактивен изстребител, за пълния с опасности труд на летците-изпитатели, за техните другари-учени и конструктори. Филмът е постановка на Татяна Лиознова.

*

Режисьорът Самсон Самсонов („Оптимистична трагедия“) ще снима филма „Пролетни води“ по повестта на Тургенев с участието на съветски и италиански артисти.

*

Списанието „Советски екран“ е обявило конкурс между своите читатели за най-добър филм през 1962 г. и за най-добри актьорски постижения през същата година. В „журито“ са участвували 35,217 души. Първо място е заел филмът „Девет дни от една година“, следван от „Хора и зверове“, „Човекът-амфибия“, „Девойки“, „Сред добри хора“ и „Хусарска балада“.

От артистите най-много гласове са получили Алексей Баталов (за ролята на Гусев във филма „Девет дни от една година“) и Инокентий Смоктуновски (за ролята на Куликов в същия филм).

От артистите на първо място била класирана Тамара Семина (за ролята на Катюша от филма „Възкресение“). Второ място е заела Надежда Румянцева (за ролята на Тося от филма „Девойки“) и третото място — Вера Марецка (за ролята на Михайлина във филма „Сред добри хора“).

*

На сцената на много театри в Съветския съюз се играе с голям успех музикалната ко-



Първа награда и Златната роза бе присъдена на пълнометражния документален филм „Празник на надеждата“. На снимката сценаристът и режисьор на филма др. Христо Ганев получава високата награда.



На преден план режисьорът Димитър Петров — постановчик на филма „Капитанът“, получил втора награда за игрален филм на фестивала.

медия на Рауф Гаджиев „Ромео, моят съсед“. Този успех не е случаен — оперетата е злободневна, лека, смешна. Студията „Азербайджан-филм“ е решила да я екранизира. Във филма ще участвуват артисти от трите задкавказки републики. Грузинската артистка А. Шенгелая ще изпълнява главната женска роля.

*

Юрий Чулюкин, постановчик на филма „Девойки“, е написал по мотиви на повестта „Юнгът с шхуната „Колумб“ сценарий, който ще бъде поставен в Киевската студия „А. П. Довженко“ от випусника на ВГИК Е. Шерстобитов.

*

Тамара Семина ще изпълнява главната роля в екранизацията на оперетата „Крепостна“ (филмът се поставя в „Ленфилм“ от режисьора Р. Тихомиров). Тя ще играе артистката от придворния театър Настя Батманова — бивша крепостна.

*

Писателят Аркадий Аверченко е написал своя фейлетон „Плѣх на поднос“ през 1912 г. През 1963 г. „Правда“ отпечатва „Плѣх на поднос“ изцяло без съкращения и изменения в текста. „Плѣхът“ заставя хората да се смеят пак така, както и преди петдесет години. Режисьорът А. Тутишкин, който е също и автор на сценария, е екранизирал „Плѣх на поднос“ и е създал интересен сатиричен телевизионен филм. Филмът е насочен срещу формализма и абстракционизма в изкуството.

ПОЛША

В Полша е бил снет първият панорамен куклен филм „Опасност“ (режисьор Йежи Котовски). Филмът разказва за избухването на атомна бомба на една планета.

*

Тадеуш Ружевиц, един от видните съвременни полски поети, е също драматург и сценарист. Той е съавтор на много филми, снети от неговия брат Станислав Ружевиц. Напоследък е бил реализиран телевизионен филм по неговата книга „Свидетели, или нашата малка стабилизация“. Филмът представлява сатирично-поетична драма без действие и конфликти. Героите коментират собственото си отношение към живота, разобличават психологичните и обществени причини на „стабилизираното положение“.

С този филм Полша ще участвува на тазгодишния телевизионен фестивал, който ще се състои в Неапол.

*

Известният документалист Ян Ломницки снима сега своя пръв игрален филм „Зестра“ със сюжет из живота на съвременното полско село.

*

Във Варшава са започнати снимките на филмовата комедия „Жена за австралиец“ (постановка на режисьора Станислав Барей). Филмът разказва веселите приключения на един поляк от Австралия, който е пристигнал в Полша да си търси жена.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Със съвременна тематика е новият филм „Надежда“ на режисьора Карел Кахина и сценариста Ян Прохазка. Това е интересен разказ за двама пропаднали — Луцин и Магдалена, — които се срещат, заживяват заедно и се мъчат да се върнат към нормален живот. Главните роли се застъпват от Рудолф Хрушински и Хана Хогерова.

*

Режисьорът Драгослав Голуб работи над документалния филм „Отворено писмо до палача“, в който ще бъдат включени киноматериали, отнасящи се до престъпната дейност на хауптштурмфюрера от СС Стефан Ройко. Ройко и неговата жена фигурират в чехословакия списък за военнопредстъпници. Те живеят сега на свобода в Западна Германия. Във филма като главен свидетел участва един от бившите затворници, работил в крематориума.

ГДР

Неотдавна германската телевизия е представила филма „Бойци“ (за пожара в райхстага през 1933 година). Този филм е бил снет в Москва през 1935—36 г. от немски емигранти под ръководството на Густав фон Вангенхайм и наскоро е бил открит в един от съветските архиви. По думите на немски филмови критици „Бойци“ е не само интересен исторически документ, но живо художествено произведение, което се гледа с голям интерес.

УНГАРИЯ

Режисьорът Янош Хершко е завършил дусерийния си филм „Диалог“ — историческо-съвременен рисунк на събитията в Унгария (от освобождението, култа към личността, контрареволуцията от 1956 г. до последните години), представени на фона на преживяванията на една семейна двойка. Във филма се прокарва идеята, че личният живот е неделим от обществено-политическия. Новият филм „Диалог“, който още не е пуснат по екраните на страната, се очаква с голям интерес от артистична Будапеща.

*

Наградата на унгарските филмови критици за най-добра филмова роля за 1962 г. е получил артистът Золтан Маклари.



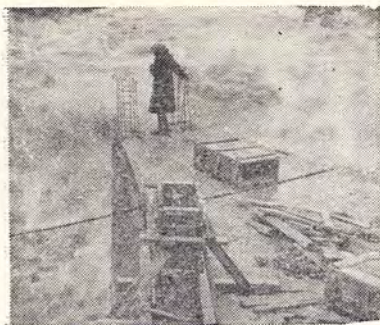
Президиумът при закриването на Третия фестивал на българския филм.



Филмът „Гръмоотводът“ на режисьора Тодор Динев получи първа награда за мултипликационен филм.



Филмовите актьори Гинка Станчева и Петър Слабаков на фестивала при обсъждане от кинозрителите един от българските художествени филми.



Сцена от филма „Смърт няма“, получил втора награда за творчески търсения в областта на кинематографичната форма. Негови създатели са: сценаристи Тодор Монов и Христо Сантов, режисьори Христо Писков и Ирина Акташева и оператор Тодор Стоянов.



Актьорът Георги Георгиев получи индивидуална награда за най-добро изпълнение на мъжка роля във филма „Златният зъб“.



Много граждани аплодираха сърдечно българското киноизкуство и приветстваха неговите талантиливи създатели.

Новият филм, който Йон Попеску—Гоно е замислил да снима в най-близко време, ще бъде дългометражен, игрален, с артисти и с мултипликация. В основата си филмът ще представлява остра сатира срещу безчовечната експлоатация в капиталистическото общество. В същото време филмът ще бъде проникнат с вяра в творческите сили на човечеството.

ФРАНЦИЯ

„Отдавна мечтая да направя филм, в който артистът да коментира действието, четейки на глас литературния текст. Защо да не можем с помощта на киното да популяризираме някои от забележителните произведения на литературата?“ — е заявил Франсоа Трюфо по повод снимането на своя нов филм „Фаренхайт 451“ по фантастичния роман на американския писател Рей Бредбъри. Това е историята на една държава, в която била издадена заповед за изгарянето на всички книги. Тази драконоvsка мярка довела до нейното унищожение.

„Книгата ми направи много силно впечатление — разказва Трюфо. — Събрах необходимия материал и считам, че вече мога да си позволя да реализирам своя замисъл — литературният текст да бъде четен на глас“.

Главната роля във филма ще играе Шарл Азнавур.

*

В Париж се е състояла премиерата на новия филм на Жан Деланоа „Цезарската Венера“, който разказва за любовните приключения на сестрата на Наполеон Паулина.

„Това не е исторически филм, а някакво недоразумение — пише Самюел Лашиз в „Юманите“. — За зрителя е интересен само фактът, че в главната роля участва Джина Лолобриджида.“

*

Рене Клер, Роже Вадим, Алфред Хичкок и Виторио де Сика ще вземат участие в създаване на новелов филм под дългото название „Забави, или разни начини за разоряване“. Клер ще снима новелата за любовта, де Сика — за играта на рулетка, Вадим — за наркотиците. Темата на четвъртата новела, която ще се поставя от Хичкок, ще бъде за конните състезания.

*

Роже Вадим, който поставя сега филма „Замък в Швеция“ по пиесата на Франсоаз Саган, е поканил Орсон Уелс да изпълнява една от главните роли. Партньори на Уелс ще бъдат Жан-Клод Браили, Моника Вити, Курд Юргенс.

*

В памет на Жерар-Филип във Франция е учредена годишна награда, която носи неговото име и ще се присъжда на артисти до 35-годишна възраст. Тази година наградата е била дадена на артиста Роже Коджио.

*

Жюлиен Дювиевие подготвя снимането на филм, чиито герои ще бъдат душевно болни. Действието протича в една психиатрична клиника в Кан, към края на войната, когато в града влизат англо-американските войски. При евакуацията някои от болните успяват да избягат и камерата проследява тяхната по-нататъшна съдба.

ИТАЛИЯ

Италианският кинокритик Гуидо Аристарко, редактор на списанието „Чинема нуово“, е написал интересната книга „Мит номер едно и истината за този мит“, която скоро ще излезе от печат.

Използвайки обширен исторически материал, авторът разглежда филмите за войната, създадени на Запад, и убедително доказва, че даже и на най-талантливите режисьори рядко се отдава в условията на капиталистическата действителност да се издигнат по-горе от абстрактния, съзлив хуманизъм. Като прави анализ на тези филми, на тяхната социална значимост, художествени достоинства и недостатъци, авторът идва до извода, че в киното е нужно да се поощрява реалистичното направление, което трябва да се бори срещу толкова привлекателния, но коварен ирационализъм.

*

Марио Моничели („Голямата война“) е завършил филма „Другари“ — за първата работническа стачка в Торина през годините 1895—1896. Главните роли се изпълняват от Марчело Мастрояни (в ролята на професор от левицата), Ани Жирардо и Ренато Салваторе.

Авторът на филма „Четири дни в Неапол“ Нани Лой е замислил снимането на нов филм, този път съвременен, в който би искал да разкаже за някои порядки в обществения живот на днешна Италия.

ИСПАНИЯ

Испанската цензура е забранила реализацията на филма „Тристан“, чиято постановка е трябвало да бъде осъществена от Луис Бюноел. Сценарият е написан по романа на видния испански писател Бенито Перез Галдоза. „Виридияна“, последният филм, който Бюноел е снел в Испания, продължава да бъде забранен.

*

Италианският режисьор Микеланджело Антониони е завел процес срещу една испанска



Вили Цанков и Емил Рашев при снимането на филма „Между релсите“ по сценарий на Свобода Бъчварова.



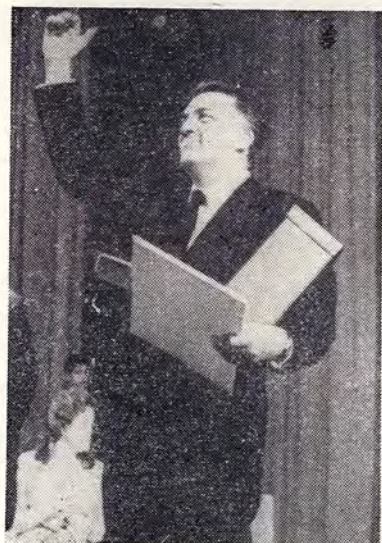
Сцена от филма „Между релсите“, постановка на режисьора Вили Цанков, оператор Емил Рашев.



Из кубинския документален филм „Историята на една битка“.



Снима се нов български художествен филм „Инспекторът и нощта“ по сценарий на Богомил Райнов. На снимката режисьорът на филма Рангел Вълчанов (в средата) репетира сцена от филма с актьорите Георги Калоянчев и Невена Коканова.



Федерико Фелини приветства московските кинозрителители след връчването му на Голямата награда на Третия московски международен кинофестивал.

фирма за разпространение на филми, която самоволно е съкратила неговия филм „Затъмнение“ с тридесет минути, като е прибавила при това в началото и в края собствен коментар. „Затъмнение“ е първото произведение на Антониони, което е успяло да се промъкне през испанската цензура.

АНГЛИЯ

Роналд Нийм ще бъде постановчик на филма „Тебеширената градина“. Ролята на гувернантката, която се бори срещу престарелите методи на възпитание, ще изпълнява Дебора Кер. Нейна възпитаничка ще играе малката, но вече много популярна Хейли Майлс.

Тони Ричардсън („Вкус на мед“) снима настоящем филма „Самотната девойка“ с участието на Рита Ташинхем, получила миналата година на фестивала в Кан наградата за най-добро изпълнение на женска роля във филма „Вкус на мед“.

ЯПОНИЯ

На тазгодишния фестивал в Кан японският филм „Харакири“ е получил Сребърната палма. Френският седмичник „Летър Франсез“ помества интервю с режисьора на филма Масакиси Кобаяси. Ето какво разказва Кобаяси за своя творчески път: „Дълго време бях асистент на Кейсуке Киношита. След това започна войната, бях мобилизиран и шест години прекарах в окупационните японски войски в Манджурия. През 1952 г. реализирах първия си самостоятелен филм — комедията „Искрено сърце“, а през 1954 г. „Стая с дебели стени“ по романа на Комо Абе. Това е историята на човек, осъден от американските окупационни власти. Тъй като във филма американската армия бе подложена на критика, цензурата забрани прожектирането му. Забраната на филма продължи цели четири години. През 1959 г. снем своя най-значителен филм „Съдба човешка“ за войната в Манджурия по известния в Япония роман под същото название. „Съдба човешка“ се състои от три части и цялата прожекция трае 9 часа. Това е един от най-дългите филми, снети някога на света. Въпреки това той се ползува с голям успех в Япония.

Винаги ме е интересувала съвременната тематика и въпреки че действието на моя последен филм „Харакири“ се развива преди триста години, това не е историческа, а съвременна повест за проблемите на властта. Нашата епоха, подобно на самурайската, също създава такива ръководители, срещу които се е борил моят герой.“

БРАЗИЛИЯ

Неотдавна на фестивала в Сан Паоло са били показани няколко късометражни документални филма на режисьорите Линдуарте

Норона, Хоаким Педро де Андраде, Пауло Сезар Сарансени, които принадлежат към така нареченото движение „ново кино“. Това движение е възникнало като опозиция срещу олигархията на крупните капиталисти, които пречат за развитието на прогресивното бразилско кино.

САЩ

„Париж 1889“ — филм за Париж през време на Първото световно изложение — ще бъде снет от една холивудска фирма. Главната героиня е... Айфеловата кула. Филмът може да се похвали и с още две героини — София Лорен и Ава Гарднер. Централната мъжка роля е поверена на К. Плюмер, който току-що е снет от себе си тогата на римски патриций след снимките в „Падането на Римската империя“. Филмът „Париж 1889“ ще бъде постановка на Виторио де Сика.

*

Неотдавна в интервю с кореспондент на списание „Таймс“ Марлон Брандо е заявил: „Вие помните ли деня, в който умря Мерлин Монро? В този ден всички си задаваха един и същ въпрос: „Как тази здрава млада жена, постигнала такъв успех, слава и пари, може да посегне на себе си?“ А колко девойки и младежи мечтаят за такава кариера! Аз също мечтаех, постигнах успехи, но... разбрах, че всичко това е лъжа, измама и разочарование...“

КРАТКИ

В първото тримесечие на 1963 г. Полша е продала в чужбина 52 игрални филма — в Чехословакия (9), в ГДР, (7), в България (6), в Китай, САЩ, Австралия, Хонгконг.

*

Макс Фриш, виден швейцарски писател, е дал съгласието си за филмирането на неговия роман „Хомо Фабер“, написан през 1957 г. и преведен на много езици. Филмът ще се поставя от италианския режисьор Е. Висконти („Миланска история“), племенник на известния режисьор Лукино Висконти.

*

Алексей Баталов, известен съветски артист („Девет дни от една година“), е дебютирал този сезон като театрален режисьор в Театъра на комсомола. Той е поставил пиесата „Какво значи млечен път?“ от западногерманския писател Карл Витлингер. Театралната критика дава положителна оценка на режисьорската работа на Алексей Баталов.

*

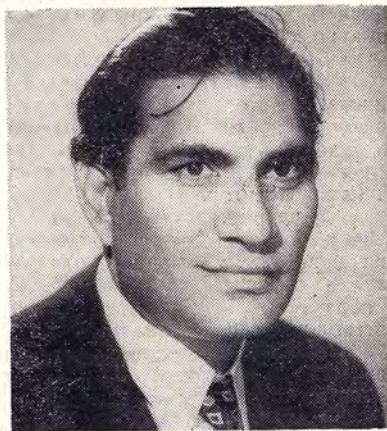
В новия документален филм на Люсиен Жюлен „Откриване на Бретан“ се разказва за огромните усилия, които изразходват жителите на Бретан в упорита борба с тежки природни условия.



Григорий Чухрай връчва Златната награда на чехословашката делегация за филма „Името на смъртта е Енгелхен“ на Третия московски международен кинофестивал.



Иван Пирев връчва диплом на американския режисьор Стенли Крамер



Прогресивният индийски кинорежисьор Б. Р. Чопра.

Литература по въпросите на киното

ДАЦЕВ, Павел А. и др. Кинотехника. Учебник за V курс. София, „Техника“. 1963, 252 стр.

Учебникът е предназначен за курсистите от техникума по фина механика и оптика, но може да ползува и всички техници, които работят в кинематографията и изобщо в слабоковата промишленост. Учебникът е продължение на учебниците „Кинотехника за III курс“ и „Кинотехника за IV курс“. Разделен е на четири основни дяла, написани самостоятелно от четиримата съавтори на книгата.

ЧОЛАКОВ, Стефан. „От Българан е галант“ до „Тютюн“. Пътят на българския игрален филм. София, „Наука и изкуство, 1963., 176 стр., (ДП „Разпространение на филми“).

Този труд няма претенции на оригинално изследване, особено по отношение филмите, създадени преди 9 септември. Авторът цели предимно да подпомогне служителите и ведомствата по разпространението на филмите в тяхната задача за пропагандиране на родното киноизкуство.

БОРЩОВ, В. и Т. Медведев. С. И. Шкурат. Киев, 1962.

Степан Йосифов Шкурат е виден украински киноартист, чийто живот и дейност са неразривно свързани с творчеството на Александър Довженко. Брошурата, посветена на Шкурат и неговото дело, дава и нов ценен материал към характеристиката на реалистичната насока и маниер в играта на актьорите от украинското кино. В брошурата са събрани интересни материали, които се публикуват за пръв път.

ВОПРОСЫ киноискусства. Ежегодный историко-теоретический сборник. Ред. коллегия С. Фрейлих и др. Москва, Изд-во Акад. наук СССР, 1961—1962. (Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств).

Вып. 5. 1961. 307 стр., с илл.

Петият пореден випуск на периодичното научно ежегодно издание „Въпроси на киноизкуството“ съдържа сравнително малко на брой — 9 историко-теоретични и обзорно-критични материали, засягащи важни страни и проблеми на съвременното киноизкуство.

В сборника са включени следните студии и статии: С. Герасимов. За народността в киноизкуството; С. Фрейлих. Словото и изображението на екрана.; Л. Козлов. Виждането на света и кинематографичната форма; М. Зак. Човекът и неговата среда на екрана; М. Ромм. Литература и монтаж; Р. Юрнев. Айзенщайн. „Иван Грозни“ — втора серия (анализ); Ю. Калашников и М. Сатаева. Вл. И. Немирович-Данченко и киното; Мария Бенешова. Майстори на чехословашкия културен филм (Хермина Тирлова, Карел Земан и Иржи Трнка); Н. Абрамов. Сюрреализъм и абстракционизъм в американското кино.

Вып. 6. 1962. 352 стр., с илл.

Най-новият, шести пореден випуск на периодичното издание „Въпроси на киноизкуството“ е привлякъл един наистина внушителен и авторитетен авторски колектив, който разглежда разнообразни, интересни и важни теми из областта на киното. В сборника са включени общо 13 статии и изследвания от видни светски теоретици, историци и критици на киното, както и от българския киновед Г. Стоянов-Бигор.

В теоретичната част на сборника са поместени следните материали: С. Фрейлих. Кино и комунизъм; Л. Пагожева. Нови черти на драматичния конфликт в съвременното киноизкуство; Л. Белова. За ролята на средата в съвременния филм; М. Ромм. Превъплъщение на характера. (Щукин в образа на Ленин); Л. Косматов и Т. Тер-Гевондян. Съвременни проблеми на изобразителната композиция в киното.

Вторият дял е посветен на проблемите в развитието на киноизкуството на народите в Съветския съюз. Тук са включени най-актуални материали, изнесени и обсъдени на Всесъюзното съвещание на изкуствоведите, състояло се от 24—27 май 1961 г. в Москва.

Последният дял — „Чуждестранно киноизкуство“ — е представен само от студията на нашия киновед Г. Стоянов-Бигор. Киноизкуството в България (Бележки за довоенния период).

ВЪЛО РАДЕВ

КРАДЕЦЪТ НА ПРАСКОВИ

(По едноименната повест
на ЕМИЛИЯН СТАНЕВ)



КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

1.

Звън на камбана.

Вода.

Във водата — отражения на покриви.

Ако погледнем отгоре, ще видим скали. Над скалите — къщи, натрупани по стръмните хълмове. Колкото повече се издигаме, толкова повече се притискат те една до друга — тесни и високи като дърветата в гъста гора.

Има нещо красиво и строго в хаоса на преминаващите край нас тонове, линии, форми. Има нещо затрогващо в изплувалата отнякъде тъжна мелодия.

Заедно с музиката се появява: „КРАДЕЦЪТ НА ПРАСКОВИ“

Отвисоко градът изглежда нереален.

Прегърнала основите му, реката се е свила неподвижно.

Потънали в омарата на умирация ден, къщите са се хванали за ръце по-тесните стъпаловидни улички. Само църквите издигат в небето светлите си куполи.

Звън на камбана.

2.

Кръстове.

Стотици дървени кръстове. Ниски, високи, потъмнели и съвсем нови. Имена — четливи и полуизтрити.

Деца. В ръцете им хоругви и металически фенери със запалени в тях вощенници. Едното смешно е прехапало долната си устна. То непрекъснато гледа нагоре към окачената на фенера домашна бяла кърпичка.

След тях монотонно и унило свещеникът пее „О павших на поле брани“ и ритмично подхвърля димящата кадилница.

Жени, облечени в черно. Лицата са изсушени, очите горят от преумора и мъка. Три от тях носят покрити с креп сандъчета.

Първата е млада, почти момиче. Черната забрадка подчертава бледото ѝ лице. Тя пристъпва, чужда на всичко, с втрещен пред себе си поглед.

Процесията спира.

Жените свалят сандъчетата.

В каменистата земя са изкопани малки гробове.

Децата нетърпеливо развързват белите кърпички. Във възела на всяка от тях е скрита медна монета. Доволни от спечеленото, те се измъкват назад и изчезват сред дървените кръстове. На края на гробищата най-малкото — бледичко. с черни очи и светла разпиляна коса пита:

— Защо погребват само дрехите им?

Момчето със смешно прехапаната устна отговаря:

— Защото са ги убили на фронта.

— Там не са ли ги погребали?

Отговорът не се чува.

Звъни камбана.

3.

Металическа ограда. Върху решетките силуети — силует: глава в каска.

До оградата стои петдесетгодишен полковник. Нарязано, одухотворено лице. Посивяла коса. Облечен е в походна полукуртка-яке. От яката му виси орден за военна заслуга първа степен.

Един миг той стои заслушан в ударите на камбаната.

Обръща се.

Пред него е казармен двор. На плаца обучават новобранци.

Лицата са вдървени.

Младо войниче с натъкнат на пушката нож прави упражнението „удар с приклада отзад“. Дребен и сух фелдфебел размахва дълга върлина с парцалена топка на върха. Войникът се старае да отбие летящата около него топка. Когато не успява, фелдфебелът го удря безмилостно с върлината по гърдите и лицето.

Полковникът гледа. От това, че се подпира на бастун, фигурата му е леко наклонена. Той е недволен.

— Поручик Пепеланов!

Дълг офицер, приличащ на оса в мундир, идва напред с характерна походка на военен, който се старае да не изцапа лъснатите си ботуши.

— Заповядайте, господин полковник.

— Какво е това?

Поручикът е смутен.

Накуцвайки, полковникът се спуща към нещастния войник, грабва пушката

му и застава в определения от устава напад „за бой с нож“. Явно това се е случвало и друг път, защото фелдфебелът размахва дългата върлина.

Отмерено и бързо полковникът нанася удари с приклада, обръща се в полукръг, мушка с ножа и умело отбива парцалената топка. Лицето му е напрегнато, озарено от вътрешен трепет.

Далече звъни камбана.

Неочаквано полковникът спира. Хвърля пушката. Фелдфебелът я улавя във въздуха. Някой подава бастуна. Запъхтян и горд от урока, който е дал, без да каже нито дума, полковникът минава пред строя. Очите му пронизват войниците, сякаш искат да им внушат: „Ударът с нож е върхът на военното изкуство. Сега това е единичката надежда на България.“

Полковникът сяда във фаетона.

Ординарецът — стар войник с дълги, възлести ръце, дръпва юздите.

Поручикът е застанал мирно. Когато фаетонът тръгва, той се обръща кръгом.

— Напад за бой с нож, три пъти вдясно мушни!

Новобранците — полудеца и полустарци, облечени най-различно, подскочат ритмично като скакалци и забиват ножовете си в невидимия враг.

4.

Подпрял ръце на бастуна си, полковникът се полюшва заедно с поклащането на фаетона. В тъгла на устните му се е свила физическа болка. Това може да се разбере по пръстите, които опипват ранения крак. Лицето му е отпуснато и замислено. Погледът — сух и съсредоточен.

Зад полковника се виждат пустите улици.

Плътно притворените врати му обръщат гръб.

От една изба изскача подплашена котка.

По стените висят некролози и черни крепове.

Глухо звъни камбана.

Полковникът вдига глава.

На малко площадче, напомнящо коленичила бабичка, стои чугунена чешма. Около нея в дълга редица са наслагани тенекии и смачкани съдове. Няколко жени, облечени в черно, чакат реда си.

От отворената порта излизат двама санитарии в светли престилки и защитни маски на лицата. Единият носи на гърба си плоска помпа. На нея ясно се различава череп с кръстосани отдолу кости. Другият забива на стената картон с изображението на червен кръст.

Когато фаетонът минава край тях, санитарите застават мирно, проследявайки го с нелепите си лица.

Полковникът не им отговаря.

Край каменен зид върви бавно странна фигура на мъж — вероятно отпускар от фронта. Има нещо неспокоено и плахо в походката му, в небръснатото лице, в окъсания шинел, дори и в кръстовете за храброст — небрежно и криво провесени. На гърдите му е закачен стар тенекиен фенер с газениче отвътре.

Преди войникът да е козирувал, полковникът вдига ръка. Двамата се разминават, отдавайки си привичния поздрав с някакво вътрешно задоволство. Те се разбират без думи, с онази проста близост, която само хората, прекарвали дълго време на война, могат да почувствуват.

Неочаквано фаетонът спира.

По тясната и стръмна улица, издигаща се от реката към хълмовете на града, се е проточила многолика човешка тъпла. Това са пленници, които се завръщат от работа.

Колоната е препречила пътя.

Часовите разпръсват хората и отварят място за фаетона.

Само за миг, в момента на преминаването, ние виждаме стегнатото, малко зло лице на полковника и блестящите погледи на окъсаните и измъчени пленници.

След това колоната отново се съединява и продължава своя път нагоре към израсналият над нея, осветен от последните лъчи на слънцето, приказно-фантастичен град.

5.

Подскачайки на тънките си крака, към нас се приближава червеникаво конче, с бяла ивица през челото. То радостно се завъртва, сякаш иска да бъде разгледано от всички страни.

Ординарецът затваря дървената порта.

Полковникът слиза от фаетона и тръгва към къщата.

Тя е четвъртата постройка в народен стил. Горната ѝ част се издига високо над земята, с дебела дъбова врата и три прозореца с капаци.

Откъм къщата идва красива жена, облечена в светла рокля. Голямата ѝ коса е прибрана небрежно. Тя е преминала девическата си младост и цялата ѝ фигура излъчва уморената хубост на отиваща си пролет.

Без да подава ръка, полковникът поздравява:

— Добър вечер. Лиза.

Жената сдържано кима с глава. Тя поема бастуна и подава приготвената от по-рано кърпа.

Вървейки, полковникът запретва ръкави. На масата пред големия орех е поставен съд с дезинфекциращ разтвор. Полковникът потапя ръцете си и докато ги държи в разтвора, казва:

— Снощи се е поминала на Лефтеров сестра му...

Жената поглежда въпросително.

— Тиф ли?

— Да... Целият град е пламнал.

Лиза не разпитва повече. Очите ѝ са изпълнени с мека светлина и тъга и това им придава оттенък на примиреност.

— Каварналиев се е върнал от Добруджа...

Тя се е затворила в себе си и мълчи.

Полковникът поема чашата с вода, сипва вътре няколко капки йод и изплаква устата си.

— Местят го на Южния фронт... Донесъл два сандъка захар... Сигурен съм, че и газ е контрабандирал от Румъния.

После с видима болка добавя:

— Петният мундира!

Завършил ритуала на дезинфекцията, полковникът тръгва към дърветата, изкуцвайки повече от преди. Ординарецът го настига и двамата започват поредната си „инспекция“.

Със сухото си лице, с увисналите над тънките устни мустаци, с приведената си фигура и дългите възлести ръце ординарецът прилича на селянин, който крачи след ралото. В същото време има нещо неуловимо — в походката, в бързите и отсечени жестове, в изправената глава, което го кара удивително да прилича на полковника.

Градината е грижливо поддържана.

Крушите и ябълките са отрупани с плод. Отдалече прасковите се тъмнеят като птици, накацали по редколистните дървета.

Ординарецът улавя погледа на полковника. Спуска се напред. Някой е хвърлял камъни, желяйки да си отбрули плодове. Войникът внимателно изправя нараненото клонче, събира камъните и ги изхвърля през оградата.

Сега се вижда, че градината е заобиколена с няколко реда бодлива тел, между която е прекарана цинкова жица. Полковникът проверява оградата и с някакво детско любопитство дръпва цинковата тел. Някъде далече се чуват ударите на звънче.

Полковникът дръпва още веднъж телът.

На най-високо място в градината като разпятие е издигнато ръцете си чувело. То е облечено в стара парадна куртка с еполети, каквито са носили офицерите преди Балканската война.

На гърдите на чувелото е закрепено звънчето.

То трепва още няколко пъти.

На ореха пред къщата е окачена старинна газена лампа.

Привлечени от светлината ѝ край нея летят и се блъскат пеперуди.

Тихо е.

Лиза седи на пейката, загледана в летящите пеперуди. Може би от нощта или от светлите блясъци на лампата в очите ѝ се е появило нещо твърдо, което придава на погледа ѝ студен израз.

— Дай ми още малко сол!

Полковникът е натопил болния си крак в казанче с вряла вода. Лиза подава солта. Той я изсипва в съда, въобразявайки си, че това примитивно средство

има целебните свойства на морето. Огорчен, че Лиза не съчувствува на болката му, полковникът се оплаква:

— Не знам как ще се кара с този крак...

— Времето ще се развали...

Тя не довършва мисълта си, заслушана в нещо.

Някъде далече се обаждат шурче. Зад къщата от време на време се чува гръхтенето на конете. Но в нощната тишина могат да се доловят смътни и откъслечни звуци, сякаш това е началото на безмълвието.

— Чуваш ли?

Полковникът се заслушва

В необикновено тихата нощ се усещат далечни, тъпи удари. Те сякаш идват изпод земята.

— Артилерията... Нашите водят големи боеве... Бог да им е на помощ!

Лиза става да оправя загасващата лампа и спира, заглеждана в летящите и изгарящи пеперуди. Тяхната безцелна гибел я смущава, кара я да почувствува по-добре тревогата на полковника. Тя съчувствено се обръща към него.

Той е свършил банята. Босите му крака са опрени о ръба на съда. Главата му е наклонена към гърдите.

— Михаиле.

Полковникът се извърща да я види, удивен от гласа ѝ.

— Ти пак си показвал на войниците... Защо го правиш?

Той я гледа продължително и казва тихо:

— Остаряхме, моето момиче... Това е истината.

В навеса зад къщата, прегънал краката си, е седнал по турски ординарецът. Възлестите му ръце дялкат с неподозирана сръчност тънки върбови летвички. Той така е вдаден в работата си, че не забелязва пестроглавото конче, което ходи наоколо му.

В застиналата нощ се понася медният ек на тръба, призоваваща новобранците на молитва. След малко хор от мъжки гласове запява „Насопротивния даруя... даря нашего Фердинанда...“

Когато чува песента, ординарецът оставя настрана летвичките, отърсва се, изправя се, сваля шапка и застава мирно.

Стотици гърла изричат молитвата в нестроен речитатив. Тя се издига над тъмния силует на града и замира в черното небе като повик, пълен с упование и надежда.

Някак тържествено дозвучават последните мъжки гласове сред каменните стени на къщата.

Лиза и полковникът са в леглото.

Това е старо, масивно ложе, докарано от града, когато са се преселили тук.

Михаил се е приповдигнал, заслушан в далечната молитва. Подтиквана от някакъв вътрешен порив, Лиза протяга ръка и го докосва. Малко учуден, полковникът се обръща към нея. Сякаш страхувайки се от нещо, Лиза го прегръща поривисто. Михаил отговаря на ласката ѝ със съдържана преданост.

6.

Сянката на ореха е легнала върху къщата като траурно знаме. Замрялата околност е залята от палещата светлина на слънцето.

Лиза е приседнала на стълбата.

Облечена е в познатата ни светла рокля.

Неподвижната смълчаност на деня е обхванала и нея. Тя седи безучастна и отпусната, сякаш няма повече какво да прави нито сега, нито утре, нито някога... Тя даже не се усмихва на червеникавото конче с бялата ивица през челото. То прелита в галоп край оградата, опиянено и радостно, удивено от това, че е самичко и свободно.

Неочаквано звънчето на чучелото издрънкава.

Лиза се обръща лениво към градината.

След малко то извънтява още два пъти.

Тя обува пантофите на босите си крака и неохотно тръгва по пътеката, усещайки топлия въздух да се блъска в тялото ѝ. От небето идва суха, дразнеща очите светлина. Всичко е замряло в тъжен унес. Само далече, по посока на гарата, изпищява локомотив.

В градината не се вижда нищо.

Все пак Лиза подвиква:

— Ей, има ли някой там?!

Викът ѝ се блъска в горещия въздух и в миг замира.

Тя е готова да се върне, но погледът ѝ пада върху чучелото. Лицето ѝ става сериозно. Чучелото е политнало настрана.

Лиза тръгва смутено към оградата.

При прасковите тя уплашено извиква.

Зад храстите се размърдва и изправя непознат човек. Той е гологлав, защото войнишкото му кепе е пълно с набрани праскови. Сякаш страхувайки се, че ще му го вземат, той го държи притиснато до гърдите си. С големите си очи, които гладът е направил блестящи, той прилича на избягал затворник.

Известно време двамата се гледат мълчаливо.

След първата уплаха тя събира силите си и казва строго:

— Как посмяхте да влезете тук?

— Ради бога, госпожо...

Гласът му е спокоен и вежлив. Разбрал, че опасността не е голяма, той дори се усмихва виновно. Напуканите му устни откриват два реда бели зъби и тази белота придава на лицето му безгрижен израз.

Усмивката му я кара малко да се успокои.

Сега тя гледа турмурването му лице, ту скъсаната му офицерска униформа, под която се вижда обгоряла плът. Явно е, че той няма долни дрехи. Краката му са боси и издраскани.

Искра на състрадание трепва в тъглата на Лизинните устни. Тя е готова да му прости.

— Трябваше да ме помолите, щях да ви откъсна...

Лиза спира смутено, почувствувала нелепостта на думите си.

Мъжът е разбрал смущението ѝ. Той стои все на същото място и продължава да я гледа доверчиво и спокойно. Погледът му я стеснява, но тя бързо преодолява неловкостта и казва:

— Знаете, че има и патрули. Могат да ви хванат.

— Когато човек е гладен...

Тази проста истина разрушава напрегнатостта. Лиза се отпуска и тихо, за да не го обиди, казва:

— Елате с мен!

Той тръгва след нея, като поддържа под мишницата си пълното с плодове кепе. Сухото му тяло е високо и стройно, с малко приведени плещи. Отзад се вижда, че косата му, черна и права, отдавна не е подстригвана.

Вървейки, без да се обръща, тя го пита:

— Вие какъв сте?

— Пленник... Сръбски офицер.

— Не, по-рано, преди това?

Въпросът е неочакван за него. Затова ѝ казва троснато:

— Никакъв!

Този отговор я кара да се обърне, само за миг. Тя не е искала да го обиди, казала е това просто, за да попита нещо.

Той разбира погледа ѝ и добавя по-спокойно:

— Има ли значение?

Странното му поведение я прави безпомощна. Тя повече не пита нищо. Пред къщата го спира:

— Почакайте ме тук!

Пленникът сяда на пейката и внимателно поставя на масата кепето с откраднатите праскови. То е препълнено, затова няколко се търкулват по земята. Той ги прибира в джобовете на панталона си и едва сега поглежда наоколо. Сухата светлина на небето го кара да притвори очи.

Когато чува стъпките на Лиза, той инстинктивно посяга да прикрие голите

си гърди. Но копчетата отдавна са загубени. Загрубялата ръка с дълги пръсти притиска страните на избелялата му куртка.

Лиза идва с металическа табла, на която е сложена храна.

— Заповядайте!

Той поема таблата с разгреперани ръце.

— Благодаря ви, госпожо...

Жената кима с глава.

Мъжът не се докосва до яденето. Очевидно не се решава да яде пред нея, защото се срамува от глада си. Ръката му продължава да притиска скъсаната куртка.

Една нова тръпка на състрадание изкривява устните на Лиза, особено набъбнали сега, вероятно от топлината и вълнението. Тя казва нещо неразбрано и се отдалечава към къщата.

Пленникът я проследява с поглед, после неуверено и жадно посяга към отрупаната с храна табла.

Лиза се е спряла зад къщата. В очите ѝ се е появило нещо ново — една особена замисленост. Може би сега тя по-ярко усеща и сухата светлина на деня, и трептящия въздух, и замрялата глухота наоколо. Пред нея, разбрало, че го гледат, кончето е вдигнало шарената си глава. Лиза протяга ръка, сякаш иска да го докосне, да го приласкае. Вярно на инстинктивното си чувство, то отново се впуска в галоп и изчезва зад дърветата.

Ръката на Лиза остава протегната.

На лицето ѝ има една осезаема усмивка.

Когато се връща при пленника, тя го заварва да стои прав и замислен. Прасковите са изсипани на таблата, а мазното кепе е смачкано в ръката му. Той е върнал откраднатото.

Този жест я трогва. Лиза бързо и решително взема таблата:

— Защо сте оставили прасковите? Вземете ги!

Тя ги изсипва в подложеното от него кепе.

Пленникът благодарствено ѝ се покланя. Очите му я гледат с нямо възхищение.

Двамата стоят известно време неподвижни. Лиза не смее да вдигне глава, незнаеща как да завърши това странно познатство. Затова съвсем неочаквано го пита:

— Как се казвате?

Той я поглежда и като човек, който знае, че въпросът е само проява на любовност, отговаря:

— Иво... Обренович.

Пленникът тръгва.

Лиза стои на едно място, загледана след него.

Замрялата глухота наоколо е по-подтискаща от преди.

7.

Върху разкъсаното от залеза небе — силует на телена мрежа.

Пред мрежата — две човешки фигури.

Единият е български войник, вероятно часовей на пост. През рамото му небрежно е провесена пушка с натъкнат нож. На простоватото му лице с малки подвижни очи никак не отиват брадата и мустаците „ала Фердинанд“. Но най-необикновеното у него е шапката — истинска офицерска фуражка с кокарда и тъмна околужка от кадифе. В целия му вид има нещо нелепо и добродушно.

Другият е английски военнопленник, с голо теме и възпалени очи. Той продължава започнатия разговор:

— Оскар много... гууд.

Войникът кима. След това виновно добавя:

— Моите и трите са женски.

— Иес...

— Къде е сега?... Оскар?

— Далеч... Хиляди далеч, милиони далеч...

Нещо се е случило, защото войникът прекъсва приятелската беседа и с не-подозирана за лицето му сериозност, извиква:

— Обренович, един момент!

Заедно с движението на войника се открива и част от пленническият лагер. Телените мрежи продължават надолу към града, досами старинната кула. Някога тя е била параден вход в пресголната царска крепост. Вляво от кулата и нагоре,

по затрупаните развалини, са построени чудновати на вид землянки. Трудно е да се различат подробности в тези обиталища на страданието. Някъде се мяркат хора, вят се просят за сушене дрипи, издига се дим.

Навътре, точно срещу входа се белее двуетажна сграда. До нея води широка каменна стълба.

Пред стълбата е спрял Иво.

Войникът идва при него. Веднага става ясно, че вниманието му е било привлечено не от пленника, а от пълното с праскови кепе. С жест, който не иска обяснение, той поднася офицерската си фуражка.

Пленникът вдига разбиращо рамене.

„Прощавай, приятелю, този път няма да получиш нищо.“

„Поне половината“ — намекът е даже умотелен.

„Не“.

„Защо?“

„От тези праскови не мога, разбери!“

Другият се опитва да заплашва. Той сочи недвусмислено с ръка горе, към бялата къща над тях.

Иво е неумолим.

С видимо съжаление, но с желание да запази достойнството си на победител, войникът насочва ножа:

— Айде при капитана!

Мълчаливата игра е свършила.

С енергичен жест Иво се обръща и тръгва по стъпалата. Изоставайки, с празна фуражка в ръка, войникът върви нагоре, явно недоволен от развоя на събитията.

В кабинета на капитана.

На стената литография, под която се чете надпис: „По-добре горда смърт, отколкото безчестно робство.“

Пред нея са застанали Иво и войникът.

Чува се глас.

— Ваш дълг е да бягате, наш дълг — да ви ловим!

Лице на кадрови офицер: сухо, обветрено. Главното в него е усмивката — една постоянна, малко болезнена гримаса.

Капитанът идва напред, взема от ръцете на пленника кепето и изсипва прасковите на масата.

Връщайки кепето, той казва уморено:

— Принуден съм да ви накажа... Желаете ли да отидете на сеновала?

— Няма да приема!

— Бунтувате се?

— Аз не мога да работя за своя неприятел.

— Господин Обренович вие забравяте, че сте пленник.

— Офицер, господин капитан!

Положението е станало сериозно.

Това се чувствава в изпънатото, възбудено лице на пленника и в уплашените очи на часовая.

— Добре... Пет дни карцер. Марш!

Двамата излизат.

Войникът е видимо огорчен.

Даже когато остава сам, капитанът продължава да се усмива. По дългия белег, който минава през шията му, ние смътно разбираме, че тази болезнена и странна усмивка е също една човешка рана.

Войникът заключва дървената решетка. Както и преди, с мълчаливи жестове, той се мъчи да се извини:

„Кой вярваше, че така ще стане.“

Иво отново е спокоен. Сблъскването с коменданта на лагера само за малко е развалило хубавото му настроение. И защото е бил на свобода, и защото е сит, и защото носи в себе си една човешка ласка, той изважда две праскови от джоба на панталона си.

— Поручик, вземи!

Войникът взема прасковите. Обръщението „поручик“ толкова му приляга, че ние не запитваме откъде е дошло.

— Утре ще мина, ако има нещо нужно...

Това не са обикновени карцери. Дълъг коридор е разделен на малки отделения. Отпред всички са съединени с обща дървена решетка.

Пленникът се отпуска в ъгъла. По стените са надраскани няколко разпятия, думи на разни езици и недовършено тяло на гола жена. Иво е извадил последните две праскови.

От съседното отделение се чува глас:

— Обренович?

— Вие сте тука, мон капитен?

— Да, Ив, отново съм тук.

— Какво се е случило?

— Ударих.

— Кого?

— Не помня... Знам само, че ударът беше много силен. Ръката още ме боли ..

— Пили сте повече от нормата.

— Аз мисля обратното...

Човекът в съседното отделение се размърдва. През решетките се подава ръка, която внимателно избутва в коридора саморъчно направен шах. Фигурите са наредени. Веднага се хвърля в очи необикновеното им разнообразие. Всяка от тях е изрязана грубо от различно парче дърво. Това е може би единственият шах, в който отделните пионки имат свои собствени лица.

— Направете ми удоволствие, Ив... Скучно е да се сражаваш сам със себе си.

— Не, мон капитен, сега не мога да играя.

— Защо?

— Бях с една жена...

— Това е неочаквано... И тя ви позволи да я целунете?

— Не...

— Разбирам... Подарила ви е усмивка?

— Не.

— Сигурно е много хубава?

— Не!

— Простете ми, Ив, не ви разбирам!

— Ето.

Иво подава през решетката едната праскова.

Другата ръка внимателно я поема.

8.

Лиза.

Струва ни се, че нищо не се е променило в нея от деня на първата ни среща. Но ако се вгледаме по-внимателно, ще забележим в поведението ѝ една скривана нервност.

Тя подава приготвената от по-рано кърпа. Полковникът потапя ръцете си в карболовия разтвор. Нататък всичко се повтаря в познатия вече ред.

Полковникът и ординарецът тръгват на „инспекция“.

Сега по-силно от преди се чувства приликата у двамата мъже. Съвместният живот, дисциплината и строгото подчинение са направили от приведения селянин бледо копие на полковника.

Двамата спират слисани.

Крайната праскова е изправила редколистните си клони. Сочните ѝ плодове са изчезнали.

Два кръстосани погледа, две различни изражения.

— Говедо!

Лицето на полковника е изкривено от яростна злоба. Той замахва с бастуна право в лицето на ординареца.

Другият е застанал мирно. В очите — уплаха и покорност.

Това изражение кара полковника да задържи ръката си. Той нервно се обръща и закуцва към къщата. Гневът все още задавя гърлото му:

— От утре ще спиш в градината! Ще стреляш по всеки, който се мерне насам!

Ординарецът поклаща разбиращо глава. След това се отпуска и с бавни, несигурни крачки приближава до оградата. Възлестите му ръце проверяват коловете, бодливата тел, цинковата жица.

Звънчето издрънка нервно и припряно.

Чучелото е издигнало в небето разпънатите си ръце.

Газената лампа разлива бледа светлина.

Около нея летят и се блъскат пеперуди.

Полковникът чете вестник

Лиза подрежда масата за вечеря: салфетките, приборите, съдовете с ядене. Има нещо неуверено в движенията ѝ, в резките жестове, с които се докосва до предметите.

Полковникът се размърдва.

— Генерал Хубенов е отстранен от седма дивизия...

Тя нарязва хляба. В един момент ѝ се струва, че сложеното е много, затова връща обратно няколко филии. Ръцете ѝ се движат инстинктивно и е ясно, че мислите ѝ са другаде.

— На Яребична нашите са отстъпили... Ще отгърват фронта тези идиоти!

Една филия пада на пода. Лиза се навежда, взема я и старателно очиства полепналите по нея пращинки.

— Пак указ за реквизиции... Дядо Радославов съвсем изкуфял!

— А пленниците?

Тя е в тъмно. Устните ѝ смътно се различават, затова въпросът ѝ идва неочаквано.

Полковникът се намръщва.

— Какви пленници?

— Тези от лагера.

— Ти си ходила на моста да ги гледаш?

— Знаеш, че не излизам никъде.

— И не ти трябва... Порядъчна жена не бива да вижда такива безобразия! Те не са хора, а чорг знае що.

— Защо да не бъдем по-човечни?

Той я поглежда. Странният ход на мислите ѝ го удивлява.

— Я остави тези приказки!

Лиза млъква. Тя започва да сипва яденето, после спира. Едно вътрешно напрежение изостря лицето ѝ. Тя гласно мисли:

— Те са гладни и измъчени...

— Ако са сити, ще се бунтуват!

Суровата логика на мъжа ѝ я обезоръжава. Тя разбира, че нищо няма да излезе от техния разговор, че е безсилна да измени нещо в този хаос от хора и страдания. Затова, сякаш оправдавайки се, казва:

— Лудост е всичко това...

Кончето блъска вимето на майка си и суче припряно и жадно.

Коленичил като за молитва, ординарецът го гледа. Тъпата покорност в погледа му е потънала някъде, за да отстъпи място на онова особено преклонение, което човек изпитва пред простото и велико тайнство на живота.

Ординарецът се обръща и сяда с подгънати нозе. Костеливите му ръце повдигат странна играчка, направена от бели върбови летвички. Това е плосък и смешен палячо. На главата му е изрязана фуражка, на краката — ботуши с високи токове. Ръцете му са пробити. През дупките е прокаран конец. Конецът е завързан за две странични дъсчици. Ординарецът ги притиска. Палячото-войник подскача нагоре и се премества през конца, повтаряйки всяко трепване на човешките ръце.

Очите на мъжа гледат доволни и ласкави.

В началото започва да свири една тръба — тънко и високо. След миг към нея се присъединява и друга — по-силкава и тиха. Двата гласа се загонвят над заспалния град. По-късно към преливащите се звуци на тръбите се присъединява и многогласия речитатив на войнишката молитва.

В къщата.

Лиза и полковникът са в леглото.

Очите на Лиза са широко отворени. Тя втренчено гледа пред себе си, сякаш се бои от нещо, което е смутило спокойния ход на примиреното ѝ съществуване.

9.

Духа силен вятър.

Дългите ивици прах се издигат над земята.

В посивялото небе има нещо болезнено.

Под напора на горещата вълна по стълбата се гонят и шумят отбруленни листа.

Лиза лежи в полутъмната къща и се опитва да чете. Бурята ѝ пречи да се съсредоточи. Дразни я плачливото скърцане на капациите и сенките им, преминаващи по страниците на книгата.

Изведнъж ѝ се струва, че някой се движи край къщата. Тя се вслушва. През шума на вятъра се различават неуверените стъпки на човек, който се качва по стълбата. Лиза отхвърля одеялото, спуска босите си крака и сяда на леглото.

Върху светлия фон на отворената врата се мярва сянка и миг след това там се появява пленникът.

Той кима с глава и казва нещо неразбрано.

Лиза го гледа вцепенено, изненадана от внезапното му появяване. Ръката ѝ неволно се повдига към гърдите.

Пленникът се дръпва от вратата. Лиза остава на мястото си. Дишането ѝ е затруднено. Ръката ѝ продължава да притиска отвора на бялата ѝ нощница. Без да откъсне очи от вратата, тя облича пенъора си и излиза на стълбата.

Иво седи на пейката и я чака.

Тя тръгва към него. Топлият вятър се блъска в тялото ѝ, облива я гореща вълна. Струва ѝ се, че върви като на сняг. Само подсъзнателно улавя, че той не е бос и над пробитите обувка краката му са обвити в скъсани навивки.

Лиза спира до пленника.

Като че ли цялото пространство наоколо е в движение. Това заглушава първите им думи:

— Аз пак съм тук...

— Добър ден...

Те стоят изправени един срещу друг. Топлият вятър се удря в тях, като прилепа пенъора към тялото ѝ и открива облите ѝ колени. Пленникът я гледа със светнали очи и тя чувства как погледът му я обхваща и замайва. Нейният смут расте и изведнъж, с необикновена сила съзнанието ѝ е обхванато от мисълта, че тя е сама с този непознат мъж. Остро чувство на срам я пронизва и в същия миг волята ѝ се връща.

— Почакайте!

Тя почти изтичва към къщата.

Вътре спира, изправена до вратата. Самообладанието ѝ постепенно се връща. Един миг тя се оглежда, после измъква изпод леглото стари ботуши и тръгва навън.

Нейната гордост ѝ е помогнала да се овладее. Тя идва към пленника със спокоен, малко строг израз.

— Вземете, тези ботуши са за вас!

Иво я поглежда изненадано. Трудно е да се каже дали от нейния сух и спокоен глас, от промяната в лицето ѝ или от ботушите. Той поема подаръка и поглежда към скъсаните си обувки.

Обърканият му вид успокоява Лиза. Тревогата ѝ от първите минути е намаляла. Тя вижда, че скъсаните колени на брия му са закръпени. През кръста е препасан широк офицерски колан. Куртката е закрила голите му гърди. В този си вид той изглежда по-висок и по-строен.

— Надявам се, че ще ви станат...

Неочаквано пленникът пита:

— Все сама ли стоите?

— Не... мъжът ми е в града. Чиновник.

Иво размахва ботушите и внимателно я гледа.

— Аз познавам вашия мъж... Той е комендантът на града!

— Кой ви го каза?

— Войниците. Защо криете?

— Той е много строг...

— Но вие сте толкова добра!

Неговата самонадеяност я кара да се усмихне.

— От това положението ви не става по-безопасно!

Той я поглежда сериозно.

— Щях да дойда още на другия ден!

— Защо не го направихте?

— Бях... — той изобразява с ръце решетка.

— Заради бягството ви?

— И заради него... Но главно за прасковите. Не исках да ги дам.

— Трябвало е да обясните, че са ви ги подарили!

— И да кажа кой?

Тя се засмива. Удивява ни това, че за първи път я виждаме така оживена и развеселена.

— Не, не е било необходимо...

Нейната оживеност е унищожила сковаващата ги неловкост. Той я гледа открито и с неочаквана близост ѝ казва:

— Ще ми дадете ли пак нещо за ядене?

Лиза сч усмива, поддала се за миг на интимността в гласа му. След това се обръща и тръгва към къщата със спокойно изражение, освободена от прежнатата си несигурност.

— Ако може и малко ракия.

Лиза се обръща, учудена от молбата му, и забързва по стъпалата, станала изведнъж сериозна и замислена. Вътре тя се колебае един миг, после отрязва голяма филия хляб, прибавя парче сирене и ги увива във вестник. След това взема от долапа продълговата манерка и излиза навън.

Пленникът е застанал с гръб, загледан към потъналия в праха град, и не усеща нейното приближаване. Известно време Лиза стои до него. Когато мълчанието ѝ се струва дълго, тя пита тихо:

— Какво гледате?

Без да се обърне, Иво казва с топла нотка:

— Велико Търново...

— Мислех, че мразите всичко тук...

Иво я поглежда, малко учуден от думите ѝ.

— Понякога даже съм щастлив, че мога да му се любувам... Макар и през телени мрежи...

Лиза навежда глава, малко объркана от необикновеността на думите му. Още дълго те стоят един до друг, загледани към града, унесени в неочаквано обзаетите ги мисли.

Сякаш опомнила се, Лиза бързо се обръща към него и протяга ръце.

— Вземете!

Поемайки пакета, Иво казва:

— Благодаря ви... Аз дори не зная как се казвате.

— Елизавета...

Тя нарочно казва пълното си име — да се предпази от интимност.

Нова вълна на вихъра ги блъска и отново те са сами в изпълненого с движение и шум пространство. Настъпило е минутно мълчание. Но Лиза предвидително е решила какво ще му каже:

— Вие не трябва да идвате повече тук!

Твърдостта в гласа ѝ го кара да трепне.

Разбрала състоянието му, Лиза съдържано му подава ръка за сбогом. Пленникът взема ръката ѝ, навежда се и я целува.

Лиза вижда черната му коса да се доближава до гърдите ѝ.

Иво тръгва по пътеката и фигурата му бавно се разтваря в издигащия се на стълбове прах.

Лиза остава неподвижна, усетила в сърцето си безпричинна тъга. Вятърът развява косата ѝ. Кожата ѝ е особено чувствителна към топлите му удари. Тя изправя глава и усеща как обрулените листа се докосват до лицето ѝ.

10.

Детска рисунка.

Къща, дървета, планина. Зад планината — изригващ вулкан. Бледа ръчишка драска бързо и уверено. Над баирите се появява слънце. Върху сухите клони на дърветата израстват листа. Къщата е без комин, но и той е очертан с един замах.

— Коминът не пуши!

— Пуши!

— Лельо Лизо, Ради нарисува дим.

Четири ръце се сборичкват. По-големите грабват рисунката.

На масата пред колибата е изнесена шевна машина. Лиза шие и поглежда назад към борещите се деца. Голямата ѝ коса е паднала отпред. От това лицето ѝ е добило момински израз. Децата идват при нея. Едното смешно е прехапало долната си устна. То е облечено в нова басмяна блузка. По-малкото е бледичко и нежно, с черни очи и светла разпиляна коса.

Лиза поема рисунката, гледа я, обръща се към колибата и заговорнически се усмихва:

— А този вулкан защо е?

Сега Ради гледа победоносно:

— Това е фронтът! Ти пък, като не знаеш...

Той взема рисунката и понечва да тръгне.

Лиза го спира:

— Ела, да премерим!

Тя скъсва концета, измъква блузката и я нахлузва през главата на детето.

То заравя нос в яката си и вдъхва миризмата на новия плат.

— Лельо Лизавето, на какво мирише?

— На ново, Раденце.

— Новото има ли миризма?

Неговите постоянни и странни въпроси я трогват. Тя притиска главата му до себе си.

— Има...

Лиза посяга да го съблече. Ради държи блузката, явно му е трудно да се раздели с нея. Разбрала го, тя намира копче и започва да шие така, върху него.

Лиза е съвсем близо до детето. Тя усеща неговата топлина, като чиста, лека ласка и сякаш нарочно се бави, за да продължи това сърдечно и мило докосване.

Неочаквано Лиза поглежда към дюлевите храсти. Оттам я гледат две познати очи. Тя свежда глава, после пак я повдига, да се увери, че не се лъже, и пак среща познатия поглед, изпълнен с нямо възхищение.

Лиза побледнява, старее се да даде вид, че нищо не е забелязала. Ала ръцете ѝ стават несигурни. Тя скъсва бързо концета и пак поглежда към дюлите.

Очите продължават да я гледат.

Тревогата от предишното идване на пленника я обхваща с удвоена сила. Боейки се, да не се случи нещо пред децата, тя става, взема от чекмеджето на машината бомбони и слага по няколко в джобовите на новите блузки. После грабва ръцете им, сякаш търси в тях защита. Разбрали, че нещо се е случило, двамата вървят след нея необичайно покорни.

Отдалече се вижда как Лиза ги изпраща.

Тя е объркана и смутена, в една особена възбуда, с широко отворени зеници, от което очите ѝ изглеждат неестествени. Нейната гордост отново ѝ придава сили. Решението ѝ придобива устремеността на порив. Тя преминава край дюлите, без да се спре.

Иво седи облегнат о едно дърво.

Учуден, че Лиза го отминава, той се повдига и полуприведен тръгва след нея.

Тя го чака край прасковите, сериозна и строга.

Пленникът идва към нея с огромни, леки крачки, сякаш всяка секунда се жани да прескочи нещо. Той е чист и спретнат. Бричът му е изгладен. Ботушите, които Лиза му е подарила, го правят по-внушителен. Очите му излъчват топла светлина.

Видът му и светналите му очи пораждат в душата ѝ смътна радост. Тя прави усилие да заглуши този надигащ се копнеж. От това лицето ѝ става още по-строга.

Иво вероятно е очаквал такова посрещане, защото е самонадеян, даже малко насмешлив.

— Наруших вашата заповед!

Самоуверената му усмивка я дразни:

— Излагате се на голяма опасност!

— Така ви се струва.

— Патрулите могат да стрелят по вас. Могат да ви убият!

— Ще бъде жалко за хубавите ботуши...

Тонът му я кара да губи самообладание:

— Трябва ли да говорите така? Вие сте офицер!

— Офицер?... Да ви се представя: учител, облечен в униформа. Три години окопи, две години лагери... Има ли за какво да се съжالياва?

Разговорът е станал сериозен.

Лиза чувствава, че в думите му има тъжна истина. Забравила за миг своята тревога, тя казва загрижено:

— Все пак това, което вършите, е лекомислено.

Той повдига леко рамене.

— А вне защо дойдохте?

Строгото изражение на лицето ѝ е изчезнало. Тя се бави малко, после казва просто:

— Боях се да не ви се случи нещо.

Топлотата и искрената загриженост в гласа ѝ смъкват насмешливата му усмивка. Той се доближава до нея, гледайки я спокойно и открито.

Лиза поема погледа му, след това се обръща и бавно отива към високата телена ограда. Мъжът идва до нея. Двамата застават в гръб. Бодливата телена мрежа и силуетите им се открояват на фона на далечния град. За един миг ни се струва, че тук също е лагер, макар че в него са затворени само два човешки силуета.

Сигурно видят на странния град пред тях и чудната тишина, легнала над земята, ги кара дълго да стоят неподвижни и мълчаливи.

Чува се гласът на Иво:

— Не знаех, че имате деца...

— Те не са мои.

— А чии?

— Сирачета.

Двата силуета говорят, без да се помръднат, без дори да погледнат един към друг.

— Може би така е по-добре.

Тя поривисто се обръща. Сега се вижда какво ѝ е струвал този разговор. Очите ѝ са пълни с преживяна скръб, омекчила ги, но не успяла да затъмни тъжния им блясък.

Иво се откъсва от оградата и отива навътре в градината.

— Децата стават мъже... Тогава ги изпращат на смърт. Или умират зад телените мрежи. А това е все едно.

Тя неусетно се е приближила до него.

— Мислите, че винаги ще бъде така?

Той дълго мълчи. После казва безпомощно, с непозната нам искреност:

— Не зная...

Те са съвсем близко.

В очите на Лиза се е появило нещо напрегнато, страдалчески кротко.

Неговото лице е бледо.

Никой не я е гледал с такъв предан и жадуващ поглед. Внезапният издиг на чувствата се е пренесъл и у нея. Тя отговаря на погледа му, без да иска, с цялото си същество.

— Извинете, че ви безпокоя.

— Не-е...

— Тук съм вече три пъти. И пак ще идвам.

— Не го правете, ще ви изпращам храна.

— Знаете защо...

— Недейте!

— Трябва да ви виждам! Леко понасям всичко, когато мисля за вас... Тогава и лагерът не е толкова страшен... Тези минути ми връщат вярата в живота.

— Защо говорите това?

Иво казва няколко думи на сръбски. Тя не ги разбира, ала чувствава тяхната племенна искреност. Необходимо ѝ е да събере силите си, да не се подаде на зашеметяващото я чувство.

— Трябва да си отида.

— Останете още една минута.

— Не мога.

Тя понечва да тръгне.

— Отивате ли си наистина?

— Да.

Неочаквано примирен, той ѝ подава ръка.

Помислила, че страшното е минало, Лиза забързано я поема. Той сплита пръстите си с нейните. Другата му ръка я обхваща през кръста. Тя иска да вика, да се бори, да се спаси от тази изгаряща ласка. И тук разбира, че е загубена, защото съпротивлявайки се, отстъпва и устните ѝ се сливат с неговите жадни и трепетни устни.

Един миг тя се отдава на целувката му с цялото си девствено сърце. После

се отскубва от обятията му и побягва към къщата, непохватно и бързо, с плам-
нало лице, изгаряща от срам, страх и възбуда.

Лиза захлопва дъбовата врата и се изправя до стената.

Устните ѝ са изкривени. Тя се оглежда наоколо.

Над масивното дървено легло, в пезулите и по стените са наредени безброй
реликви: стари пищови, пушки, кръстосани саби, гилзи от снаряди, избеляла ли-
тография, пробита от куршуми каска. По средата в позлатена рамка виси пор-
трет на Михаил, облечен в парадна куртка с еполети, каквито са носели офице-
рите преди Балканската война. Одухотвореното му лице е устремено и гордо.

В очите на Лиза има сълзи.

Но това не са сълзи на съвестта.

Това са сълзи на сърцето.

II.

Горят стотици запалени свещи.

В църквата е полумрак.

Сред дима от тамян израстват силуетите на жени в черно.

Лиза се е изправила до една от колоните.

Лицето ѝ е спокойно и строго. Тя се е увлякла в песента на свещеника.

Сякаш отдалече идват думите на евангелието:

„Едно време в Кана Галилейска имаше къпалня,
която се наричаше Витезда. Всяка година ангел
господен слизане и разклащаше водата... И кой-
то пръв се потапяше, пръв изцеляваше...“

Нишката на думите се прекъсва.

До Елизавета застава млада жена, почти момиче. В черната забрадка ли-
цето ѝ изглежда бяло. Само за секунда тя отправя към Лиза втренчения си
поглед и пак се обръща напред, чужда на всичко.

В очите на момичето има такава болка, че Лиза се уплашва. Чуждото стра-
дание я разстройва. Тя още един път поглежда бледото лице с любов и жалост.
После се прекръства и тръгва към изхода.

Зад нея се носи песента на свещеника:

„И каза ѝ, стани от леглото си, твоята вяра те спаси...“

Лиза излиза от църквата на тясна улица. От двете ѝ страни притворените
порти развяват черните си крепове.

Сред стръмното площадче, с коленичилата като бабичка чешма, са се съб-
рали много хора. Явно някой е пререди, защото жените яростно протестирали.

Лиза минава край зидовете, опитвайки се да избиколи.

В това време до нея изтрополява файтона.

Ординарецът я вижда и спира конете.

Полковникът е изненадан. Той ѝ подава ръка и я настанява да седне.

— Къде си ходила?

Лиза не отговаря, заглеждана пред себе си.

Полковникът е удивен от разстроения ѝ вид, от бледността ѝ.

Той пита съчувствено:

— Какво ти е, Лиза?

Тя се обръща за миг, с виновно изражение.

— Нищо, бях на църква.

— Не се ли боиш?

Странна процесия от нескопосано облечени и брадясали войници препречва
пътя им.

Висок кларнетист, с чудновата шапка вместо фуражка издува бузи. Зад
него нисичко войниче с пълна раница върху гърба удря грамаден тъпан. След
музикантите се точи дълга човешка върволица. В групата крачи и познатият ни
войник с газения фенер и кръстовете за храброст, небрежно и криво провесени.
Той е гологлав, с разрошена коса. Очите му са зачервени. От устата му излиза
нещо, наподобяващо повече кръсък, отколжото песен:

„Как ще премина, либе, реката Вардар,
мътна и кървава...“

Войниците не обръщат внимание нито на спредия файтон, нито на офицера,
който ги гледа.

Полковникът дава знак да тръгнат.

Един глас ги спира:

На терасата, от която се открива целият град надолу, чак до реката, стои млад подпоручик. На гърдите му блестят ордени. Вероятно краката му са ранени, защото се поддържа на патерици. Подскачайки, той се приближава до файтона. В погледа му има нещо болезнено и нервно.

— Не си ли спомняте, господин полковник?

Михаил търси в паметта си.

— Варенов... Петър.

— Петьо!

Полковникът слиза от файтона и прегръща младежа. Когато се разделят, подпоручикът пристъпя към файтона.

— Добър ден, госпожо...

Лиза му подава ръка. Младежът я целува почитателно.

От движението той губи равновесие. Полковникът го подкрепя. Този жест трогва подпоручика.

— Благодаря ви...

— Баща ти не ми е писал, че си на фронта.

— Бях в неговата дивизия.

— Как е допуснал? — полковникът кима към патериците.

— На война всички са равни, господин полковник!

Михаил гледа подпоручика с непозната нам бащинска нежност. Може би Варенов го е върнал към годините на младостта му, към един свят на високи и безкористни идеали?

Младежът прекъсва мислите му:

— Позволете да ви доложя, господин полковник. Тук ви намирам, тук моля да ме изслушате.

Другият се потяга.

Сега това не са двама близки. Това са двама военини

— Какво има, Варенов?

— Искам да ви кажа истината.

— Свободни сте да говорите!

— Иде катастрофа, господин полковник! На фронта бойците са гладни... Комунистите агитират... Зрее страшно негодувание. Ако не се направи нещо немедленно, войниците ще напуснат окопите. Тогава напусто е било всичко...

— Успокойте се, Варенов, българските войници са видели и по-страшно... Надеждата ни е в тях...

— Те са уморени, господин полковник, те са много уморени...

Лиза ги вижда двамата: младия подпоручик и побелелия полковник, единия с бастун, а другия с патерици, изправени един срещу друг, загледи с сякаш в бъдещето, обвзети от една и съща болка, от една и съща мисъл — родината.

— Говоря ви светата истина, господин полковник. Вие шест години сте били по фронтовете. Знаете какво може да се случи. С налъми не се отива в атака... Напишете, ако трябва, на негово величество... Той е длъжен!

Полковникът слага ръка на младежкото рамо.

— Добре, Варенов. Благодаря ви за откриването... А сега си вървете, не се измъчвайте с тези патерици.

Поручикът изправя глава.

Очите му са влажни от бликналите в тях сълзи.

— България загива, вика за помощ... А тези, които трябва да я спасят, не чуват...

Той се обръща и закуцва надолу по каменните стъпала.

Полковникът проследява Варенов и тръгва към файтона. При качването бастуна му се подхлъзва. Той се обляга на капрата. Лиза бързо протяга ръце и му помага да седне.

По напрегнатите мускули и сухия блясък в очите му тя разбира колко му е трудно да се владее. Внезапна жалост свива сърцето ѝ. Лиза протяга ръка и го докосва по рамото.

— Михаиле...

Полковникът не се обръща, не отговаря.

Настъпва мълчание.

Двамата се полюшват във файтона, всеки владен в своите си мисли. Дълго трае това мъчително пътуване. На края Лиза се обръща към Михаил и казва:

— Защо се измъчваш? Ти своето си дал...

Състраданието, което личи в гласа ѝ, го кара да избухне:

— Мълчи, като не разбираш!

След това, вероятно желаяйки да заглади грубостта си, той каза по-тихо:

— Намерила си кога да скиташ по църквите.

После добавя още по-тихо:

— Да пипнеш някоя болест...

12.

— Мирът е знаме на слабите... Силните го издигат само като повод за ново настъпление!

— Оправдание на безсмислието?

— Не... Войната е била и си остава нормалното състояние на човечеството.

— Философията ви е нелепа, мон капитен.

— Вие ме учудвате, Ив. Боя се, че любовта ви кара да идеализирате нещата... Можете да забравите какъв сте!

— Аз това и искам.

— От нейна страна е егоистично.

— Защо?

— Тя даже не подозира колко тежко е за влюбения мъж да бъде затворен.

— А ако и тя е затворена?

— Жената никога не страда като нас... В такива случаи тя спасява само себе си.

— Да не говорим повече!

— Толкова ли е сериозно, Ив?

— Днес сте злобен, мон капитен. Нима не сте го изпитвали?

— Не!

— Никога?

— Никога.

Това е разговор — между другото.

Двамата са сами. Те стоят край пустите гробища, сред развалините на царския дворец. Гол до кръста, Иво зашива копчета на избелялата си дреха.

Французинът (ние го виждаме за пръв път) е облечен в запазена униформа. Лицето му е кръгло и опънато, с подчертани сенки около очите. В целия му вид има нещо изтънчено и благородно.

Върху камъните е разтворена познатата ни шахматна кутия.

Иво шие. Понякога се навежда да прибере изтърваното копче. Капитанът от време на време пие из продълговатата като бутилка манерка. Заедно с това двамата местят шахматните фигури, всяка от които има свое собствено лице. Заети в работата си и в определянето на следващия ход, те рядко поглеждат един към друг.

Между думите им понякога има дълги паузи.

Около развалините блуждаят и други пленници.

Нагоре, край бараките до патриаршията, свири грамофон. През цялото време звучи италианската народна песен „Роза се омъжи“.

Иво облича на голо куртката си, закопчава се.

Двамата тръгват, спускат се по стъпала в тъмно подземие. Открива се проход. Сигурно в миналото тук е имало таен изход. Преди да влезе вътре, Иво подава ръка. Французинът я поема и казва кой знае защо тъжно:

— Бон шанс... И се пазете!

Иво се измъква от канала сред гъста горичка. Той очиства дрехите си и слиза надолу, радостно възбуден.

Пътеката го извежда на стръмна улица.

Иво спира зад тъгла.

По калдъръма се нижат дървени коли, теглени от измършавели, бели волове. Преметнали капистрите през ръце, отпреде им вървят опълченци, облечени полуселски, полувоенно. На климните се люлеят фенери. Колоната се влачи бавно и уморено.

Когато керванът отминава, Иво се спуска към реката и излиза на железопътния мост. Нагоре, по стръмните хълмове се открива градът, белнал къщите си на есенното слънце. Известно време Иво се любува на прада, после тръгва с широки, леки крачки.

Неочаквано зад гърба му се чува трясък.

Той рязко се обръща.

Шумът бързо нараства.

Иво се притиска до парапета на моста.
Пред нас минава локомотив, а след него, удряйки по трептящите релси, прелитат вагоните на военен ешелон. От време на време между колелата проблясват белите къщи на града.

13

Иво върви край дуварите, очертаващи пътя за града.

На лицето му е все същата радостна възбуда.

Изведнъж той спира.

Пред зида стои Лиза. Облечена е в тъмна рокля. Косата ѝ е прибрана грижливо. Има нещо траурно в стройната ѝ фигура, изправена до бялата стена.

Явно е, че тя го е очаквала.

Те стоят известно време и се гледат.

Приближавайки се бързо към нея, Иво се навежда и като човек, който дълго е мечтал за нещо, започва жадно да целува ръцете ѝ. В първия миг той даже не разбира, че тя е изтеглила ръцете си и е казала:

— Какво правите, вие сте полудял!

Гласът е сдържан и студен.

Нейното поведение и студенината в гласа ѝ му действуват като удар. С цялото си същество, без преход, той усеща, че я ненавижда, че тази жена му е чужда.

Ядно поглежда в лицето ѝ.

Там има такава болка, такава тъга в печалните ѝ очи, толкова видимо угризение, че той се обръква, обвинявайки се за предишното спонтанно обвзело го чувство.

Двамата мълчат.

Той е първият, който заговаря:

— Какво се е случило, Елизавета.

Лиза навежда очи, безсилна да му отговори.

— Или съм виновен за нещо.

— Аз съм виновна повече от вас... Не трябва, господин Обренович...

— Голя ви, идете си... Между нас нищо не може да има... Нищо.

Гласът ѝ е все така сдържан и студен. Ала в студенината ѝ има детска искреност. Тя тръгва край зида, към къщата.

— На, не сте права! Вие страдате. Аз и преди, още първия път го почувствах. То е, което ме водеше тук... Вие също тогава не от състрадание, не...

Речта му е несвързана и обръкана.

— Забравете това, оставете ме... И не мислете нищо повече. Безсмислено е...

Той се изпречва отпреде ѝ и я спира:

— Няма да си отида! И да ме молите! Нима сте щастлива така?

— Нелепо е да говорим за щастие...

— Вие трябва да бъдете щастлива, трябва... Вие не обичате този човек!

Лиза го поглежда остро, даже враждебно.

— Нямате право да говорите за него! Каквото и да ви се струва, той е мой мъж.

Студенината ѝ се пренася и у него. Той вече не се владее:

— Да... Той наистина е в аш мъж!

Тя отбягва обидния намек в гласа му.

— Хубаво е, че сте го разбрали.

— А аз ви възвисявах, мислех ви друга.

— Лъгали сте се.

— Лъгали сте ме!

— Грубостта не ви приляга... А сега си вървете!

— Ще си отида... Но вие снемете от лицето си маската на добротата и страданието! Може и друг да повярва.

Този разговор — нелеп и невъзможен, се е състоял.

Двамата са един срещу друг, чужди и враждебни.

Има нещо невероятно в поведението на тези страдащи и взаимно измъчвани се хора.

Мъжът се обръща и закръчва край зида.

Жената остава сама, опряла лице до топлите бели камъни. В очите ѝ има личко: страдание, обида, примиреност.

В очите ѝ няма едно: сълзи.

14.

Върху покритото с тъмни, гонещи се облаци небе — силует на мъж. Блъскан от вятъра, той крачи поривисто и леко, сякаш всяка секунда се кани да прескочи нещо.

Мъжът е Иво.

Предизвиквайки и себе си, и другите, той върви направо към входа на лагера — старинната каменна кула.

За нас това безсмислено предизвикателство е обяснимо. Ала за притичалия часовой то е явна изненада.

Широко, простовато лице. Брадичка и мустаци „а ла Фердинанд“.

Войникът е объркан

За тревогата му допринася и идващият иззад кулата глас:

— Поручик, ти си на ход!

„Лошо му се пише на сърбина. Оня ще обърка работата.“

А гласът над кулата нервничи:

— Гандев, какво става?

Решението е взето:

„Един момент!“

Часовоят с трясък отваря металическата врата.

Зад кулата е седнал фелдфебелът, който някога обучаваше новобранците. Върху плочата до него е нарисувана мрежа от линии. Вместо камъчета, по въглите са наредени патрони и празни гилзи

Ясно е: двамата са играли на дама.

Гандев идва уплашен.

— Госин фелдфебел, иде!

— Кой бе?

Накуцвайки, войникът прави няколко стъпки. Този познат жест вдига фелдфебела на крака. С неподозирана сръчност той изчезва в близката яма.

Часовоят траква токове, удря ложето на пушката и застава мирно, възпроизвеждайки всички необходими за целта звуци.

В такава поза го сварва Иво. Сигурно друг път той би се усмихнал. Сега преминава бързо, без да разбере, дали съжалява или се радва, че не са го арестували.

Войникът е видимо обиден от това, че не са оценили подвига му. Ала мисълта за хубаво изиграната роля го развеселява.

— Земляк, лявото рамо напред!

От ямата излиза все още смутеният фелдфебел, покрит с прах и боклуци. Жалкият му вид кара войникът искрено да се засмее.

Това прелива чашата. Фелдфебелът избухва:

— Поручик Гандев, как стоиш пред началство? Мирно! Вземи войнишки строеж! Петстотин години главата ти не е увряла...

В лагера е притъмняло.

Пленниците са се завърнали от работа.

Около землянките има много хора, звучат много гласове, на много езици.

Пред двуетажна спрада е застанал сръбски полковник, облечен в пълна униформа. Той следи минаващите край него сърби и когато забележи по-нисш чин, застава мирно, с гордо изражение на лицето. Свикнали с този вечерен церемониал, пленниците му отдават чест. Ама има и такива, които не го виждат или се правят, че не виждат. Един от тях е Иво.

— Поручик Обренович!

Гласът стряска Иво. Той се приближава и без да застане мирно, пита:

— Какво има?

Другият не се нервирва, не ругае, а казва напътствено:

— Обренович, защо не салютувате? В член тридесет и първи на устава е отбелязано: „Където и да се намира, сръбският войник продължава да служи в армията на негово величество.“

Преди Иво да отговори, до тях изневиделица се появява сръбски подофицер, с накачени по гърдите ордени. Обръщайки се ту към единия, ту към другия, той козирува поредно и говори фразьлувано:

— Господин полковник, господин поручик, вижте: български кръст за храброст втора степен — Селиолу; български кръст за храброст първа степен — Одрин; „Свети Сава“ — четвърта степен, форт Селимие, кота триста двадесет и седем; златен медал „Милош Обилић“ — Одрин...

И като посочва ту едните, ту другите ордени, завършва:

— Българи и сърби — братя. Единни и непобедими!

Полковникът е объркан.

— Как смеете, подофицер, в лицето на врага!
Ала подофицерът е изчезнал така, както бе дошел.
Иво гледа разстроеното лице на полковника и казва предизвикателно и зло:
— Не обръщайте внимание, господин полковник. Той е луд!
Полковникът стои известно време разстроен, забравил за минаващите край него пленници. В цялото му изражение се чете: „Да, наистина, само един луд...“

— Пак сте минали нормата, мон капитен.
— Аз ви чаках, Ив...
Иво прибира празната манерка и разпилените шахматни фигури. После пръща французина и двамата тръгват сред потъмнелите вече развалини.
Макар и пиян, капитанът е запазил изтънчеността и благородството си.
Спомнил си за нещо, той пита с хубава усмивка:

— Атакувахте ли?

Другият мълчи.

— Ив?

— Не.

Това удивлява французина. Той се обръща недоволен.

— Вие сте съгласен с мен?

— Тя мисли като вас.

— Какво?

— Че е безсмислено.

Съвсем объркан, капитанът спира. Един миг мисли напрегнато, после казва:

— Да... Простете ми, Ив. Заслужава...

Първият есенен дъжд.

Край бараката, току до входа тече мътен ручей.

Французинът е седнал на самата врата и гледа стичащите се топли струи. На лицето му се е появило нещо светло, по детски красиво. Иво се е проснал на леглото обличен и с ботуши, с подложени под главата ръце.

— Ив?

Сърбинът мълчи.

— Не желаете да говорим?

Иво не се помръдва.

— Жалко...

Двамата мълчат.

Французинът не издържа:

— Чувате ли, Ив? Това е интересно... Тогава бях на пет години...

— Когато сте били на пет години, баща ви майор де Грийе, ви е представил в кадетски корпус. Зная го вече! Повече не желая да слушам!

Това внезапно избухване прекъсва мислите на де Грийе. Той се обръща към Иво с очи, в които има учудване и разбиране. Но не и обида.

— Не, Ив, не... Когато бях на почти пет години, дядо ми — генерал де Грийе, ме помоли да купя цигари. И тогава валеше дъжд... Такъв дъжд... На улицата — потоци. Бях отворил кутията и пусках цигарите по водата. Те плаваха надалече, надалече...

Иво мълчи.

Капитанът пак не се обижда. Всъщност той е разказал това повече за себе си. В тишината дъждовните капки шумят и шумят.

15.

В тишината дъждовните капки шумят и шумят.

Полковникът стои до отворената врата.

— Уморени... Когато цял народ е хвърлен в окопите, почивката не зависи вече от никого...

От вътрешността на къщата се чува гласът на Лиза:

— Може би не е безнадеждно... Вестниците пишат.

— Какво пишат? Лъжат народа... Па и кога ли са му казвали истината...

Лиза идва при полковника.

— Някога ти също вярваше.

Двамата стоят с гръб към нас, мълчаливи и неподвижни, загледи в стичащите се от покрива водни струи.

— Боя се, че ще загубим в тази война... Пази боже да стане както в Русия...

В пляска на дъжда се долавят далечни звуци на тръба, призоваваща войниците за молитва.

16.

Лиза е на стълбата.

Невчесаната ѝ коса е разпиляна небрежно.

Очите ѝ са печални и примирени.

Тя слиза с тихи крачки, удивена от внезапната промяна наоколо ѝ. Листата на дърветата са оредели. Сякаш в една нощ есента е сменила умиращото лято.

На крайното стъпало Лиза спира. В ъгъла, за да не го настъпят, е изправен дървеният палячо. Лиза присяда на влажната дъска и внимателно го взема. Ръцете ѝ инстинктивно притискат страничните летвички. Върбовият войник трепва, завъртва се и изправя нагоре кривите си крака.

Лиза се озърта.

Червеникавото конче се е опряло и гледа въпросително.

Тя му се усмихва като дете, което показва новата си играчка.

Отново човечето се прехвърля през завързаните си ръце.

Кончето трепва, но не побягва.

Постепенно усмивката изчезва от устните на Лиза. Тя се изправя, оставя играчката на стълбата и тръгва към градината.

Под дърветата Лиза се навежда и събира окапалите през нощта плодове. Жестовите ѝ са неуверени, движенията — отпуснати и бавни. Изправяйки се, тя съзира нещо. В първия миг не му обръща внимание и отново се навежда. Ала мисълта ѝ бързо се събужда. Измъченото ѝ лице се изостря от позната тревога.

До оградата стои Иво.

В изкривената му фигура има нещо виновно. Лицето му е уморено и сухо като у човек, прекарал безсънна нощ. Зад печалната светлина в очите му прозира все онова чувство на всеотдайност и възхита.

Двамата стоят — разделени и близки в посърналата градина.

Колко време са се гледали?

Какви думи са изrekli в мълчаливия си разговор?

Трудно е да се каже.

Иво тръгва към Лиза.

В последно отчаяние тя поглежда назад сякаш иска да избяга към къщата, да се затвори вътре. Ала коленете ѝ се подкосяват и тя остава, безсилна да помръдне.

Иво я препръща развълнувано и непохватно, започва да целува косата ѝ, очите ѝ, ръцете ѝ.

Отначало тя е безчувствена, после се притиска към него, с празна душа. Постепенно неговите ласки я покоряват. Тя заравя ръце в черната му коса и протяга устни. Когато среща нагвите, цялата потреперва, а тялото ѝ се отпуска — покорно и безволно.

17.

Иво повдига главата си.

Ръцете ѝ са обвили шията му и му пречат да се изправи. Той освобождава внимателно едната ѝ ръка и започва да я целува от лакътя надолу към пръстите.

Тя го гледа щастлива и се радва на ласката му. После, сетила се за нещо, издърпва ръцете си. Иво посяга към другата. Лиза скрива и двете зад себе си.

— Остави ги!

— Защо?

— Грозни са.

— Хубави са.

— Виж колко са груби... И какви криви пръсти!

Тя протяга ръцете си пред него.

— Първото, което обикнах у тебе, бяха те... Този особен начин, по който разперваш пръстите си, когато ми подаваш ръка за сбогом.

Тя поглежда ръката си, удивена от неговото неочаквано откритие, после я протяга с разперени пръсти.

Той посяга към нея, ала недокоснал я, се дръпва.

— Още не съм си тръгнал!

Двамата се засмиват.

— — —

Крака, обути в ботуши, тичат по стръмна улица.

Някъде проечат изстрели.

Иво се подхлъзва и пада. Главата му се удря в кварцовия калдаръм. Той изтрива с ръка бликналата кръв и побягва по каменна стълба, през дървена ограда, по железопътния мост...

— Иво... Защо?

— Успокой се, Лиза... Нищо ми няма

Тя плаче и изтрива с кърпичка незасъхналата кръв.

— Ще полудея от ужас... Моля те, не идвай повече! По-добре е да не се виждаме.

Иво я обвива с ръце. Двата се сливат, жадни и всеотдайни.

В страстната им ласка има болезнена обреченост.

Около тях е хаос от каменни блокове.

Даже тихият говор кънти в надвесените скали. Затова някак силно прозвучават думите ѝ:

— Ние сме сами в този свят... Против всички.

— — —

Дървеният палячо се прехвърля през завързаните си ръце.

Чува се гласът на Иво:

— Виждаш ли колко е послушен?

Чува се смехът на Лиза:

— Като тебе.

Вярно е. И аз съм вързан — и за ръцете, и за краката.

Сега двамата се засмиват.

Палячото трепва и застава в горда поза.

Пак гласът на пленника:

— Прилича на мъжа ти.

Лиза го поглежда с укор.

Иво пита:

— Защо се сърдиш?

— Ти не можеш го разбра... Понякога ме обзема жалост, като го гледам как се измъчва...

Иво хвърля палячото на страна и ляга по любимия си начин, с ръце под главата.

— Като си помисля, че те е имал преди мене...

— Аз виновна ли съм?

— Не...

Той разбира, че думите му са я обидили. Протяга ръка да я докосне. Тя се е затворила и ласката му не намира отговор. Това пресича порива му.

Мълчат.

— Смелост, идеали, мъжество... Хубаво ми беше да го слушам... И вярвах... После дойде този хаос...

— И ти се разочарова?

— Нещо се сригаваше пред мене, камък по камък... Бях свикнала вече да го посрещам ранен и да го изпращам отново. Струваше ми се, че друго няма и не може да има... Когато ти се появи, изтръпнах. Разбрах, че винаги съм чакала нещо, че онова не е било истинското.

— — —

Огледало. В огледалото — лицето на Лиза.

Тя се гледа със себепоклазваща кокетност на влюбена жена. Очите ѝ светят, радостни и чисти. Тя се засмива високо на другата в огледалото. В алтовия ѝ глас се долавят нотки, които издават тайната ѝ.

Лиза върви през градината. Движенията ѝ са уверени и пластични. Главата ѝ е изправена, а устните ѝ се усмихват загадъчно.

Тя стои до ореха и чака.

Лиза се е изправила до белия зид.

Влажен ден. От грамадното дърво падат листа. Сякаш това е дъжд, поедър и по-бавен.

Вятърът свири в празната каменоломна.

През мрежата на клоните прозира потъналият в мъглата град. Далече звъни камбана.

Тъмнината в колибата потиска.

Лиза все стои, стои и чака...

Когато вижда силуета му да се задава в дъжда, тя престава да диша. Остра болка пронизва гърдите ѝ. Тя изтичва навън боса, с неприбрана коса.

По лицата им — капки.
 Той е блед и отслабнал.
 Лиза протяга да го целуне. Иво леко я отблъсква.
 — Лиза, може да е тиф...
 Едва сега тя разбира какво е можело да се случи. Лиза бързо отстранява ръката му, притиска го, целува мокрите му гърди, небръснатото лице, устните.
 — Не искам да живея без тебе!
 Поразен от силата на чувството ѝ, Иво я гледа с трескав поглед. Той разкопчава мократа ѝ блуза с треперещи пръсти. Когато едното рамо се оголва, тя го поглежда умолително и спира ръката му.
 — Защо?
 — Срам ме е...
 С неочакван жест Иво разкъсва блузата ѝ и жадно се притиска до белналите се гърди.
 Дватама се отпускат на земята.
 Когато е минало, тя казва:
 — Това е жестоко.
 — Кое?
 — Ти си страдал, а аз не съм била с тебе.
 — Беше де Грийе.
 — Представям си — пиан болногледач.
 — През цялото време не пи... Десет години в колониалните войски са го направили такъв. Когато се влюбах го забравих. Сега като че отново го открих.
 — Ти го обичаш?
 — То е друго... Има хора, на които сме готови да отдадем частица от сърцето си. Не си ли забелязвала?
 Ръката на Лиза се докосва до Ивовата куртка и изброява копчетата отдолу нагоре:
 — Английско, сръбско, румънско... Този орел все го забравям!
 — Австрийско.
 — Защо си зашил и австрийско?
 — Копчетата не воюват помежду си...
 Тя го поглежда тъжно.
 Иво посяга да я прегърне. Лиза се отскубва и тръгва сред пожълтелите вече дървета.
 — Какво ти е?
 — И аз не мога да разбера. Главата ми просто ще се пръсне... Кажи ми, че ме обичаш!
 — Нали го знаеш.
 — Кажи ми!
 — Обичам те и винаги, до края... Искаш ли още?
 — Не.
 Сега тя е още по-тъжна. Иво я гледа съчувствено.
 — Пак си измислила нещо.
 — Иво, прости ми, че ти го казвам... Понякога ми се струва, че помежду ни има стена, която не мога да премина. Аз ти се радвам. Забравям се, когато се сливаме... Но защо не мога да проникна в тебе до края? Какво има зад думите ми, там?...
 — — —
 — Това беше първото ми разочарование.
 — Защо? Ти просто си се подхлъзнал.
 — Не, Лиза... Изпитвала ли си някога това ласкаво, мигновено усещане от сливане с природата, когато стоиш на брега, а реката се е открила пред тебе? Бях малък... Хвърлях камъчета... Те подскачаха по водата и потъваха. И когато бях забравил всичко, паднах!
 — Много ли се изплаши?
 — Помня само разочарованието... Тази необяснима болка. Знаеш ли, простираш ръце да се докоснеш до нещо хубаво и в този си стремеж се нараняваш! Настъпва секунда на размисъл.
 Лиза пита:
 — Как се казва реката?
 — Сава. Искаш ли да те заведе при нея?
 — За да хвърляме камъчета?

— Лиза, ние трябва да решим!

Тя не отговаря, станала извездъж сериозна и затворена.

— Ще избягаме някоя нощ!

— Кога?

— Когато войната свърши.

— Толкова пъти я чаках да свърши, че вече не вярвам...

Лицето на Лиза е замислено.

18.

Лицето на Лиза е замислено.

Чува се глас:

— Лиза!

Тя не помръдва.

— Лиза, за какво мислиш?

Като събудена от сън, тя трепва.

Това е гласът на полковника.

Той се е състарил. Сивите му очи сякаш са станали по-светли, разводнени и измъчени.

Двамата седят край неприбраната маса.

В тихата нощ се обаждат шурци.

Лиза го поглежда, без да се обърне.

— За нищо...

— Не, беше се замислила и умът ти бе далеч оттук. Кажй ми го, защо криеш?

Гласът му е настойчив. Тази настойчивост, която издава неговото съпружеско право, я дразни.

— Мисля за старостта.

— За чия старост, за моята ли?

— Не, за моята...

— Твоята старост е още далече. Напоследък ти много си се подмладила, дори походката ти е друга.

Тя го поглежда, удивена от наблюдателността му.

— Лошо ли е?

— Не, но се учудвам. Тъкмо сега...

Лиза става и влиза в спалнята. Вътре я посреща грамадното дървено легло. В мрака проблясват кръстосаните саби и портретът на Михаил. Това я отблъсква. Тя взема черния си шал и тръгва навън.

На пейката до ореха е седнал ординарецът.

Огънчето на цигарата осветява хлътналите му страни и стиснатата между краката пушка.

Лиза се спира до телената ограда. Над нея като черни облаци са надвисени дърветата.

Тя се навежда под прасковите, на същото място, където са седели с Иво. Ръката ѝ погалва сухата трева. Това докосване я успокоява. Тя сяда. Смътните очертания на предметите наоколо и песента на шурците я карат да се отпусне.

Един вик я стряска.

— Лиза!

Тя не се обажда.

— Лиза, къде си?

Този път гласът е по-висок и по-обезпокоен.

Тя става и тръгва към къщата. Неговият глас идва насреща ѝ, изпълвайки я със страх и нервност пред предстоящото.

Тя се обажда тихо:

— Тук съм.

Черниците му пречат да я забележи. Не го вижда и тя. Двамата се търсят като слепци. Става ѝ страшно от това блуждаене в мрака. Тя излиза от дърветата и го вижда извездъж да израства пред нея.

— Къде ходиш, Лиза? Защо не се обаждаш?

Тонът му показва, че търси примирение.

— Исках да се разходя...

Лиза тръгва. Той я хваща под ръка. Тя избързва малко напред, а Михаил пристъпва до нея, накуцвайки с ранения си крак. Те вървят бавно, като младоженци на сватбено шествие.

Има нещо нелепо в това, че ги виждаме за първи път хванати под ръка, тогава, когато са най-чужди.

— Сърдиш се за нищо и никакво...

— Да не говорим за това.

— Обясни ми все пак.

— Какво?

— Тази промяна в теб... Отчуждила си се.

Лиза го поглежда виновно.

— Тъй ти се струва.

Той приема нейния смут като тревога, затова ѝ казва загрижено и тихо:

— Както е тръгнало, скоро всичко ще свърши... В края на краищата глад-
ни няма да останем. Може да се преселим тук... Окончателно. Има още време
да поживеем щастливо.

Лиза се обръща. Зад привидното спокойствие в очите ѝ се чете готовност
на всичко.

— Мислиш, че някога съм живяла щастливо?

Думите ѝ го объркват. Той отпуска рамене, но в следващата секунда само-
чувствието му се връща.

— Какво искаш да кажеш?

Тя го поглежда с открити очи. Разбрала, че обяснението ѝ ще бъде из-
лишно, Лиза казва твърдо:

— Нищо!

Настъпва потискащо мълчание.

Маската на непроницаемост не може да скрие болката на Михаил. Все пак
той намира сили в себе си да каже спокойно:

— Късно го казваш... Трябваше по-рано.

19.

Бялата мъгла, извираща над реката, пълзи бавно нагоре по натрупаните
върху хълмовете къщи. В прозрачната ѝ пелена израстват нарязаните форми на
града.

Лиза върви по железопътния мост.

Лиза е в града. Пред нея притичва група възбудени жени.

На малкото площадче, с коленичилата като бабичка чешма, я посреща гра-
мадна тълпа.

Жени, облечени в черно.

Войници — с окъсани шинели, смачкани фуражки и кълчищени торби на
гърба. Някои са издигнали пушките си, с набучени на ножовете надписи: „Край
на войната!“, „Да живеят братушките!“.

Това са отпускарите и бегълци от фронта.

Деца.

Тълпата се спуска надолу, шумна и възбудена.

Отпред върви войникът с газения фенер.

Лиза се стъписва.

Зад гърба ѝ, войници с картечници и насочени пушки преграждат изхода.
Дълъг офицер, приличащ на оса в мундир, излиза напред. Ботушите му са
лъснати.

— Мирно! Разпръсни се! Войниците да се изтеглят в казармите! Всеки да
предаде числящето му се оръжие и иму...

Отпускарят с газения фенер изтичва към офицера с отчаяна решителност.
— Ти кого ще плашиш, бе? Докога ще разпъвате народа на кръст, а?!

Объркан, офицерът отстъпва крачка назад.

— Господа, войната още не е свършила...

Множеството избухва.

— Ние ще я свършим!

— Скоро ще чуете гласа ни!

— За такива като вас теглим...

— Да му мислят Швабата и Радославов!

— Долу войната!

— Искаме си мъжете!

Фронтващите зареждат пушките си.

Сблъскването е неизбежно.

В този момент, подскачайки по калдаръма, между двете групи застава Ва-

ренов. На гърдите му блестят ордени. Той се изправя по средата с широко раз-
крачени патерници.

Лица го гледа уплашено.

Децата — това със смешно прехапаната устна и другото, с черните очи и
светлата разпиляна коса — стоят очаровани.

— Братя, какво правите? Не ни ли стига, дето ни биха толкова чужденци!

Той се обръща към фронтаците:

— Юнаци, вие изпълните своя дълг по бойните полета. Историята ще за-
пише вашите подвизи... Тези ордени, които негово величество ви е окачил...

— Не ви щем ордени!

— Искаме да знаем кой е сейбията в тази държава!

— Мамка му на швабата!

Пръв откъсва ордени си войникът с газения фенер. Неговият пример по-
следват и други. Вече е трудно да се каже какво може да спре тези обезумели
от страдание хора.

Лица стои притисната до стената, потресена от това, което става пред
очите ѝ.

— — — — —
В салона на коменданството са затворени офицерите-пленници. Някои са сед-
нали върху дървените пейки и пушат. Други стоят облегнати край стените, с на-
метнати върху плещите шинели.

До един от прозорците Иво и де Грие играят шах.

Когато изстрелите в града зачестяват, сърбинът се изправя бързо и поглед-
да навън.

При ставането си той е бутнал шахматната кутия. Подреждайки фигурките,
де Грие надига продълговата манерка. Ала ракията отдавна е изпита. Францу-
зинът захвърля празния съд и с неочаквано раздражение казва:

— Разбъркайте само фигурите!

— Не всяко разбъркване е лошо, мон капитен.

Иво кима с глава към града.

Почувствувал възбуда в гласа на приятеля си, де Грие се изправя бавно.

— Вие сте неоправим, Ив... Няколко изстрела — и ликувате! Човечеството
не един път се е опитвало да направи голямата рокада и да смени тези, които
стоят на четвъртото или петото полета...

— Но продължава да опитва!

— За да се разочарова отново.

— Събитията в Русия ви опровергават.

— Не, Ив... Вие знаете: играта не може да се състои, ако фигурите не
заемат полагащите им се места... Северните мечтатели са забравили хиляда
осемстотин седемдесет и първа... Париж.

— Може би хората ще измислят нова игра, с нови фигури и нови правила?

Де Грие поглежда към Иво с малко насмешлива усмивка.

— Възможно е... Ако всички са влюбени.

— — — — —

Лица бърза нанякъде, сподиряна от пушечните изстрели.

На тясна като пътека уличка, край окичена с креп порта, стои момичето
с бледото лице, облечено в траурни дрехи.

Двете жени са съвсем близко.

Погледът на младата вдовица пронизва, втрещен и недружелюбен. Лица
навежда очи, почувствувала неопределима вина. Тя отминава бавно и се обръща.
Момичето продължава да я гледа с омраза.

— — — — —

На площада тъпата е отстъпила.

Върху мокрите камъни лежи тяло на убита жена.

Близко до нея се е проснал войник с бели навушци. Край него се търкали
счупен фенер с газениче вътре.

Полковникът върви, придружен от ординареца и коменданта на лагера. Те
спират до седналия на земята Варенов. Повдигат го да стане. Полковникът казва:

— Варенов, елате на себе си!

Младежът е потресен. Това му пречи да говори. Той само опипва единия си
крак. За пръв път ние забелязваме, че това е протеза. Куршумът е ударил по сре-
дата ѝ.

Усмивайки се тъжно, капитанът казва.

— Добре, че е дървеният...

Варенов се оглежда наоколо. Патериците са изчезнали.

Полковникът нарежда:

— Иване, откарай го у тях!

После — към офицера:

— Лефтеров, вземете още два взвода. Подсилете охраната. Пленниците да останат в лагера... Организирайте изтеглянето им за Шумен. Още тази нощ!

Лица се е спряла на пътя, който води към входа на лагера. Пред кулата има часовей. Зад телената мрежа се вижда бялата сграда и разпръснатите около нея бараки. В лагера е пусто и тихо.

Лица стои на едно място и не се решава да се приближи. Няколко секунди тя гледа към лагера, после се обръща и тръгва по пътя за града.

По калдаръма насреща ѝ подскача върху патерици момчето със смешно прехапаната устна. Зад него тича Ради.

Лица минава край децата, без да ги погледне.

Те спират объркани и се обръщат след нея.

Ради пита учудено:

— Лея Лица плаче ли?

— Плаче

— Защо?

— Защото пленниците са затворени.

— Има ли незатворени пленници?

— — — — —

Лица забавя хода си.

На широкия площад пред нея лежат стотици волове. Налягали един до друг, те гледат с кротки и замислени очи, равнодушни към всичко. Слабите им тела, преминали по тежките пътища на войната, сега са отпуснати и покорни.

Никой не се грижи за тези умиращи животни.

Само тук-таме се виждат старци и жени, дошли да се простят с верните си приятели. С навъсени лица и стиснати устни, те се движат между воловете, мъчейки се да ги познаят.

Лица минава край мъчливите воини.

Очите ѝ срещат кротките им погледи.

Лицето ѝ постепенно се отпуска. В изражението ѝ се появява нещо мъдро и разбиращо. Някаква вътрешна решителност я кара да ускори хода си.

От много далече и от много високо налягалият вълносе белеят, като гробища от бял камък.

Сред тях върви бързо женска фигура, облечена в черно.

20.

„Покойници, вий в други полк минахте,

де няма отпущ, ни зов за борба,

вий братски се прегърнахте, легнахте,

и „лека нощ“ навеки си казахте —

до втората тръба.“

Стаята на коменданта.

На бюрото — бутилки с коняк, недопити чаши.

Въздухът е изпълнен с дим.

На стената се вижда посивяла литография с надпис отдолу: „По-добре горда смърт, отколкото безчестно робство.“

Край прозорците, на бюрото и по столовете са се разположили офицери. Има нещо, което обединява цялата група. Това е възторжено-тъжното настроение от песента. Иначе всеки се е затворил в себе си, всеки пее за себе си.

Лефтеров пее с болезнена усмивка.

Той отпива от чашата си и казва:

— Главната квартира е разпромена... Войниците са тръгнали към София...

Полковникът стои до прозореца и гледа навън. Видът му е отпуснат и измъчен. Песента е развълнувала отслабналото му лице. Може би повече от всички, той съзнава и изживява идващата разруха.

Единствен, който не участва в песента, е Варенов. Сигурно затова тъжната ѝ мелодия е развълнувала най-вече него. Той е изправил красивата си глава. В очите му има съзв.

— Няма Фердинанд, няма и България...

До Петеланов, приличащият на оса в мундир офицер, са достигнали думите на Варенов. Това като че го кара още повече да извиси глас.

„Но що паднахте тук, деца борливи?
За трон ли зл., за някой ли кумир? . . .“

До стената пее възрастен майор с медицински знаци на пагоните. Той прекъсва и казва твърдо.

— Руснаците опровергаваха тази истина!

В други обстоятелства думите му биха предизвикали спорове. Сега никой не им обръща внимание.

На отворената врата е застанал Гандев.

Срещнал очите на полковника, той долага:

— Тръгват.

Михаил се оправя и кима на Лефтеров.

Двамата излизат.

— — — — —
На мокрия площад пред коменданството е строена колоната на заминаващите пленници.

Следван от Лефтеров, полковникът върви край тях, изправен и потегнат. Едва сега ние виждаме събрани заедно всички: сърби, румънци, французи, мароканци, негри, англичани, гърци, италианци. Те стоят — боси и парцаливи, измъчени от глад и очакване. Сред тях различаваме познати лица: сръбския полковник, англичанина с възпалените очи, подофицерът с ордените, Иво, де Грийе.

В първата редица са повече офицери.

При преминаването на полковника те също се потягат. Някои даже го гледат дръзко и предизвикателно.

Поведението им изостря лицето на Михаил. Той се връща към средата на колоната.

Двата фронта стоят един срещу друг — неми и настръхнали.

Зад гърба им се издига бялата сграда. През осветените прозорци долитат приглушените думи:

„И те за теб достойни, майко, бяха,
и твойто име само като мълвяха,
умираха без страх . . .“

Песента е била необходимата искра.

Полковникът се изпъва:

— Господа, случиха се събития, които могат да бъдат изтъкувани превратно . . . Българската армия беше принудена да отстъпи. Това, надявам се, ви е известно . . . Но вие трябва да знаете и друго: ако държавният глава заповяда, ние ще съберем войските си на Стара планина и там ще ви дадем генерално сражение. Един народ, който петстотин години се е борил за свободата си, народ, който удивя света с безпримерната си смелост по бойните плета, не може да бъде победен!

Неочаквано той се завъртва и тръгва по стъпалата към коменданството, с твърда военна стъпка.

Лефтеров гледа след полковника с тъжната си усмивка.

Колоната на пленниците е затихнала.

Върху пръстените лица на войниците е изписано учудване.

След първия миг на изненада, офицерите се раздвижват. Сръбският полковник извиква:

— Вие сте забравили Яребична, господин полковник!

След него от редиците се обаждат и други гласове. В разноезичните викове се долавят имена на полководци, дати, победи.

Де Грийе гледа с умните си очи разбиращо и надменно. После прошепва на себе си:

— Българите се биха храбро . . .

Иво не го чува. В изостреното му лице има нещо напрегнато и решително.

Лефтеров застава пред възбудените офицери. Усмивайки се болезнено, той казва тихо:

— Господа, време е!

Неговият глас респектира.

Командири на полкове, дивизионни и роти влизат покорно в строя, разбрали, че сега те са само пленници.

— — — — —

Колоната се източва през входа на лагера.

Отстрани крачат възрастни войници с навъсени лица. Шествието завършва смешната и добродушна фигура на „поручика“.

Иво и де Грийе вървят заедно.

Иво е без багаж. В едната му ръка е мазното кепе. Вътре е скрит войникът-палачо.

Французинът поглежда към Иво и продължава да крачи, притиснал под мишницата си познатата ни шахматна кутия.

Почувствувал погледа му, Иво се обръща.

— Прощавайте, мон капитен!

— Бон шанс...

Де Грийе подава ръка.

Сърбинът я стиска мъчително и дълго.

Иво постепенно изоставя назад.

На края на колоната той се изравнява с Гандев.

Двамата вървят известно време мълчаливи.

„Трябва да се измъкна“

„Защо ти е, брате, вижда се краят...“

„Разбирам, но трябва. Знаеш.“

„Бе то е ясно... ама аз три ги имам!“

Сърбинът прави умотелен знак с ръка.

„Поручикът“ избързва малко напред, давайки да се разбере, че не се е съгласил, но няма и да пречи.

На завоя Иво се притиска до висок зид.

Гандев се обръща с очакващ поглед, после се отдалечава след колоната, с довольна усмивка на лицето.

Иво тича, тича, тича.

Ботушите му удрят по каменните стъпала.

Ръцете му разтварят преплетените храсталаци.

На железопътния мост стъпките му кълтят като гърмежи.

Зад него пробягва потъналия в мрак град.

Фигурата му минава край белите дуvari.

Задъхан, той спира до телената ограда.

Цинковата жица проблясва.

Иво развързва телта и поглежда към чучелото. То стои мълчаливо, с разперени ръце. Иво се промъква през оградата и се ослушва.

Градината е неподвижна и мълчалива.

Той подсвирква съвсем тихо мотив от някаква песен.

Лиза е сама в леглото. Тя лежи в полудрямка, в полузабравя. Когато чува сигнала, тя трепва уплашено, мислейки, че се е излъгала. Ала призивът се повтаря още един път, сега по-бавно, по-силно и по-настоятелно. Лиза скача от леглото и както е била — в бяла нощница и боса, хуква навън.

В това време проецава изстрел.

Гърмът изпълва тихата нощ. С него се слива и умира един задавен вик.

В пълната тишина, настъпила след изстрела, се чува как ординарецът разреджа пушката си. Вижда се сухото му, малко удивено лице.

Тичайки, Лиза минава край него и изчезва в градината.

Убитият е легнал възник, с отнетната назад глава.

Краката му са обути в запазени офицерски ботуши.

Край ботушите е паднал смешният дървен палачо.

Лиза се спуска върху Иво, повдига главата му и се вглежда в отворените му, удивени очи. Трескаво възбудена, тя се усмивва объркано, като че иска да му каже нещо. Когато истината достига до съзнанието ѝ, тя се оглежда с разширени, безумни очи.

Отчаян женски писък пронизва тишината.

Уплашеното конче пробягва в галоп край оградата.

Ординарецът гледа объркан и неразбираш.

Викът на Лиза се издига в тъмното небе и се понася, деформиран и преповтарян над заспалия град. Постепенно виковете ѝ се превръщат в ридание, в едва доловим стон, който угасва в появилата се отнякъде мелодия.

С тази мелодия ние минаваме по познатите ни улици, край окичените с чер-

ни крепове врати, по малкото площадче с коленичилата като бабичка чешма, по железопътния мост, над потъналия в тишина пленнически лагер.

Отвисоко градът изглежда нереален

По стъпаловидните улички къщите са се хванали за ръце.

Колкото повече слизае надолу, толкова повече те се притискат една до друга, тесни и високи, като дървета в гъста гора.

Под къщите — скали.

Под скалите — вода.

Във водата — отражения на покриви.

28
82
—
115

ЧИТАТЕЛИ НА „КИНОИЗКУСТВО“,

Подписката за записване на абонаменти за българските вестници и списания през 1964 г. е открита. Абонаменти се приемат във всички пощенски станции в страната.

Желаете ли да си осигурите получаването на списанието през следващата година, побързайте с абонирането! Не чакайте крайния срок — 20 декември!

Тиражът на списанието е ограничен и изцяло поставен на абонаментна основа.

САМО ЧРЕЗ АБОНАМЕНТА Вие ще можете да си осигурите редовното получаване на „КИНОИЗКУСТВО“!

В случай че няма свободни бройки в местната пощенска станция, отнасяйте се до съседната или до окръжната, а в краен случай можете да се обърнете и направо до редакцията, ул. „Т. Страшимиров“ № 2, София.

Годишният абонамент за 12 книжки остава 5 лв.

