



11

киноизкуство

**к и н о
и з к у
с т в о**

11 ноември 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 о с е м н а д е с е т а

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

1. Христо Сантов — Да поговорим за режисьорския сценарий . . . 3
2. Д-р Ал. Тихов — За по-висока кинокултура! . . . 10

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

3. Големият път. Кодин. Делови хора, Елате утре, Откраднали луната — Ивайло Знеполски. Последни минути — Иван Стефанов. Тереза Ракен — Н. Константинова . . . 16

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

4. Н. Зархи — Превъплъщение без грим . . . 29

НАШИЯТ РЕПОРТАЖ

5. Пулсира бялото градче на кинотворците — Чавдар Гешев . . . 37

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

6. Волфганг Клауе — Алберто Кавалканти — пионер на документалния филм . . . 43

ПРЕГЛЕД

7. Пула 1963 година — Атанас Свиленов. . . 47

КИНОТО ПО СВЕТА

8. Микеланджело Антониони и аналитичният филм — Карло ди Стефано . . . 55
9. Късометражният филм в Индия — Девендра Кумар . . . 58
10. По екраните на Бродуей — Н. Туркатенко. 59

11. ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО 63

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

12. Прогресивни филми на българския екран в миналото — Ал. Александров . . . 65
13. ХРОНИКА . . . 67

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Гено Генов, Тодор Стоянов — До града е близо . . . 75

На първа страница на корицата режисьорът Захари Жандов по време на снимането на филма "Черната река". На четвърта страница сцена от филма "Черната река".

Гл. редактор: Христо Сантов

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ХРИСТО САНТОВ

Да поговорим за режисьорския сценарий

Нашата нова, социалистическа кинематография навърши вече петнадесет години, тринадесет години изминаха от обособяването на трите самостоятелни производствени студии, дванадесет от излизането на екрана на първия български игрален филм — производство на национализираната кинематография. Над 70 художествени филма съдържа нашата нова отечествена филмотека, в редакциите и павилионите на Студия за игрални филми над бъдещи кинокартини се трудят няколко десетки редактори, сценаристи, режисьор-постановчици, оператори, асистенти, директори на продукции. Някои сценаристи пишат вече седмия или осмия си пореден сценарий, а режисьори поставят пети или шести филм. Ежедневно се увеличават творческият и производственият опит на колектива, нарастват творческите възможности, задълбочават се художествените търсения. Множи се снимачната ни техника, расте производствената база... Приликата между фондация „Българско дело“, с която започна нашето следвоенно кино, с днешната кинематография е приликата, която има възмъжаващият юноша с бебчето, повито в пеленки. Но въпреки този явен ръст, който никой не може да отрече, все още има неща в нашата творческа и организационна практика, които върху съвременната снага на кинематографията са като пеленки върху раменете на юношата. Работата е там, че нарасналите творчески възможности на нашите кинодейци, богатият им професионален опит, почти напълно изградената филмова база влизат често пъти в рязко противоречие със структурата и принципите, върху които се гради сега производствено-творческият кинематографичен процес. В течение на петнадесет години пътят на едно филмово произведение следва установените рамки: най-напред среща на бъдещия автор на филма с редакторския състав на студията; няколко варианта на сценария, които водят до окончателния завършен вид на така наречения литературен сценарий; приетият от художествения съвет и включен в програмата сценарий става вече конкретна производствена задача, отстъпление от която е почти невъзможно; въоръжен със заповед за влизане в производство по-нататък режисьорът ведно със своите творчески сътрудници прави работната книга или режисьорския сценарий; режисьорският сценарий отново се разглежда, този път в художествения съвет на творческия колектив, и оттук нататък следва непосредственото заснемане на филма; следващата и последна среща на новото филмово произ-

ведение с художествения съвет, т. е. с една обществена преценка, става, след като филмът е почти напълно завършен; съветът обсъжда, дава препоръки за известни поправки, оценява, приема или отхвърля заснетия филм. Това е петнадесетгодишната практика на Студия за игрални филми. Известни изменения, които създаването на творческите колективи внесе в общия ход на този процес, съществено не го промениха. И сега, както и преди, два момента в създаването на филма останаха решаващи — приемането на литературния сценарий и включването му в производствения план и окончателното одобряване на филма. С оглед на тези два момента са съобразени и икономическите въпроси, свързани със заплащането на труда на творческите работници. След като сценаристът предаде своя литературен сценарий и получи одобряването му от художествения съвет, той получава и полагащото му се по хонорарната таблица възнаграждение и престава да се интересува за по-нататъшните превъплъщения на своята рожба. А такива неминуемо се налагат. Защото приемайки литературния сценарий и свързвайки по този начин производствения си план с него, студията се обвързва с нещо, което първа предстои да бъде изменяно. Защото следващият етап от работата върху филма е режисьорският сценарий, където литературната основа започва да добива реални кинематографични черти, където едно ново изкуство започва да влиза в своите права, едно изкуство, което често пъти налага съкращения на литературния материал, уточняване на диалога, трансформиране на някои образи, малки или големи изменения в композицията, едно изкуство, което развива визуалния елемент от сценария и трансформира литературния. А тази трансформация нерядко изменя или кара да звучи по новому смисловият акцент на отделни епизоди, образи, та дори и на цялото произведение. Като се вземе предвид това, оправдано ли е все още да поставяме в центъра на нашето внимание и на нашата производствена практика един преходен вариант на бъдещия филм, какъвто е литературният сценарий, един вариант, който предстои да бъде изменян производствено, художествено и дори в смислово и идейно отношение? Не е ли време да реабилитираме режисьорския сценарий и да му дадем истинското място и стойност във филмопроизводствения процес? Не е ли една отживелица, рожба на онова време, в което всички се учехме да правим филми, положението, че литературният вариант на бъдещия филм се приема от художествения съвет и това приемане има стойността на законен акт с определени творчески и финансови последици, а именно: съобразно с него се уточнява репертоарният план на студията, определят се метражът, сложността на постановката и лимитът на бъдещия филм. И това се прави от творчески работници, икономисти, администратори с ясното съзнание, че изпълняват само един формален акт и че още на другия ден в работата над режисьорския сценарий, над сметката на филма и над заснемането на самия филм ще се изменят всичките тези показатели до един. А в същото време режисьорският сценарий, който може да бъде и е почти точно изражение на бъдещия филм, се пренебрегва. Не е ли вече целесъобразно писането на режисьорския сценарий да се изнесе из-

вън производствения процес, художественият съвет да се занимава с разглеждането и приемането на работната книга на режисьора и тази негова оценка да бъде основание за пускането на един филм в производство с всички произтичащи от това икономически и творчески последиствия, а репертоарния план на студията за предстоящата година да се съставя не по литературни, а по режисьорски сценарии? Ако сме в състояние да доведем работата в производството на игрални филми до това положение, веднъж завинаги ще се ликвидират недоразуменията между автори и режисьори, между контролните финансови органи и творческите колективи, между творческите колективи и производствената база.

Разбира се, поставянето на режисьорския сценарий в центъра на творческата и административна дейност на студията неминуемо води до значителни изменения в производствената практика. Ако той бъде разглеждан като завършваща точка в кабинетното развитие на творческия процес по създаването на бъдещия филм, началото на който е авторовият замисъл, ако бъде разглеждан като начало на снимачния, индустриалния процес по оформянето на тоя филм, ние ще трябва да преразгледаме етапите, през които минава авторът в работата си над литературния сценарий, и мястото и значението на режисьора в създаването на сценарното произведение. В поредицата от въпроси, на които ще трябва да си отговорим, когато преоценяваме нашата практика, на първо място ще изникне следният:

Творчество ли е режисьорският сценарий?

Този въпрос не е нов за кинематографистите. И отговорът на него не е нов. Всеки режисьор, който е направил поне една постановка и следователно е писал поне един режисьорски сценарий, ще отговори категорично — да, творчество! А и не е необходимо човек да е режисьор, за да отговори утвърдително на този въпрос. Достатъчно е да е живял малко или повече с киното, да е следил сценарната литература, да е гледал филми. Самият факт, че едно литературно произведение, колкото и грамотно кинематографично да е написано, ще се превежда на езика на друго изкуство, с други изразни средства и с друг образен строй, дава основание да се отговори утвърдително на този въпрос.

Но често пъти режисьорският сценарий, а следователно и филмът не е само един кинематографичен превод, той е едно свършено ново произведение. В това отношение класически е примерът с филма „Момичето от Шанхай“ на Орсон Уелс. Нима преди създаването на филма някой е могъл да подозира, че върху сюжетния и образния строй на един пошъл булеварден криминален роман може да се създаде произведение с такава философска дълбочина? Литературният вариант на известния съветски филм „Летят жерави“, написан от В. Розов, беше една интересна драма, но човек трудно би я отделил от средното ниво съветски пиеси и сценарии. А филмът изведнъж разкри в същата тази драма такава дълбочина, която завладя кинопубликата от цял свят. Онези, които познават литературния сценарий на „Роко и неговите братя“ и са гледали филма,

помнят, че цяла една първа част от сценария е отпаднала във филма. Но отпадайки като част, тя фигурира в образния строй на филма в другите му епизоди.

В тази поредица могат да се наброят още много и много филми. И това ще бъдат едни от най-значителните постижения на киното. И всички те ще доказват: да, режисьорският сценарий — писаният на хартия филм — е творчество. Своеобразно творчество, в което се преплитат изкуството на автора и това на интерпретатора. И сред нашите кинематографисти едва ли би се намерил човек, който да не потвърди творческата природа на режисьорския сценарий. Но практиката говори друго. Всички административни и финансови разпоредби подценяват този важен етап (може би най-важен) в създаването на филма. Те се интересуват само от завършените форми — литературния сценарий и готовия филм. Те са повод за оценка, те са основание за заплащане на творческия труд. А че първата не винаги може да бъде пълноценна основа за филм и че понякога филмът е направо една несполука — това не интересува разпоредбите, то остава за сметка на творческите работници, на зрителя, на държавата. Подценяването е изразено и в това, че работата по режисьорския сценарий не се заплаща като самостоятелен вид творчество и по този начин не се стимулира създаването на образцова режисьорска книга, стриктно реализирана в бъдещия филм; то е изразено и в мястото, което е отредено на написването на режисьорския сценарий — в подготовителния период от заснемането на филма. А какво значи на практика това? Това значи, че заповедта за влизане в производство е вече подписана, че сроковете текат, че сценарият, който още не е написан, е планова бройка и че той, каквото и качество да има, ще трябва да бъде реализиран, иначе финансовите загуби са огромни. Досега в практиката на нашата игрална кинематография не е имало случай режисьорски сценарий на пусната в производство продукция да не е бил реализиран. Такава практика не стимулира режисьора, който у нас се явява единственият автор на режисьорския сценарий, творчески да се отнесе към своята работа над сценария и той остава голяма част от творческите си замисли да реализира на снимачната площадка. А импровизацията, както е известно, не е най-сигурният път към истинското творчество.

С това отношение към режисьорския сценарий трябва да се ликвидира. На неговия автор трябва да бъде предоставена пълната свобода истински да твори и още на хартия да разкрие своите творчески възможности. Това, от една страна, ще му даде възможност спокойно, непритесняван от организационната машина на снимачния период да опитва различни решения, докато достигне до най-вярното, а от друга — ще спести на държавата лутания, скъпо преснемане, хабене на излишен метраж. Но този негов труд непременно трябва да бъде специално заплатен, тъй като той е, както подчертахме, творчески труд, равен с труда на писателя.

Но на това може веднага да се възрази: колко са онези автори на режисьорски сценарии, които авторствуват в своята работа.

а не правят обикновено механично разкадроване на бъдещия филм? Вероятно не всички, които сега се занимават с този вид работа, влагат в нея необходимото творчество. И това е напълно естествено. Защото и тук мнозина са звани, но малко са призвани. Тогава налага се въпросът:

Кой е авторът на режисьорския сценарий?

У нас на този въпрос следва един единствен отговор — режисьорът. Това е наложила практиката, така е отредила нашата производствена система. А трябва ли да бъде така?

По-старите кинематографисти помнят колко приказки са изприказвани за киноспецификата, колко писатели са чунили копията си пред вратите на сценарните комисии, без да могат да ги пробият, колко купища хартия и колко заглавия лежат в архивите на студията, без да има надежда да видят някой ден бял свят. Докато в същото време кинематографията ежедневно и ежегодно се е задъхвала от липса на сценарии. Не искам да кажа, че няма киноспецифика и съвсем съм далече от това да твърдя, че в архивите лежат годни за производство сценарии, които поради злата воля на някого не са реализирани. Но ми се струва, че сега, след петнадесетгодишна практика, ние трябва да направим преоценка на нашата редакторска и сценарна дейност. Би трябвало да се подхвърли на критика сегашната форма, в която сценарните комисии изискват да им бъдат представени литературните сценарии, да се види целесъобразна ли е тя от гледна точка на изискванията на производството, от гледна точка на приобщаване на по-широк кръг от автори към каузата на кинематографията и на трето място от гледна точка на по-нататъшното професионализиране на нашите сценаристи. Струва ми се, че ако го атакуваме от три страни, и от трите литературният сценарий не би издържал критиката. В сегашния си вид той е един хибрид между режисьорската книга и киноповестта, достатъчно задръстен с киноспецифика, за да може да ограничи до минимум кръга от автори, пишещи за киното, и в доста солидна мярка беден на киноспецифика, за да ограничи един изграден сценарист с верен усет за киноезика да може напълно да изяви дарованието си.

В борбата за доставка на годни за производство сценарии е необходимо да подменим оръжията си и да ги направим по-съвременни. Ние трябва да изменим таблицата за заплащане на сценарния труд така, че от широкия кръг автори да търсим не сегашния литературен сценарий, а повест, годна за екранизиране. Следващият етап от повестта към филмовото производство — режисьорската книга, в такъв случай можем да поверим на изградени кинематографисти-професионалисти — режисьори или сценаристи. И в същото време на всеки сценарист, който е в състояние да направи годна за снимане работна книга, би трябвало смело да поверяваме този най-кинематографичен от всички кинематографични процеси труд. Защото както не на всеки автор е дадено да постигне филмовата специфика, така и не на всеки режисьор се удава авторството. А режисьорската книга, истинската режисьорска книга е специфичен вид авторство. Не

е задължително авторът на режисьорския сценарий да бъде само режисьорът. Той може да бъде всеки, който е в състояние да напише хубава режисьорска книга. А това преди всичко може да направи добрият сценарист-професионалист.

Искам правилно да бъде разбран. Не ратувам за това сценаристите да станат режисьори. Постановъчната работа, работата с актьора, боравенето с кинематографичната техника изискват особено дарование, което не на всекиго е дадено. Ние говорим тука преди всичко за режисьорския сценарий, в който има голяма доза авторствуване, което е по силите на един добър сценарист-кинематографист. И доколкото у нас има такива сили, те трябва да бъдат използвани. И мисля, че няма нищо нередно в това един режисьор да бъде само реализатор на готов режисьорски сценарий.

Всичко казано дотук води до извода, че етапите в разработването на една художествена идея до нейното филмово превъплъщаване трябва строго да се диференцират — замисъл, либрето, повест, режисьорски сценарий, филм — и това диференциране да намери своя финансов израз в съответни хонорарни таблици. С това ще се постигнат две задачи: ще се привлечат повече хора за литературна работа в киното и ще се създадът възможности за по-ясната им специализация. Сегашната система на работа и на заплащане сковава дейността на кинематографията, разделя литературните работници от режисьорите, пресича пътя на талантилите към онази дейност в киното, която най-много им се удава. В тази система са необходими реформи и първата от тях трябва да бъде реабилитацията на режисьорския сценарий като пълноценен вид творчество.

Да се доработи в режисьорския сценарий!

В художествения съвет се разглежда литературен сценарий. Всички харесват сценария, но правят редица забележки. Заключение на председателстващия е: „Сценарият се приема. Препоръките да се вземат под внимание в режисьорската книга.“ Съветът се разотива... и се събира отново, за да види завършения филм. И започват отново критични бележки — не към режисьора, не към оператора, не към актьорите, а към сценария. Но този път поправки трудно се нанасят върху заснетата лента или ако все пак са възможни, те стават или чрез премонтиране на филма, или чрез преозвучаване, или чрез хирургическо изрязване на слабите епизоди. Стотици и хиляди левове отиват заедно с изрязаната лента в коша.

Могат ли да бъдат спестени тези пари на държавата, ядовите на творческия колектив и недоволството на публиката от недоработените филми? Разбира се, могат. За това е необходимо по-голямо внимание към режисьорския сценарий, по прецизно и по-категорично отношение на художествения съвет и на дирекцията.

Ние често в нашата практика забравяме, че киното е и индустрия наред с творчеството. За да могат тези две враждуващи

За по – висока кинокултура!

В пет статии, поместени в книжките 2, 3, 6 и 8 на настоящата годишнина, редакцията на списанието направи опит да разгъне дискусия по въпроси, които, нека признаем това откровено, не са стояли достатъчно в центъра на нашето внимание въпреки своята безспорна важност: въпросите за равнището на художествения вкус на нашия кинозрител, или по-общо казано, за кинокултурата у нас. Пряк повод да повдигнем тези въпроси ни дадоха, от една страна, някои случаи, когато изгънати произведения на световното киноизкуство просто се провалиха на нашите екрани („Голия остров“ и др.), и от друга — дългогодишното ни наблюдение на огромния интерес, с който се посрещат съвсем посредствени в идейно-художествено отношение филми.

Около тези две основни положения фактически се разгоря на шата малка дискусия, в която взеха участие киноработници и кинозрители. И както следваше да се очаква, всеки се насочи към истината от различни изходни позиции и по различни пътища. Това даде възможност да се оформят различни аспекти на поставените проблеми, а също да се засегнат и цял ред други въпроси, свързани с усилията за идейно-художественото възпитание на нашия кинозрител. Не е възможно тук да правим разбор на всяко едно от застъпените становища. Задачата на настоящата статия е да вземе отношение към очерталите се основни въпроси и да направи някои конкретни предложения. Това, разбира се, не означава, че разговорът за повишаване кинокултурата на зрителя приключва по този начин със становище от последна инстанция. Много от повдигнатите въпроси са процеси, които ще продължат да протичат в нашата кинематографична общественост и на които винаги, на всеки етап ще следва да се отдава нужното внимание.

Струва ни се, че едно категорично, обобщаващо заключение, че кинокултурата на зрителя въобще е ниска или посредствена, ще бъде неправилно, защото възниква веднага въпросът: на кой зрител? Та в самата наша дискусия взе участие например гражданинът Пенко Гюров, електроинженер от София, но нима това, което той написа, разкрива ниска кинокултура? А като него има вече хиляди почитатели на киното, които правилно се ориентират в нашия кинореpertoар и определено дават предпочитание на съветските филми (повечето от показаните за 5 г. 403 съветски филма са гледани от над 1 000 000 зрители). И същевременно не са малко, и онези, кои-

Един въкус се възпитаваше. Кой и как възпитаваше въкуса на нашия кинозрител? Да предположим за момент, че пуснем по нашите екрани съвсем посредствен ковбойски филм. Няма никакво съмнение, че той ще премине с голям успех. Защо? Зашто по нашите екрани отдавна не са се появявали ковбойски филми и зрителят обезателно ще бъде привлечен от необичайното, непознатото, без на първо време да вникне то-ва-за-дълбочено в художествената същност на филма. Но ако ние пускаме в светлината по 3-4 ковбойски филма, този външен интерес на зрителя бързо ще бъде задоволен, той ще се "засити" с ковбойски филми, ще разбере тяхната художествена нишета и ще започне да ги отбягва. Разбира се, възможно е да се случи и обратното: пускаме не посредствен, а високохудожествен, но също така необичаен за зрителя филм, да речем "Голният остров". Филмът се проваля, зрителят не го разбира. Ние продължаваме да показваме още редица подобни високохудожествени, но експериментаторски по своята същност филми. Зрителят започва да долавя и разбира тяхната художественост и филмът започва да се радва на успех. Следователно един от първите фактори, които формират въкуса на зрителя, е репертоарът. В хода на дискусиата въпросите на репертоара бяха разглеждани твърде подробно и конкретно. При цялата субективност на редица преценки за отделни филми не може да не се съгласим с ония, които отпраздниха критични бележки към репертоара на нашите кина за лютуване на редица слабости в идейно-художествено отношение филми — както западни, така и от социалистическите страни. Обективно в чистото на близо 150-те премиери, които преминават по нашите екрани, визват сравнително малък процент действително ценни филми, способни да повишат естетическата и кинематографичната култура на зрителя. В това отношение упрещите и изискваната към предприятиите "Разпространение на филми" са напълно основателни. Ясно е, че трябва да бъдат разчитани всички препятствия пред фактора "репертоар", за да може той пълноценно да окаже своето положително и правдиво въздействие върху въкуса на зрителя. Но проблемата за репертоара е много сложна и съвсем не се свежда само до субективното желание или нежелание на един или други слу-

шател художествен въкус. Масовия зрител, който не по своя воля понякога е носител на изостанало мерно (например някои възгледи в статията на Ив. Ковачев) към местно в дискусиата се оказва всичко онова, което произвежда високохудожествен и отговорен за своята незадоволителна кинокултура. Ето защо ние възпитание "най-малка вина носи лично зрителят, че най-малко той бира и оценява творбите на това изкуство, явно е, че за своето "незнание" (а не желане да се възпитаваше правилно да разгледа зрител обича едно изкуство (шом посещава киноспектаклите, даден зрител обича едно изкуство) и понеже трудно можем да си представим, че общественият характер. И понеже трудно можем да си представим, че под въздействието на различни субективни и обективни фактори от зрителите и те съвсем не се оформят по някакъв биологичен признак, а или от "Мясово детство". Следователно има различни категории за двадесети път "Бродягата", а останалите недоволни от "Голният остров" то приемат от възторг пред бродякавите оперети, могат да гледат

жител от „разпространение“ да се подобрят нещата. В това отношение някои изказвания в дискусиата неправилно опростиха въпроса.

В действителност въпросът за репертоара има две основни страни: набавяне, доставка на филми и поднасянето им на зрителя. И ако причините за лошото програмиране на филмите, за често пъти механичното разпределяне на заглавията без отчитане факторите време (продължителност) и място (район) за всеки конкретен филм, без степенуване на филмите по жанр и характер, ако тези причини са изцяло от субективен характер и за всичко това можем с право да държим отговорни кадрите в „разпространение“, причините за доставянето или недоставянето на едни или други филми са от малко по-друго естество. И тук, разбира се, субективният фактор, що се отнася до комисиите, които подбират филмите за закупуване, играе немалка роля и едно пожелание за по-голяма взискателност при подбора както на филмите от капиталистическите, така и от социалистическите страни ще бъде напълно уместно. Но ето че независимо от доброто желание или добрия вкус на членовете на комисиите, независимо от тяхната взискателност се намесват фактори, които често пъти предопределят нещата. Ние внасяме филми от социалистическите страни срещу износ на наши филми. Но ясно е, че когато филмът, който предлагаме, е слаб, не можем да искаме да получим срещу него например най-добрите съветски, германски, унгарски и пр. филми... Следователно за излизането на редица слаби художествени филми от социалистическите страни по нашите екрани съвсем не винаги вината се носи от „разпространение“. Често пъти в дъното стои несъвършенството на самото наше родно филмопроизводство. Що се отнася до филмите от капиталистическите страни, нещата неизменно остават в сферата на чистата търговия. От една страна, валутният фонд, предоставен за закупуване на такива филми, се изразходва тогава, когато може да се възстанови от износ на наши филми в капиталистически страни, от друга — размерът на този валутен фонд е твърде ограничен. Последното обстоятелство неизбежно ни поставя в положение да изчакваме, докато нашумелите западни филми, отбелязани на фестивалите и подходящи в идейно отношение за нас, поевтинееят, т. е. да изчакваме понякога три или четири години. Явно е следователно, че за да се повиши качеството на филмовия ни фонд, да се подобри значително репертоарът на нашите кина, да може нашият зритель да се възпитава естетически, гледайки колкото е възможно повече хубави и значителни филми и в крак със световния екран, освен хубавите пожелания в тази насока са необходими и някои конкретни изменения. Може би трябва да се помисли върху структурата и състава на комисиите (евентуално те да се слеят в една), които одобряват филмите за закупуване, а също така да се коригира и принципът за осигуряване на валута за купуване на филми от капиталистическите страни. Когато поставяме вноса на значителни погресивни произведения на западното киноизкуство в зависимост от продажбата на български филми в западните страни, не бива да забравяме, че нашите филми не са и не могат да бъдат едни от най-търсените по капиталистическите екрани!... Продажбата на нашите филми на

Запад е трудно дело, свързано с много неизвестни, и не от такъв нестабилен и несигурен фактор би следвало да зависи повишаването на кинокултурата на нашия зрител като важна съставна част от общото му идеологическо възпитание!

Но да приемем, че сме успели да решим благоприятно всички въпроси, свързани с доставката на филми, и сме си осигурили възможно най-добрите филми в нашия филмов фонд. Оттук нататък този филмов фонд се поема от разнообразни трансмисии и се насочва към зрителя. Оттук нататък започват звената от общото мероприятие кинопоказ, което конкретизира репертоара за всяко отделно кино, осигурява реклама, пропаганда и културно-масова работа с филмите, осигурява най-после зали и техника за прожектиране на филмите. Съвършено ясно е, че всичко това е единен комплекс от мероприятия, свързани с оползотворяването на наличния филмов фонд, и съвършено неясно е защо у нас отговорностите по този единен комплекс от мероприятия са поделени на две: „Разпространение на филми“ към Управлението на кинематографията и „Кинификация“ към народните съвети.

Едва ли някой ще се опита официално да отрича, че на киното у нас се гледа като на важно и остро оръжие в идеологическата борба за възпитание на трудещите се. Ако си представим за момент, че кинопоказът у нас не би бил доходоносен, а обратно, нуждае се от субсидии, както театрите например, сигурно е, че нашата държава би осигурила незабавно всички финансови възможности, за да може „най-важното“ изкуство да достигне до народа, да служи за неговото идейно и художествено духовно издигане. И въпреки всичко не е тайна за никого, че в редица отговорни звена от кинопоказа, а и вън от него твърде широко се е внедрило вече схващането, че „хубав е оня филм, който носи пари“! Това означава, че кинопоказът започва постепенно да губи своята същност на социалистически кинопоказ и да се комерциализира за сметка на идейно-художественото начало, което винаги и при всички случаи би следвало да бъде ръководно. Едва ли на някого минава и през ум да вижда в театрите нещо като търговски предприятия, но ето че има немалко хора, които пренебрегват културно-естетическата страна в работата на киномрежата и гледат на нея главно от финансова гледна точка. Не случайно и в съревнованието за най-добро кино в страната за пръв показател е взето „преизпълнение на плана за приходите“!... Ние разбираме, че в преодоляване на известни икономически затруднения пред съветите имат своето важно място и приходите от кината, но идеологическият възпитателен ефект трябва да бъде винаги по-желан от финансовия. Обратното неизбежно води до неправилна ориентировка например по кадровия въпрос. Не може да се твърди, че хората, обслужващи киномрежата, са най-често с най-добрата възможна политическа, обща и кинокултура. За какво говорят фактите, че някои киномеханици си позволяват самоволно да „съкращават“ програмите, като не прожектират било късометражния филм или дори самия преглед, а официално отчитат, че са провели такава прожекция?... Акцентирането на финансовия ефект води неизбежно и до непълноценно оползотворяване на филма

като художествено произведение, както и до полагане на малко грижи за културата на кинообслужването. Нима наистина е възможно с някакви 3% отчисления от приходите да се поддържа и обзавежда една съвременна киномрежа, в която следва да са застъпени всички екранни формати и да са осигурени поносими хигиенни условия! Очевидно е, че в тази насока трябва да се инвестират много повече средства за сметка на печалбата.

В дискусията бе изразено единодушно мнение, че равнището на рекламата и пропагандата на филмите е много ниско. В това отношение „кинефикация“ с право има какво още да желае от „разпространение“, а от своя страна също е длъжна да прояви много повече усилия за подобряване например на фасадната реклама пред кината или за намиране заедно с „разпространение“ на по-гъвкави форми за пропаганда. Не може да се отрече, че засега нашата кинореклама и кинопропаганда лошо водят и насочват зрителя, че често пъти те едва догонват ръста на средния зрител по висотата на своя критерий и стават понякога пряка причина за провалянето на не един филм. Трябва да се вземат мерки и за активизиране на нашия ежедневен печат, за да намерят в него място повече информации, интервюта, репортажи и др. пропагандни материали за филмите, а ако това не е възможно, да се помисли за издаване на специален киноседмичник, който ще реши много по-сполучливо задачите на сп. „Филмови новини“ — чрез подбрана, целенасочена информация да възпитава вкуса на зрителя, да го насочва към важните от идейно-художествено гледище филми.

Безспорно е, че за решаване на всички тези задачи пред кинопоказа се борят и „разпространението“, и „кинефикация“. Струва ни се обаче, че ефикасността от усилията им ще бъде много по-голяма, ако тези усилия се обединят, ако всички проблеми се съберат под „един покрив“, така, както беше преди години у нас, както е в СССР и в повечето социалистически страни. Кинопоказът е единно, преди всичко културно мероприятие от национален мащаб. Вместо съвсем сродните по своята крайна идеологическа цел и носещи обща отговорност пред обществеността за културата на кинопоказа организации „Разпространение на филми“ и „Кинефикация“ да се свързват сега с наемодавни отношения, те биха могли отново да се обединят в единен организъм, който под общото ръководство на Управлението на кинематографията да реши успешно и във вътрешна взаимовръзка както идейно-художествените възпитателни, така и финансово-търговските задачи пред кинопоказа.

Каквато и работа обаче за подобряване кинопоказа и издигане кинокултурата на зрителя да изискваме от когото и да е, тя не ще бъде пълноценна, ако не срещне най-широко активната подкрепа от страна на обществеността. За съжаление не винаги и не на всякъде задачите пред кинопоказа се възприемат като важно дело пред цялата наша общественост. Партийните комитети, масовите организации, киноklubовете — ето още няколко основни трансмисии между филма и зрителя. Формите на културно-масовата работа с филмите могат да бъдат най-разнообразни. В това отношение далеч

не са изчерпани още всички възможности. Активизиране в тази насока чрез повече срещи между творци и зрители, чрез обсъждания, лекции и пр. несъмнено ще издигне кинокултурата на зрителна по-високо стъпка, ще му помогне да се ориентира правилно в не-равностойния засета в идейно-художествено отношение репертоар. Когато говорим за мероприятия от по-широк обществен характер, неизбежно трябва отново да припомним за подетата вече, но като че ли малко изоставена инициатива за създаване на специализирано кино за експериментални, новаторски художествени филми. Не е нужно тук да се повтарят отново мотивите, които налагат създаването на такова кино. Те бяха навремето подробно изнесени в печата. Но ясно е, че такова кино заедно с легионната си дейност може да се превърне в своеобразен університет за кинокултура, който да изгряе извънредно важна роля за повишаване естетическия критерий на кинозрителя. Тук му е мястото и да се спомене, че не само у нас, но въобще в социалистическите страни ние не отделиме почти никакво внимание на изучаване вкуса и предпочитанията на зрителя чрез анкети. Разнообразни допълнителни до зрителя, проведени по повод на отделни филми или с оглед на други инициативи, събрали по възможност и персонални данни за зрителя, биха дали извънредно ценен ориентировъчен материал за работата в кинопоказа, а и не само там.

Отговорни задачи стоят и пред нашата кинокритика. Преди всичко трябва да се повиши нейната оперативност, за което в значителна степен могат да помогнат нашите ежедневници, като отпускат по-често и повече място за кинокритиката. Нека се отбелязват и хубавите, и лошите чужди филми, защото от лошите зрителият също се учи! Нека при това по-малко мислим за "разбиване на самоучастия" — било на зрителя, било на критиките. Нека мислим повече как да намерим общ език с човека, който напратя мишици в заводите и по пощата, за да изгражда материалното благосъстояние на нашата родина, който със своите стотинки за входния билет създава материалната база и за нашата кинематография, за да му помогнем — ако той преуспее, — да достигне до правилна оценка за дадена кинотворба.

И нека не си правим илюзии — все още малко познаваме този наш кинозрител! Не го познават добре и нашите кинотоворци, които създават своите филми, не го познават още добре и оня, който му поднасят филмите като стока и виждат в него само "консуматор", не го познаваме и ние, кинокритиките, когато си позволяваме понякога да съдим от негово име... А всички ние носим общо отговорност пред него — за това, какви филми произвеждаме, какви филми внасяме и как ги показваме в кината. Ето защо с дръжки усилия на борба и работа за по-висока кинокултура на зрителя! Струва ни се, че това е признателно, който обективно следва от нашата дискусия.

„ГОЛЕМИЯТ ПЪТ“

Който е чел биографията на Ярослав Хашек, може да разбере трудността да се направи биографичен филм за него. Нужно е голямо майсторство и артистичност, за да се възприеме неговият поглед върху света; за да се предаде онзи негов блестящ смях, в чийто многоцветна гама — от иронията до сарказма — изкристализирва голямата истина за хората.

Сценаристът Г. Мдивани и режисьорът Ю. Озеров са осъзнали дълбоко специфичността на случая. Те умело избягват рифовете на традиционното порояване на биографичния жанр, вълнуват се от една своя, оригинална художествена идея.

Във филма е изхвърлена преди всичко дребната фактологичност. Животът на Хашек не е построен по дати и часове. Не такава достоверност търсят Мдивани и Озеров. За тях са важни насоката, духът, атмосферата, характерът. Нещо, което съвсем не означава скарване с историческата достоверност. Наистина в построяването на действието има толкова

условности, толкова свобода, които вероятно биха шокирали всеки педантичен биограф на големия чех. Но Мдивани и Озеров са си осигурили най-добрата защита — убедителността на показаното. Пред нас е човекът Хашек, а не някаква сянка. И това е така, защото той е бил третиран като литературен образ, а не като велика личност, за чийто живот са написани десетки томове. А литературният образ има свои закони на развитие, своя логика, своя воля. Нищо чудно тогава, че и животът на Хашек от филма не съпада съвсем точно с живота на Хашек по дати... Хашек от филма се среща, дружи, радва се и скърби с живи хора, а не с мъртви спомени и студени исторически личности.

Отказали се от голословното изреждане на събитията и педантизма на хронологията, създателите на филма са били поставени пред задачата да изберат коя част от живота на Хашек би било най-целесъобразно да покажат на екрана. Една трудна задача, с която те са се справили безукорно. Мдивани и Озеров ни разказват за младия Хашек. Дори с риска никой, който е чел незабравимата книга „Храбрият войник Швейк“, да не си е представил по този начин нейния автор. Липсват тежестта



«Големият път»

и величието, но е постигната непосредственост и човечност, които ни правят близък създадения образ. По този начин авторите на филма са разрешили цяла поредица от въпроси, свързани с името на Хашек — творческо съзряване и еволюция, емоционални подбудители, извори на тематика, психология на творчеството, особености на личността, интимни преживявания...

Всички тези достойни за самостоятелно внимание въпроси, умело сплетени, изграждат действието на филма, чийто логически завършек е цялостното изживяване на личността Хашек. Това става в тясна връзка с един умело изграден обществен фон. В редица брошури и биографии за писатели ние свикнахме да срещаме в началото една глава за обществената и семейната среда на разглежданата личност. Тази глава всъщност представлява педантично описание на епохата. След това има една друга, в която по чисто механичен път е показано отношението на лицето към тази обществена среда, при което творчеството му се сочи като най-острата допирна точка на художника със социалния и политически живот. Това се мотивира с подробен анализ на произведенията, в които често авторът пресява да бъде жив човек и се превръща в суха логична функция на времето и обществото си.

Във филма това е избягнато. Наистина и той започва като всяка биография с епохата, но тази епоха не е един формален фон от цифри и събития, а естествени случки от живота на героя, често предизвикани от самия герой. С постъпките на героя и отношението му към хората и събитията, с очертаването на неговия характер се изгражда и характерът на епохата. От друга страна, характерът на епохата обяснява органично явлението Хашек. Съхраненият във филма смях на Хашек ни помага да преодолеем видимостта и да стигнем до същността на събитията; помага ни да разберем онази обстановка на нравствен кретенизъм, душевна ограниченост и манията за величие, характерно за Австро-Унгарската империя. Смешното перчене на ерцхерцогът и падението на една глупост, с която може да се съжителствува само в обстановката на условности, създавани от иронията и подигравката. Това е начин да се каже истината и да се осмееят тези, чиято ограниченост позволява да се каже истината. Само един хитрец може да е на „ти“ с началниците, които го мразят и

които не обича, и същевременно да се радва на свободата си...

Ето в каква обстановка Хашек изработва своя метод за живеене... и за борба. Така се ражда неговият хумор, без който човечеството днес би се чувствувало по-бедно.

Но силата на Хашековия смях не е само в това. Тя се дължи на неговата обективност. Чувствителната натура на писателя улавя и най-малката пресилност, нескромност, нередност не само у ония, които мрази, но и в това, към което се отнася съчувствено. И тогава усмивката му своеобразно оценява и страшния вид на Комбрига, и революционния патос на Митка, и депещия въздух глас на любимото момиче, и постоянното размахване на пистолети, и високите фрази, и състава на гарнизона, и предаването на оръжието, и портiera пред кабинета на Свердлов... Хашек отправя стрелите на смеха и към себе си. С каква откровеност са разказани епизодите с изпускането на белогвардееца Поливанов и освобождаването на кмета...

Но не само смехът на Хашек е обект на филма. В него писателят е показан и като обществена личност: като преследван от полицията, като войник, затворник, пленник, червен комисар, трибун... Винаги общуването със събитията е центърът на неговото съществуване. И от всичко това някак естествено и неусетно се ражда творчеството — не като изтънчено занимание, а като необходимост, като интимна изповед. Хашек сатирикуй нито за момент не престава да бъде общественик и революционер.

Това е творчество-дневник. В него ще оживеят хората от кръмата, съставят на войсковото отделение, революционери и бандити, полицианти и политици, редникът Страшлишков ще стане Швейк. А в постъпките и помислите на Храбрия войник ще открием много нещо от характера и шегите на самия Хашек. Във филма интересно е показан творческият процес и взаимоотношението между автор и герой.

Целостта на образа е осъществена по майсторски начин. Една от качествените прояви на това е използването на мултипликацията. Мултипликационните решения са синтез от остър политически нюх, лаконизъм, максимална изразителност и висока артистичност. В тях Хашек стига до нас в пълната си свежест.

В центъра на филма стои тази част от живота на Хашек, която е прекарал в Русия. Войната, революцията, борбата с белобандитите — всичко това укрепва характера и възгледите на бъдещия

голям писател. Той е толкова млад и толкова много видял и преживял. Толкова много вода е изтекла, а в родната Чехия на власт са все още тези, които ласкаеше написаното на гашите на лудите приветствие: „Да живее Фердинанд“. В Хашек се затвърждава убеждението, че е намерил своето оръжие в борбата.

Ние знаем как образливо си послужил с него този, когото филмът оставя в началото на големия му и труден път.

„КОДИН“

Филмът е направен по роман на Панаит Истрати, румънец, който живее във Франция и е написал най-хубавите си книги на френски език за Румъния. Това е поводът за съвместната румъно-френска продукция. От френска страна решаващо е участието на един от най-самобитните млади режисьори — Анри Колпи, който е същевременно и съавтор на сценария.

Действието е построено на реминисценции. Разказвачът си спомня за своя приятел от детинство, спомня си за убиеца Кодин. Тия спомени нямат никакво отношение към съдбата на разказвача.

Но Анри Колпи строи разказа върху спомените, защото погледът на едно дете върху събитията му позволява да създаде една малко условна и приповдигната атмосфера на страстите, един своеобразен ракурс върху жестоките обстоятелства на разказа.

В покрайнините на Браила се ражда една странна дружба — дружба между едно разглезено градско дете и закоравелия затворник Кодин, от когото се страхува целият град. Какво сродява момченцето, възпитано от еснафските проповеди и любовта на майка си и бруления от житейските мъки и жестокости мъж?

Къде е силата и привлекателността на Кодин, пълновластния господар в кръчмите и пристанището? Грубиянинът Кодин, убиецът Кодин, иска прошка от малкото момченце! Човекът, с когото майките плашат децата си, човекът на когото малките гамени подражават, е внимателен и мил към някого. Това са действителни отношения и в същото време това е игра. Това е една мечта за доверие, за взаимно уважение, за

безкористна обич, за приятелство. Всичко, което околните не могат да му дадат, Кодин намира в малкото момче. Тази дружба е блян по искренността, която още от малък му е била грубо отнета. Това е копнеж по нов начин на живот.

В тази дружба пред нас се изправя с целия си ръст истинският Кодин. Кодин, който може да бъде добър, разбираш, състрадаващ, жертващ се. Любовта на момченцето към Кодин е моралното оправдание на извършените от него убийства. Не може един човек, спечелил любовта и доверието, да бъде лош... Такъв е смисълът на тази дружба.

Така и смисълът на филма става друг. Това не е вече разказ за убиеца Кодин, а за обществена среда, която убива Кодин. Убиецът е жертва и ние виждаме, че престъпленията, извършени от него, са един протест против живота, един начин да се живее, да се оцелее.

Съвсем друга е дружба на Кодин с Митре. Това е пиянско съжителство, лишено от смисъл, лишено от доверие и необходимост, чрез което Кодин се бори със самотата. На него му е мъчно да признае, че е сам, че не е нужен на никого, че вдъхва само страх и отвращение. И той купува приятелството си, както купува и виното. Но и това „приятелство“, както всичко друго в задушавашата го среда, го тласка към престъпление.

Измамен от приятеля и любимата си, Кодин отново е сам. Съвсем сам. И отвлечен от хората, които не могат да му дадат нито дружба, нито любов, той се скрива в блатата. В това доброволно отшелничество в него се пробужда детето, пробужда се доброто, отърсило се от житейската кал, останало непроменено. Страшилището Кодин почувствува нужда от хора, почувствува нужда да бъде добър. Тък сред блатата той се разделя със своето минало и заживява с образа на едно бъдеще.

Но този нов живот става само едно намерение. Кодин се връща, за да бъде убит зверски от своята майка, докато в своя сън се среща с бъдещия си образ... Един парадокс. Убиецът и грубиянинът Кодин беше уважаван и почитан от всички. Честният човек Кодин е презиран. От него вече не се страхува дори безпомощната зла старница. Мъсната среда убива този, който искаше да живее по начин, различен от това, което тя позволяваше...

Кодин е жертва на една илюзия. Това, което прави най-силно впечатлението във филма, е безукорната режису-

когато бандитът Акула пусна куришма в корема на своя събрат. И затова, ако трябва да избираме между него и благородния мистър Акула Додсон, нашите предпочитания ще бъдат на страната на прерийния пират. Мистър Додсон, макар и формално да не е извършил убийство, ни изглежда по-чужд. Образът като цяло е претърпял развитие и деградацията е достигнала своя връх. Колко по-отблъскваща е старостта на един отблъскащ принцип...

Но смисълът на новелата не свършва дотук. Наред с отвращението към бандита в нашето отношение се прокрадва и една друга нотка. Нима това е нотка на оправдание? Да, като че ли има и такова нещо в отношението ни към Акула. Защото той живее в общество, чийто основен закон е девизът на Хобс. Защото работата не е толкова в пътищата, които сме си избрали, колкото в това, което ни е накарало да изберем тези пътища. С това се произнася най-тежката присъда върху един начин на живот.

Наистина, социалният смисъл на аналогията в тази новела е дразнещо остро показан. Може би при опита да се постигне характера на истинската интонация на сатирата на О'Хенри.

Това, което в първата новела не е доведено до край, във втората — „Сродни души“ е блестящо реализирано. Тук социалният смисъл на разказа е умело скрит зад външния комизъм. В центъра на новелата стои един необикновен случай. Бандитът, влязъл да ограби една къща, се сприятелява със собственика ѝ. Външният повод за това е прост и само комичен — еднаква беда — ревматизмът на двамата.

Смехът те залива и прекъсва в най-високата си нота. Изведнъж започва да ти се струва невероятно, че само ревматичната болка е в състояние да сближи тия два полюса на обществената стълбица. Сближава ги жадността за искреност, за съчувствие, за доверие; сближава ги всичко онова, което обществото, чиито членове са, отказва на хората.

И във втората новела се стига до изводите и присъдата на първата, само че по обратен път, чрез един парадокс. Проявената добрина между хората е признак за нечовечността на обществото.

В третата новела „Индианският вожд“ ние откриваме елементи и от първата, и от втората. Началото възпроизвежда атмосферата на първата новела — същите герои, същия Запад, същите нрави... Запазил се е и мето-

дът на разказване — пародията. В поведението на двамата злодеи няма нищо двусмислено и нелогично. На тях им трябва пари и те намират начин да си ги набавят. В тези сцени прозира нещо от смисъла на първата новела, но то е още много неясно, за да бъдземе да направим изводи от тях и ние изчакваме по-нататъшното действие...

И с право събитията правят един неочакван обрат. Отново комичният парадокс ще даде смисъл на показаното. Логично би било да последва паника в дома на богатия и уважаван мистър Дорсет, страдащи на детето и накрая желания откуп... Но на практика става друго. Жертви се оказват Сем и Бил. Жертви на своята жертва. Учудване, недоволствие, неприятно чувство, изумление, страх и накрая паника — това е градацията на чувствата, които буди у тях малкият наследник на досга почитания джентълмен. И нашите симпатии съвсем неочаквано минават на страната на двамата злодеи. Но нали Сем и Бил превъзхождат детето по сила, защо тогава се страхуват от него? Защо по-силният от тях, Бил, се оказва по-непригоден за съжителство с тази „малка жива ракета“...

Това е, защото те не губят в една мъжка борба, където силата е решаваща, а в една игра. За да задържат момчето, те са принудени да играят с него на индианци и на разузнавачи... А печели този, който е по-искрен в играта. И докато големите знаят, че играят, хлапакът вярва в своята игра, живее с нея, за него измислилите му са по-реални от реалния свят. И то се старее да придобие качеството на героите, населяващи този нереален, чужд за човешките отношения свят. Хлапакът вижда в тези, с които играе, врагове и се бори с тях като с врагове. Докато за Бил и Сем то не е нищо повече от едно дете. Тях ги проваля фактически снизхождението към този малък хищник и първоначалните отстъпки, които му правят, водени от желанието да му угодят.

И ние виждаме фактически колко добри в сравнение с детето са Бил и Сем. Двамата злодеи се оказват непригодни да живеят в света, в който идва със своите нрави поколенията на Дорсет. Бил и Сем са един анахронизъм. Анахронизъм са и техните методи. Този, който взема парите, е бащата на момченцето.

Неусетно иронията е минала в гротеска. И на нас ни става страшно. Виждаме колко ни е скъпо добродушието



«Елате утре»

на Бил и Сем, които във финала и филма са прогонени от Америка. На тяхно място идва нещо хищно... Защото това, което видяхме от детството на малкия герой, убива у нас и най-малките надежди, че това ще бъде само един почтен земеделец...

Финалът на новелата е решен в подчертано Чаплиновски дух. Една прилика не само по външните прийоми — мимика, жест, движение, но и по смисъл. Това е горчивата усмивка на Чарли...

Режисьорът и сценаристът на филма, неизвестният досега Гайдай, е почувствувал голямата истина за хората в произведенията на О'Хенри и с чувство за отговорност е потърсил техния еквивалентен екранен образ. Нещо повече, той постоянно допълва предлаганото му от разказите, доработва го и извежда неговия дълбок смисъл. Показаното е на висотата на първоизточника. Не случаен е и начинът на подреждане на новелите: те са подчинени на вътрешната логика на една идея за света на капитала. Ако условно приемем първите две новели за теза и антитеза, третата е техният синтез. Расте не само комизмът, но и социалният смисъл. И тогава, когато смехът достига своята кулминация, на нас вече не ни е смешно.

Успешен експеримент на съветската експериментална студия за комедийни филми.

Името на Гайдай вече няма да ни бъде непознато.

„ЕЛАТЕ УТРЕ“

Има сюжети, които толкова пъти сме гледали на екрана, че всяка тяхна нова модификация отдавна вече буди единствено чувство на безразличие и отегченост. Точно тия чувства създава у нас филмът „Елате утре“ с баналния разказ за младата „дивачка“ Фрося, която пристига от сибирските гори в Москва, обърква се в ритъма и особеностите на столичния живот и влиза в противоречие с тях. Десетки пъти сме виждали на екрана почти същия този нешлифован, безхитростен, простосърдечен характер.

Безразличието ни се задълбочава, когато в действието влиза и линията на скулптора. И ние без интерес и увлечение следваме спиралата на недоволството и завистта му, на яростта му към този, когото е мислил за приятел и който го е критикувал за творческите му лъкашущения, защото предварително знаем, че ще има катарзис и всичко ще бъде добре. Защото отдавна сме отгатнали елементарния характер на художествените аргументи, с които авторите се мъчат да поднесат илеята за необходимостта от близост на истинското изкуство до народа.

Ако някому се стори, че историята със скулптора не е в органична, жива връзка със съдбата на героинята Фрося, това няма да бъде грешно.

Независимо от субективните намерения на авторите те са съумели да посъ-

тигнат само една външна аналогия, да съпоставят двата образа и да ни накарат да изкажем своите предпочитания. На Фрося е отредена функцията да донесе искреността и неподправеността на обикновения народ и природата до вниманието на скулптора; чрез своята неподправеност и искреност да го върне към истината за изкуството.

И въпреки всичко това в безразличието ни има едно просветляване. То се дължи на актрисата Екатерина Савина. Тя възплътява драматургически баналния образ на своята Фрося искрено, с вътрешна вяра и по този начин го материализира, одушевява и мотивира поведението му.

Но това е един успех, който не може да амнистира слабостите на филма и да му създаде равнище.

„ОТКРАДНАЛИ ЛУНАТА“

Потънали в битието си на възрастни хора, ние нямаме време да си спомним малчуганите, които бяхме. Далечен ни е онзи свят на възшебства от приказките на Андерсен и Вилхелм Хауф, на Братя Грим и Шарл Перо; не ни привличат чудните приключения в царството на Снежната царкиня или Багдатския халиф; забравихме възхищението си от Храбрия шивач... А някога ние не лягахме и не ставахме без тези многобройни книжки с пестри корици. Те първи закърмиха нашето въображение, накараха ни да почувствуваме трепета на ефира и големината на света, който дотогава се помещаваше в детската ни стая. Те първи ни разказваха за силата на страстите, за глупостта на ума, за подлостта на добродетелите. Те ни научиха да познаваме красотата и да се възхищаваме от нея. От тях намерихме грозотата и лошите хора, преди да сме ги срещнали в живота. В тях узнахме най-голямата скръб и най-голямата радост...

Днес, когато срещнем старите си учители по живот, виждаме колко сме ги надминали. Детското ни преклонение и страхопочитание пред тях са изчезнали и ние бързаме да признаем, че или те не са за нас, или ние не сме за тях... Но въпреки това в нас се запазва едно уважение. То идва не само от томителния спомен за нашето детство, не е просто и от това, че приказките понякога ласкаят нашето самолюбие, показвайки

ни колко сме поумнели. То идва от това, че добрите приказки никога не са само за деца, че те имат свое очарование за всички възрасти. Наистина сега нас ни привличат не чудатостите. Сега ние се усмихваме на материализираната в образа на възшебното килимче древна човешка мечта. Но мислите, истината за света и хората, мъдростта на човечеството, щедро натрупана в разказите за най-малките, разкрива свой нов и неподозиран в детството ни смисъл.

Ние вероятно ще се уверим в това, ако отидем с един малък приятел да гледаме полския филм „Откраднали луната“. Филмът сигурно ще бъде интересен и за двамата, но вниманието ще бъде привлечено от различни неща. На малчугана ще му бъде интересно да види случките в училището, говорещото дърво, хляба, станал на камък, хитростта при надбягването, картината на златния град, открадването на луната, огромното чудовище, смеха на бандата... Той ще внимава, ще запомни всяко лице и всеки жест, ще се страхува за съдбата на добрите герои, ще живее с успехите им, а излязъл от киното, ще каже: „Ето тоя с дългия нос прилича на главатаря на разбойниците“. И ще се отнася предупредително или дори със страх към всичко непривлекателно и грозно.

Възрастният на нещо няма да обърне внимание, нещо от всичко това няма да види, но и нещо ще види в повече от децата. За него не всичко, свързано с грозния главатар на бандитите, ще бъде отблъскващо, лошо, ненужно. В приказката ще го привлече езоповското, скритото начало, подтекстът...

Ще го привлече истината за хората. На него вероятно не му бъде интересен битът на селяните в малкото село, а под голямото трудолюбие и огромния апетит на децата ще открие хиперболизирания образ на немотията, на нуждата от целенасочен труд. Зад назначаването на един човек на длъжността селски петел ще прозре желанието за налагане над природата... Магарето няма вече да е интересно с това, че хвърля на земята момчетата, а с поука, че не можеш да яздиш никого, когато открито наричаш магаре. Детето ще скача от радост, когато види как великанът стъпва на тръна и с рев изчезва, оставяйки свободни нашите приятели, но няма да достигне до истинския смисъл на показаното. А това не е само случайност... И с великаните

трябва да умееш! Много истини, които знаем, за които сме забравили, или за които ни е приятно да си спомним, ще открием в тази приказка. Опитът ни на възрастни ще ни кара да се усмихваме на смяната на мястото на гърбицата след сменяването на градоначалника, ще ни даде възможност да разберем нещастieto, сполетяло бандитите в златния град, или жаждата за хляб. А бягството на луната от торбата на малките крадци няма да предизвика съжаление у възрастния, защото той ще открие в това една вечна истина — нищо не ще може да унищожи нужната на хората светлина...

Двамата близници от приказката ще се завърнат в родната къща, поучени от мъдростта на всички срещнати, майката, която денонощно чака своя син, и човекът, който с шепи пренесе царската земя... В своето дълго странстване те са се убедили, че е по-трудно да се търси начин да се живее без работа, отколкото да се работи.

А малкият зрител, повярвал на героите на приказката, може би не ще трябва да прави същата разходка из света, за да разбере необходимостта от труда. Така се раждат първите прости истини за нещата, първите елементарни качества на една подрастваща личност, върху които след това времето ще прави множество големи и малки уточнения и поправки, докато покаже, че всичко е много по-сложно. Тогава отново ще има един възрастен, който по някога, гледайки една хубава приказка, и разбирайки тази приказка по своему, сигурно ще иска да бъде дете, за да си почине за миг в света на по-простите истини.

Ивайло Знеполски

„ПОСЛЕДНИ МИНУТИ“

В първите години след победата над фашизма прогресивното и особено социалистическото кино се стремеше да покаже човека, който изнесе войната, извоюва победата. Героите на тези филми бяха силни и смели натури, превръщащи героизма в свое ежедневие. Но оттогава минаха доста години и сегашният кинематографичен интерес към битката против фашизма приема по-други форми. Сега като че ли на преден план излиза човекът, който не само изнесе, но и който изживя борбата срещу фашизма; сега се появи един образ, за който антифашистката борба е не само един низ от героични действия; но и един бунт на съзнание, преди всичко една духовна драма. При това образът на рефлектиращия антифашист не се противопоставя на образа на действияния, на активния участник в съпротивата; напротив, той само го допълва. Това е явен художествен прогрес.

Филмът на двамата чехословашки сценаристи и едновременно режисьори Ян Кадър и Ед. Клос „Смъртта се казва Енгелхен“ („Последни минути е заглавие, изобретено от някои наш разпространители на филми!) трябва да се отнесе именно към тия произведения, които обогатяват характеристиката на антифашиста. Мисля, че очарованието на този филм идва от майсторството, с което авторите анализират душевността на своя главен герой. Техният анализ не е елементарен, опростен. Те не скриват насилията над чувствата и



«Откраднали луната»

мисълта, които героят трябва да извърши в името на дълга или пред неизбежността на обстоятелствата. На Павел е заповядано да разстреля младия немски поручик. Ако този немски офицер бе известен със своите престъпления, неговото премахване навярно не би струвало на Павел никакви скрупули. Но този поручик не е вършил насилия, той се съгласява да помогне на партизаните да пленят неговото отделение, цитира Декарт, чете Томас Ман, признава, че фашистите са забранили на хората да мислят. Това не е класическият фашист и у Павел се поражда по-снизходително, по-човешко отношение. Трябва един случаен факт да му подсказва, че този поручик е съучастник във фашистките престъпления със своята пасивност и че ако той не е палил къщи или убивал мирни хора, то е само защото досега подобно нещо не му е заповядвано. Разбира се, при други обстоятелства поручикът би могъл и да не бъде наказан така сурово, но сега той трябва да бъде разстрелян. Павел изпълнява присъдата. Тя безспорно е справедлива, но това не може да му спести душевните терзания.

Може би най-характерен за стила на филма е оня момент, когато Павел съветва Марта да отиде на немския бал.

Той обича тази девойка и все пак трябва сам да я прати в ръцете на немските офицери — времената съвсем не са сантиментални. Но ако това е правдоподобно, още по-правдоподобно е отчуждението, което Павел изпитва към завърналата се късно през нощта от същия този бал Марта; и има много мрачен, много тъжен и дори трагичен лиризм в раждането на тяхната нова човешка близост.

Наистина образите на този филм ни покоряват с верността си към опасното дело, на което са се посветили, защото те го изживяват с цялата богата гама от най-фини човешки помисли и чувства...

Но ако в този филм героите бяха представени постоянно да отстъпват своите чисто човешки ценности, те би трябвало да деградират като личности и тяхната трагедия би била в абсолютен разрез с действителната истина. Неговите създатели обаче са достатъчно проникновени, за да покажат, че антифашистката борба е условие и силен стимулатор и на желанието за надделяване на нещастieto, и на волята за живот. Представите на героя следват такава логика, че макар и да го довеждат до трагични състояния, постепенно го извеждат от тях и разбуждат



«Последни минути»

неговото мъжество, упоритост и твърдост. Ще си послужи с пример. Когато Павел с големи мъки и усилия се опитва да ходи по коридора на болницата с патерици, кадрите на настоящето се прекъсват от визиона за самолета, който търси малката група партизани, иза бягството на девойката от немското куче. Това изключително динамично и сърчно вместване на миналото в настоящето създава не само напрежението на този кадър, то донася до зрителя и неговия смисъл. Освен това то говори за целенасочеността на психологическия драматизъм, така характерен за този филм.

Би могло с две думи да се каже: авторите ни убеждават в твърдостта и героизма на Павел, те не само успешно го изправят на крака, но и разкриват неговото желание да живее отново, неговото намерение да търси оня Енгелхен, който в нашата и в неговата памет става символ на фашизма, на недоунищоженото човешко зло.

Иван Стефанов

„ТЕРЕЗА РАКЕН“

Прогресивността и социалната значимост, ярката емоционалност и кондентрираният драматизъм на творчеството на Зола го правят особено близък до киното и обясняват неотслабващия интерес на най-добрите представители на френския филм към него.

„Тереза Ракен“ е творбата, с която създателят на „Децата на рая“, „Среднощни гости“, „Пристанище на мъгли“ и др. Марсел Карне в 1953 г. се връща към киното след няколко годишно прекъсване на филмовата си дейност. Той е третият режисьор, който пренася на екран действието на този роман. Другите две постановки принадлежат на ранния период на киното. Първата е била осъществена в 1915 г. от италианеца Н. Мартолио, а втората — от Жак Фейдер, през 1927 г. — е била едно от върхните постижения на немия филм.

В сценария на Шарл Спаак и постановката на Карне някои черти на романа остават съзнателно неразкрити. Но за това тък демократизмът на Зола и неговата социална проблематика намират тук своята дълбока изjava. В романа двамата любовници предумишлено убиват съпруга, който им пречи.

Тереза действува под напора на чувствена страст, а Лоран между другото и от интерес, надявайки се, че след смъртта на Камий той ще се ожени за Тереза и ще наследи Ракен. Зола съсредоточава вниманието си върху анализа на психологическите последици от убийството. Този ранен роман на Зола е пълен със зловещи акценти и символи. Така предадена на екрана, мелодраматичната интрига не би услужила на автора, а по-скоро би го изопачила. Целият отвратителен персонаж на романа щеше да направи от това произведение най-конвенционалния от всички мрачни филми.

И така Спаак и Карне при цялата си скрупулوزност да правят изменения в творбата на един голям писател си позволяват да я представят в една нова форма, пригодена за екран. Тяхната честна адаптация се свежда до изучаването в 1952 г. последиците от едно прелюбодеяние, като се има предвид, че нравите от 1867 (годината на публикацията на романа) са вече твърде променени. Драмата на модерния живот е по-гъвкава и по-малко затворена в ужасяващите рамки на лудостта. За това всяко зловещо (смъртния портрет на Камий, призрака на удавника и др.) е отстранено от филма. Със съдържаща сила и тънък психологизъм при анализа на образите, без зрелищни ефекти, с интензивността на повествованието и преживяванията на героите Карне предава трагедията на двамата влюбени, доведени от обществените условия до престъпление. Съдбата се явява по-късно в образа на моряка-шантажист, но тя е почти антитеза на физиологическата фаталност, описана от Зола. Това, което поразява тук, с, че екранизацията на този най-мрачен от мрачните романи на Зола е хуманизирана. Елиминирайки една фаталност, изхождаща от темперамента, Спаак и Карне развиват дребнобуржоазната ограниченост на семейство Ракен. Камий и майка му смело са тласнати към негативност, изразяваща се в егоизма, хищността и ксенофобията, присъщи на средата им. Тереза е тяхна жертва. Единствената ѝ грешка е, че не може да бъде като тях. Тя ненавижда мъжа си не за това, че не ѝ е дал никакво сексуално удовлетворение в брака (както това е в интерпретацията на Фейдер). Тя ненавижда преди всичко пошлостта, хилавостта, лицемерната лъжа, в която живее и е готов да живее Камий, тиранитеята, на която е била подложена в продължение на 17 години.

За да пресъздаде атмосферата на ограниčenата, задушаваша еснафска среда, постановчикът е променил и мястото на действието. Вместо в Париж сега то се развива в Лион — град на консервативните нрави на дребната буржоазия, който с тесните си улички и малки, мрачни дюкянчета, като че ли обличава Зола със съвремеността. И така, бидейки в пълния смисъл на думата съвременно произведение на изкуството, този филм се оказва едновременно и по-близък до Зола. Като изменя буквата на романа, той остава по-верен на неговия дух, отколкото много досегашни екранизации на неговия творби.

Впрочем от романа във филма са пренесени само атмосферата, основата на сюжета, завръзката на драмата. Той елиминира патологичността и развива онзи социален аспект, който Зола дава в началото на творбата си. Геройте на филма са духовно и физически здрави хора. У Лоран Тереза вижда по-скоро свой освободител, отколкото секс. А в праволинейния стремеж на Лоран към нея личи съчувствие към съдбата ѝ, смесено с обикновеното човешко желание за щастие. Тук трагичната развръзка се предизвиква не толкова от стечението на случайни обстоятелства и не само от стълкновение с еснафската среда. Във втората половина на филма се появява нов герой — демобилизираният моряк, свидетел на престъплението, в което той подозира присъствието на Лоран (така грижливо прикривано от Тереза). Той застава двамата любовници да говорят. Шантажистът е боец от войната в Япония. Този твърде съвременен детайл изважда „Тереза Ракен“ от рамките на „вечното“, за да я допре смело до най-чувствителната точка на съвременността. И това не е измяна към автора на „Аз обвинявам“. В образа на моряка добротата е в неочаквано съчетание с открития цинизъм и жестокостта, породени от войната. Възможността да шантажира Тереза и Лоран, за да получи пари за откриването на собствена ремонтна работилница за велосипеди, морячето преценява като „първия действителен шанс в своя живот“, в който не е имало нищо светло и радостно, а „само ритници в детството и изстрели в младостта“. Блестящо защитил ролята си, Ролан Лезафр във втория план на образа съсъвем дискретно показва човешката същност на мошеника, който живота го застава да играе.

Голямо достойнство в работата на Карне е ясната и стройна композиция на филма. В него няма нито един излишен епизод, нито един разтеглен кадър. Още в първия епизод (край Рона) с много лаконични средства, в няколко кадъра само се определят взаимоотношенията между членовете на семейство Ракен — една жестока, тиганична и ревнива свекърва, един хилав, истеричен мъж и една млада, застинала във външна затвореност и неподвижност жена, която сякаш се бои да не покаже скритите си жизнени сили. Действието после се пренася в дома на Ракен. Цялата обстановка тук ни кара осезателно да почувствуваме убийствената пустота на еснафското съществуване. В магазина на Ракен „духът на Лион“ се долавя още по-силно, отколкото в натурните снимки. Той се е превърнал в един от персонажите на драмата, органически вплетени в борбата между светлината и мрака.

В тази добра постановка прави изключително впечатление умението, с което Карне ръководи актьорите. Ето един филм, в който няма малки роли, защото няма и малки изпълнители. Безспорно най-голямото постижение принадлежи на Симон Синьоре. Нейната героиня буквално съществува; но не живее до деня, в който среща Лоран. Тогава Тереза-Синьоре открива не само любовта, но намира и сама себе си. Чувствено същество, на което едно еснафско възпитание и една дребнава, жестока атмосфера са подтискали истинската природа, пробудена от магическата сила на любовта, Тереза разбира, че до този момент са я учили да прави само тъжни неща — да кърпи, да гледа болен, да брои пари... Тази любов е слънчевият лъч, който влиза в живота ѝ, но който, уви, много бързо бива затъмнен, сякаш за да направи предшествувания го мрак още по-непоносим. С една изключителна пестеливост на изразните средства Синьоре успява да ни приобщи към богатия и противоречив душевен мир на своята героиня. Дори при пламването на любовта у нея не настъпва никаква външна промяна, макар че цялото ѝ същество се озарява от ярка светлина, бликаща от вътре. Изключително проникновено и емоционално вярно Синьоре предава сцената на потресавания двубой-диалог с мадам Ракен (Силви), в който последната я репликира само с очи. Интензивността обаче на този поглед е по-красноречива от всякакъв



Раф Валоне и Симон Синьоре в „Тереза Ракен“

думи и това е най-тежкото и ужасяващо обвинение за двамата влюбени.

Тънко детайлирано Синьоре ни разкрива заплетената в безизходна трагична противоречивост Тереза, надраснала средата си, но същевременно здраво свързана с нея. Оставайки чужденка в живота, тя трябва да загине. Човек си спомня малцина актьори, чийто маниер на изпълнение е така истински кинематографичен.

Нейн достоен партньор е един от най-добрите актьори на италианския неореализъм — Раф Валоне. С темперамент, умело сдържан от режисьора, той създава един образ абсолютно верен на физиологическия тип на героя.

Много земен, Валоне—Лоран следва желанията си, каквито и да са обстоятелствата. Той не мисли или по-точно не обмисля чувствата си. Той ги живее и действа. Инстинктът и поривността са двигателите на неговото поведение. Той е свободен, дори свободомислящ човек без никакви предразсъдъци. Раздражителен, но добър в основата си, той е контрапунктното решение на основната идея и се противопоставя на хилавия Камий не само с физическата си сила и здравина, но преди всичко с идеализма и душевната си чистота. Противно на Камий, който не може да понася истината, Лоран не може да живее в лъжа. Той не иска тайна лю-

бов, а се стреми Тереза открито да стане негова жена. Той съумява да се овладее и открито да говори с Камий, но е далеч от намеренията да се освободи от съпруга чрез престъпление. В този смисъл той е невинен. Единственото значимо и решаващо за него е любовта му към Тереза. От позициите на тази концепция за любовта, от поетичния полет, който тя предполага, Валоне създава един Лоран, честен до скрупулозност и толкова човечен, колкото е възможно.

Образът на Камий, който ни разкрива Жак Дюби, е нюансиран и силно експресивен. Той носи характера с костюма си, в който всеки детайл е символничен. Образът, който Дюби ни рисува, е многопланов. Той лесно минава от ярост към вялост. В отношението му към Тереза го ръководи съвършеният му егоизъм, пошлостта и чувството за собственост, а не обичта. Той не може да си представи, че тя ще му се изплъзне, и за това винаги се барикадира зад своето право и зад закона, които са табу за него. В основата си той е жалък, трогващ с вида си на пребито куче, което с бързите обрати

на слабо същество е способно да бъде много зло.

В този филм Карне е имал един ценен помощник в лицето на оператора Роже Юбер. Работата на Юбер се отличава със задълбоченост и изящество. Прекрасните му портрети са пластични, а осветлението умело се използва за акцентирание на драматичните кулминации. Чрез камерата на Юбер психичният живот на героите намира конкретна и силна изява. Търсейки максимална изразителност в композицията на всеки кадър, той постига забележителни художествени решения.

Като цяло „Тереза Ракен“ е филм, в който мястото на всеки детайл е намерено с ювелирна точност. Той завладява преди всичко с дълбочината на мисълта за съдбата на човека в едно несправедливо и жестоко общество. Това е един страстен протест срещу натрапените от класовия морал противоестествени норми, които израждат човешката личност. В този смисъл филмът е напълно съвременен и дълбоко хуманен.

Н. Константинова



Тамара Семина
във филма
«Празният рейс»

А. ЗАРХИ

ПРЕВЪПЛЪЩЕНИЕ БЕЗ ГРИМ

— Защо сте така загрижен? — ме попита познат редактор, срещайки ме в коридора на студията.

— Видите ли, съвсем не мога да намеря артист за ролята на Н. Аз виждам юношата в тази роля някакси...

— За ролята на Н.? — учудено ме прекъсна той. — Ако не греша, това е бригадир на комсомолска строителна бригада? Боже мой, та струва ли си за това да се вълнувате! Поканете артиста С. или К., или М... — Той изброи подред няколко имена на млади артисти. — Не е ли все едно? Ето режисьора В. трети месец търси артистка за ролята на Елена — това действително е проблема. Разбирате сам — Тургенева героиня! Това не ви е младежки бригадир. А вие!... — и той пренебрежително махна с ръка.

През последните години моят събеседник е прочел немалко сценарии и както изглежда, опитът му е подсказал: драматургическият материал, от който обикновено се изгражда образът на младия герой, се състои от пленителна страстност плюс юношеска поривистост (понякога), плюс излишна самоувереност (в началото на филма), плюс лирическа песен и геройска постъпка (в края). А виж — Тургеневата героиня!... Индивидуалност!...

Какво пък, трябва да се признае, че тази проста сценарна рецептура се прилагаше често. Оригинално своеобразие на характера, силата на вътрешните подбуди, определящи се от дълбочината на чувствата и живостта на ума, сила, която крепне в стълкновение, не се среща често в сценариите.

Всеки ден пощата донася хиляди писма, адресирани до млади артисти. Това говори за големия интерес на зрителите към младите герои от нашите филми, за горещото желание да видят на екрана свои съвременници, за ненаситната потребност да се намери пример за подражание, да се свърже виденото на екрана с радостите и тревогите на собствения живот. Какъв вихър от чувства и мисли предизвиква в зрителната зала появяването на млад съвременник върху екрана! Тогава защо ние, кинематографистите, да не го търсим също така прозорливо и настойчиво, като и Тургеневата героиня? А може би и с по-голяма настойчивост?...

Младият човек е бил твърде разпространен герой в литературата от всички времена. Възмъжаването на човешката душа, формирането на мирогледа, крехкостта на характера — това, което

най-често става в младите години, е привличало вниманието на писателите.

С теми за младото поколение се подхранваше и нашето киноизкуство. „Седемте смели“, „Комсомолск“, „Учителят“, „Големият живот“, „Трактористи“, „Тринадцат“ и други филми от тридесетте години помогнаха за формиране съзнанието на младия човек. Тези кинокартини издържаха трудното изпитание на времето. Героите на О. Жаков, Т. Макарова, Н. Крючков, П. Алейников, Е. Кузмина, Я. Жеймо, Б. Андреев въплътиха в себе си идеалите, с които живееше младежта от тези години.

Нашето изкуство, когато и да е, ще се върне пак към тези години, ще разкаже правдиво и вдъхновено за цялата сложност на геройските дела на нашия народ, за личните трагедии на много хора. Оттогава измина почти четвърт век...

През последните години не веднъж ми се налагаше да прекарвам продължително време на големите строежи и заводи, на строежа на доменни пещи и на Братската и Красноярската ВЕЦ.

Младият човек от нашите дни, юношата, който със своите ръце строи комунизма и ще живее при него, се отличава с необикновено широк политически, обществен и естетически кръгзор.

Героизмът, любовта към родината, чувството за отговорност пред колектива, социалистическото отношение към труда като щафета се предават от поколение на поколение. Но, струва ми се, че изразът на тези високи душевни качества у днешната младеж стана някакси по-друг. И това е обяснимо. Значително се увеличи количеството на излизащите у нас книги, филми, предаванията на радиото и телевизията. Много по-голямо внимание, отколкото преди, се отделя на проблемите на естетическото възпитание. Разцъфтява художествената самодейност. По-чести станаха изложбите на съветското и задграничното изкуство. По-лесно стана посещаването и на най-отдалечените кътчета на нашата родина, запознаването на място с културата на другите страни. Запасът от думи стана по-богат, има някои изменения в лексиката, друг стана начинът на обличане, има много ново и във външното поведение на младия човек... В резултат на всичко това се повиши неговата възискателност към изкуството и може би преди всичко към киноизкуството.

В своята работа ние, кинематографистите, сме задължени да помним това. Към задачата за пресъздаване образа на младия герой ние сме длъжни да подхождаме сега с най-дълбоко чувство за отговорност, без никакво опростяване, без да отстъпваме от тези високи естетически позиции, от които единствено може да се поведе разговор върху толкова значителна тема. В противен случай, ако се опитваме да разкажем за днешната младеж, без да си даваме сметка за новото, което животът донесе, закривайки очи пред трудностите и сложността на задачата, ако не умеем да доловим светлото и радващото, неминуемо ще възникне опасността от неубедителност, от „старомодност“ на образа на младия герой. И младежта, към която ние преди всичко адресираме своето творчество, не ще поиска, не ще може да ни повярва.

Без да претендирам за цялостно разрешение на тези най-отговорни и най-важни проблеми — „проблемите за младия герой“ в нашето кино, аз бих желал да се спра тук на някои от аспектите на тези проблеми. Трябва да се поговори за тези, на които непосредствено предстои да разкрият върху екрана характера на младия герой на нашите дни — за нашата артистична младеж.

Иска ми се да започна с един въпрос, който ми се струва много важен — въпроса за неповторимата индивидуалност на всеки истински художествен образ. Някога аз четох у Леонид Андреев, че му е омръзнало човешкото еднообразие, че всички хора му изглеждали до безумие еднакви. Такова изказване, струва ми се, може да бъде повод за клиническо изследване. Отпечатъците на човешката душа са така също неповторими, както отпечатъците на пръстите. А при това как често ние подвеждаме героите си под някакъв „общ“ плосък характер, под някакво „общо“ за най-различни хора поведение. Не е достатъчно да се покаже на екрана отлично работещият, честният, жизнерадостният човек — в него трябва да има и индивидуалното своеобразие, а следователно и своеобразието на личната съдба. Само тогава върху екрана възниква животът с всичките му неизмислени сложности, с живото биене на неговия пулс, с неговата дълбочина, богатство, неповторимост.

Как да се постигне това неповторимо своеобразие на екранния образ? С какво да се започнат търсенията? Аз мисля, че тук всеки е отговорен — и сценаристът, и режисьорът, и изпълнителят на ролята. Естествено дълбоката индивидуализация на героя ние ще търсим преди всичко в сценария. Обаче, аз започнах с това моите бележки, сценариите не често ни предоставят такава възможност.

Артистът, който играе ролята на стар човек, според мен всякога се намира в по-благоприятно положение от този, който играе ролята на младеж. В своята режисьорска практика не веднаж съм се убеждавал в това. Даже ако ролята е написана несъвършено и образът не се отличава с особена оригиналност, професионалният опит на режисьора и на актьора се стараят зад външната характеристика на персонажа да прикрият драматургическите недостатъци. Използват се всички средства (грим, речева и интонационна окраска, костюм и т. н.), създаващи илюзията за художествен образ и способни за някое си време да заслонят от зрителя безплътния схематизъм на характера.

Безусловно такава „външно покривало“, прикриващо вътрешното еднообразие и баналност на образа, само за кратко време маскира празнотата и несъвършенството на драматургическия материал. Но за актьора, който играе ролята на млад човек, подобни възможности да прикрие с външни средства сценарната „бутафория“ са още по-малки. Той няма от какво да изтъче „покривало“, което би подмамило зрителя с наброските на някакво външно правдоподобие, върху безпощадното платно на екрана той излиза незащитен. Той се чувствава обезоръжен и ако искате, „излъган“ дотолкова, доколкото и нему предстои „да излъже“ зрителя.

И тогава заедно с режисьора той започва да „украсява“ роля-

та с измислени в момента фрази, шеги, „книжни цветя“...

Но заедно с това много често и сценарният материал не се обогатява от младите изпълнители: не блясва искра от съприкосновението на авторския замисъл с изразното майсторство на актьора.

„Прекрасната мисъл губи цената си — е писал Волтер —, ако тя е лошо изразена“. Това е много вярно за определяне трудностите особено на актьорското творчество. Езикът на актьорската изразителност е извънредно богат. За изразяване на неговите мисли и чувства, писа Станиславски, нему са нужни „знаци, жестове, думи, форми, чрез които да ги предаде. Чувствата изискват за изразяването си думи, думите — глас, към гласа се прибавят илюстрации, т. е. жестове..., форма — това е най-хубавото, най-убедителното приспособление на актьора.“

Разнообразен и богат е арсеналът на пластическите движения, мимика, интонации, ритми, създаващи художествения образ, но за мнозина този вълшебен сандък още остава затворен с ключ.

За мен също така, както вероятно и за мнозина мои другари, въпросът за утвърждаването на артиста за дадена роля никога не се решава с кинопробите. Те понякога може да се окажат и измамни: или сцената е добре снета от оператора и актьорът е представен външно откъм най-изгодната страна, или е избран за снимки ефектен епизод... Опитът подсказва, че само грижливата репетиционна работа дава възможност да се реши сериозно този въпрос.

Работейки с млади артисти, студенти или випускници от ВГИК и от театралните институти, аз всякога с голямо удовлетворение съм изслушвал техните творчески предложения по повод идейния замисъл на сценария в неговата цялост и специално за поверената им роля. Обикновено младите артисти зряло анализират драматургическите характери и техните взаимоотношения, като показват при това добра теоретическа подготовка. Те не са лишени от наблюдателност, от придирчивост към идейното и художественото ниво на произведението. Те умеят да мислят и разсъждават, което е безусловно необходимо за съвременния актьор.

Но ето започват репетициите и вие констатирайте, че всичко това, което така горещо е било излагано теоретически, на практика не намира пълното си възплъщение. „Прекрасната мисъл губи своята цена“...

При репетиции или при снимки на актьора се предлагат своеобразни „приспособления“ за изразяване на едно или друго състояние. И как често ние, режисьорите, слушаме в отговор: „На мен това ми пречи... Мен това ме отклонява... На мен ми е по-удобно да погледна на партньора... Аз по-добре просто ще кажа...“ и т. н.

В практиката ми се е случвало, че аз не съм „постигал“ търсеното в една или друга сцена именно поради това, че младият изпълнител се отказва от предлаганите му конкретни възможности попълно да разкрие определено психологическо състояние. На актьора всичко му е ясно, той великолепно обяснява характера на своя герой, а превъзплъщение няма. Не обогатявайки с нищо текстовия и пластичния рисунък на образа той, като не „индивидуализира“

предлаганите му „приспособления“, просто се отказва от тях.

Върху примери от много наши филми може да се види, че там, където актьорът казва своя „дума“, той се чувства много по-уверен. Лишен от своя дума, той е като живописец без четка — няма с какво да рисува. На младия актьор е много по-трудно само чрез едно външно поведение да разкрие в пълнота характера на човека, неговото вътрешно състояние, отколкото да направи това, като вложи тук и „своята дума“. Най-често и най-леко всички душевни преживявания се предават със словото, а великолепно старинно и безсмъртно изкуство на пластичното превъплъщение се пренебрегва. Мен ми се струва, че е особено необходимо най-наистоятелно да се тренират изпълнителите в тази област от техниката на актьорското майсторство. На снимачната площадка и даже на предварителните репетиции е невъзможно да се обучава младият артист в техниката на движението, в умението да съчетава словото с движение, в чувството за ритъм ... Както е известно, това може да се постигне само в резултат на продължителни и сериозни занимания.

По времето на нямото кино всичко трябваше да се обясни с езика на жестовите. В съветската кинематография съществуваше плеада от талантиливи артисти, създаващи със средствата на пластическото превъплъщение живи и сложни образи.

Но когато от екрана прозвуча словото, неговата действена сила започна да определя всичко — мисли, чувства, поведение. Драматурзите, режисьорите, актьорите сякаш престанаха да се занимават с търсенето на форми за външна изразителност, която понякога наравно със словото е способна да разкрие смисъла на произходящото, а понякога да засили действието на словото. За съжаление върху това не спираха достатъчно вниманието си и педагозите при възпитаването на актьори.

... Аз си спомням сцената от филма „Член на правителството“, когато Александра Соколова, току-що избрана за председател на колхоза, провежда своето първо събрание.

Тя седи между ръководството зад голямата маса, с дете на ръце, сред своите съселяни, които следят за поведението ѝ — кой напрегнато, кой с подозрение, а някои с надежда и любов.

— Екатерина велика със своите министри! — презрително се подсмивва леко пийналият ѝ мъж Ефим.

И ето нейните първи думи, нейното първо „тронно слово“ на вожд на колхоза:

— Главната задача, граждани, сега при нас е торът — казва тя.

При тези нейни думи възниква жестът: с пестеливо, привично, някак си хавайско, „семеино“ движение тя избърсва от масата несъществуващи там трохи. Като че ли при дадените обстоятелства това е ненужен, излишен жест — какви трохи може да има на тази служебна маса? Защо в този момент, когато се решава въпросът за нейния авторитет, съдбата на колхоза, тя мисли за чистотата на масата, зад която седи? Това „пречи“, „отвлича“, „отдалечава“ от главната задача на епизода“, чувам аз познати възражения. А ето Вера Петровна Марецка прави движението с ръката си така, че

думите „главната задача, граждани, у нас сега е торът“ придобива личен, неизяснимо близък, бих казал майчински смисъл. Жестът дава възможност на актрисата да разкрие разнообразните, противоречиви преживявания на героинята — вълнения, размисли, колебания. В този незначителен жест, в тази подробност от поведението талантливата актриса е съумяла правилно и технически точно да разпредели ритъма на това движение. За миг тя задържа жеста, сякаш разглеждайки трохите, като че ли търси думи, които вярно да отразяват мисълта ѝ, след това ускорява движението на ръката, някъде спира малко объркано (Защо правя това? Нали всички ме гледат...). И все пак жестът не изглежда излишен. Той е свързан с главната мисъл на Соколова („главната задача, граждани, у нас сега е...“). Творческият успех на Марецка в дадения епизод е резултат от дълга работа върху техниката на майсторството, резултат от умението да се разкрива вътрешният живот не само с думи, но и с външни изразни средства.

...Квартирата на професор Полежаев. Днес е забележителен ден — той навършва 75 години. Голямата маса е празнично сервирана в очакване на гостите. Но никой не е дошел — нито приятелите, ниго учениците. Професорът скрива от жена си нарастващата мъка и обida. Той се опитва весело да се шегува и даже ѝ помага да вдене конеца в иглата, но му пречат сълзите, появили се в очите. За да не забележи жена му това състояние, той намира повод да отиде в кабинета си.

Сам, опрял се до масата, на която стоят различни прибори, той престава да се бори със своите чувства: сълзите текат по бузите му, лицето му изразява едновременно гордост, упорство, дълбока обida...

Изведнъж, през сълзи, погледът на Полежаев пада върху епруветка с някаква течност, която стои на масата. Той я взема, поднася я близко до очи, вглежда се за момент и я слага обратно. И отново виждаме неговото лице и очите, пълни със сълзи.

Би могло да се помисли, че това движение на Полежаев ще предизвика недоумение: защо в такава трагическа за него минута той разглежда някаква си епруветка! Това би попречило на актьора да разкрие главната тема — гордост, самотност, оскърбено достойнство, това би го отклонило.

Но когато Николай Черкасов прави това движение, вие виждате автоматичния жест на учения, привикнал да наблюдава внимателно своите опити. В минутата на трагически преживявания пред вас се разкриват „допълнителни“ черти от характера на професора. Във филма няма специални сцени, в които да се види Полежаев по време на научна работа. И ето това автоматическо движение на ръката, взела епруветката, мигновено разказва на зрителя за всекидневната дейтелност на учения.

Цялата работа е там, как Черкасов прави това движение, как го разполага по канавата на сценичния ритъм. Отначало той бързо поднася епруветката към очите — привичка. Натезало е чувството за самотност — ръката се задържа и поставя обратно епру-

ветката неточно. Но това е именно търсеното от артиста, който владее уменията да предаде своите мисли и чувства чрез малките подробности на външното поведение.

... Ленин през Октомври“. Владимир Илич Ленин пътува в трамвая по нощния Петроград към Смолний, където се намира щабаът на въстанието. И как блестящо с външното си поведение предава Борис Щучкин и нетърпението, и заинтересоваността, и вълненето, и душевния подем, и размисъла.

... А станалата класическа, влязла във всички кинематографски хрестоматии сцена с картофите в „Чапаев“! Жестът върви ту синхронно с текста, ту със закъснение — отначало се втурва словото, ту като изпреварва словото. Бабочкин-Чапаев произнася една дума и после виждате цяла поредица от жестове. С това умение до съвършенство да съчетава словото с жеста Бабочкин разкри пред зрителите вътрешния мир на Чапаев, неговата ирония, гордост, жизнерадост, способност за сериозни размисления, наивна самоувереност.

... Как прекрасно в „Голямото семейство“ Баталов играе нямата сцена в празната стая, където той току-що е пристигнал. Той така свойски, с такова чувство за хумор нарежда немногочислената мебел, етажерката и кревата, че вие изведнъж разбирате: в характера на този човек няма ни най-малка склонност към еснафско благополучие. Той оглежда стаята, която са му дали, и вие чувствувате гордостта на младия работник, станал самостоятелен, уважаван член на трудовия колектив. Баталов стои, подпрял се до стената; изведнъж той се хлъзга надолу и като сядва на пода, мечтателно гледа към отсрещната стена. И вие се досещате — той е влюбен.

... Нещастие! Паднал е един от строителите на високата доменна пещ във филма „Висота“. Повдигайки познатата ѝ кърпа с кърпави петна по нея, девойката разбира, че е паднал Николай Пасечник. В тази сцена Катя — Ина Макарова прави движение с ръката, като че ли слага кърпата на раменете си. И заедно с нея вие си спомняте как тази кърпа беше ѝ подарил и сложил на раменете ѝ любимият.

Аз съзнателно приведох редица епизоди из филми от различни години, поставени от различни режисьори, изиграни от различни актьори. Струва ми се, че има нещо обединяващо играта и на Марецка, и на Черкасов, и на Бабочкин, и на Баталов, и на Макарова — актьори, които твърде малко си приличат, с рязка индивидуалност. Това общо е уменията напълно да се превъплътят в образа, да намерят десетки точни, остро характерни детайли, допълващи, обогатяващи образа. Драгоценно и рядко умение!

Като нямам възможност да се спра по-подробно върху това, искам все пак да спомена за много интересната работа в киното на артиста И. Смоктуновски. Ако се говори за изкуството на вътрешното превъплъщение, „превъплъщението без грим“, за дълбокото майсторство на актьора, който съвършено използва всички средства за художествената изразителност, би могло подробно да се

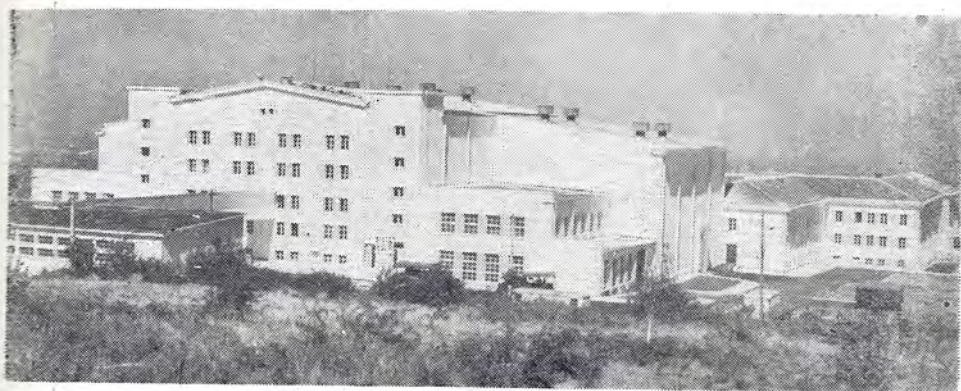
анализира как са създадени от актьора и режисурата изиграните от него роли.

Отдавна е необходим остър, сериозен разговор за наглед „частните“ проблеми на актьорското майсторство. Ако само просто констатираме фактите, радвайки се само на актьорските сполуки или изразявайки огорчението си от несполуките, ние неминуемо ще търпим на място, не ще успеем да разрешим една от главните проблеми на нашето киноизкуство.

Не е възможно правдиво да се превъплъти на екрана образът на човека от шестдесетте години — вътрешно сложен, с богат душевен и интелектуален мир, човекът преобразяващ света, извършващ велики дела, — не е възможно правдиво да се превъплъти неговият образ, като се работи в изкуството „по старому“, „приблизително“, подвеждайки разнообразието и богатството на действителността под единна шапка. Необходимо е както внимателно отношение към забележителните традиции на съветското киноизкуство, така и търсене на нови пътища за отразяване на съвременния живот, за съвременните характери.

Преди няколко години в печата активно се дискутираше по тълкуването „системата“ на Станиславски. Макар че резултатите от дискусията бяха полезни, според мен в тая дискусия се прояви неправилна тенденция. В името на търсенията на дълбокото вътрешно съдържание на образа бяха предадени на забвение и в педагогиката, и в актьорската практика много похвати на външната изразителност. А свършено очевидно е, че едното без другото не съществуват, не могат да съществуват...

За пресъздаването върху екрана на истинския художествен образ на нашия млад съвременник е необходимо да се използва цялото богатство на кинематографическата палитра. И нейната неотменима част — славните традиции в руската школа на реалистично актьорско изкуство — „изкуството на преживяването“, „изкуството на превъплъщението“.



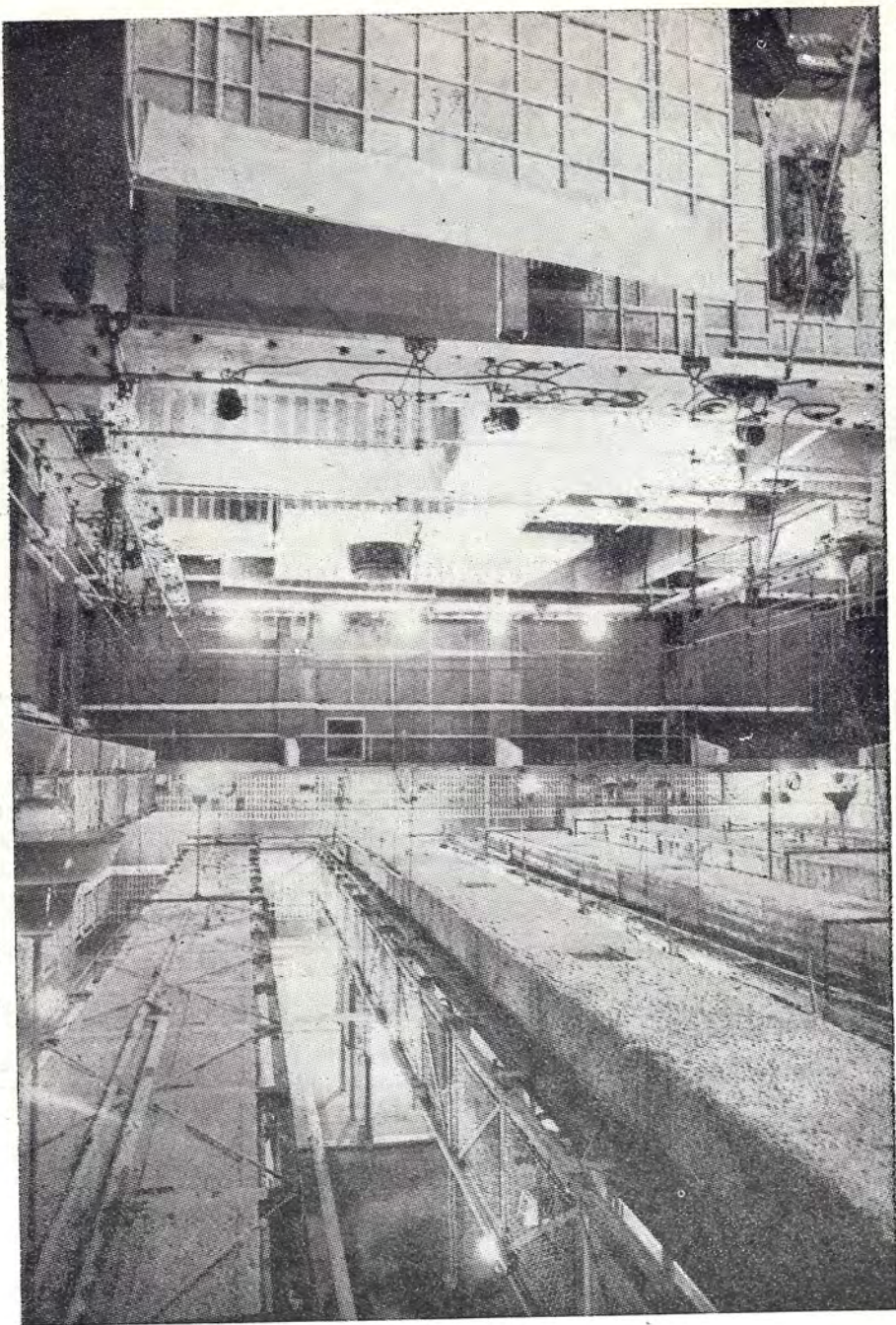
ПУЛСИРА БЯЛОТО ГРАДЧЕ НА КИНОТВОРЦИТЕ

В разговор преди откриването на националния киноцентър режисьорът Антон Маринович каза: „Ако преди 35 години, когато правех първите си стъпки в кинематографията като филмов журналист и когато българските филми се снимаха с камера, която се върти с ръка, някой свръхсмел мечтател беше ми казал, че един ден ние ще имаме не само наша национална кинематография с огромни производствени възможности, но и киноград като прочутите по това време Холивуд, Нойбабелсберг и центровете на френската кинематография, навярно щях да реагирам така, както би реагирал някой от първите летци, ако му кажеха, че някога хората ще летят в Космоса.“

И действително какъв дълъг път и каква просто фантастична разлика между първите филми на Гендов и неговата „лаборатория“ на тавана на „Модерен театър“, между ръчната камера и първите павилиони-тютюневи складове и днешния киноцентър, открит тържествено на 3 септември 1963 г.! „Сега вие, младите, трябва да заслужите всичко това!“ — каза кратко народният артист Петър Димитров, когато разглеждахме павилионите, прожекционните зали, тонстудиите и лабораториите след тържеството.

А да се разгледа всичко, и то съвсем бегло, са необходими часове.

Бялото градче на кинотворците е разположено в полите на Витоша, между селата Бояна и Драгалевци, на двайсетина минути път с автобус от центъра на София. Много красноречиво говорят няколко цифри: територията на градчето е 1 100 декара, застроената площ е 13 150 кв. метра при общ обем на строителството 149 225 куб. м, общата полезна площ на трите огромни павилиона е 3 750 кв. м,

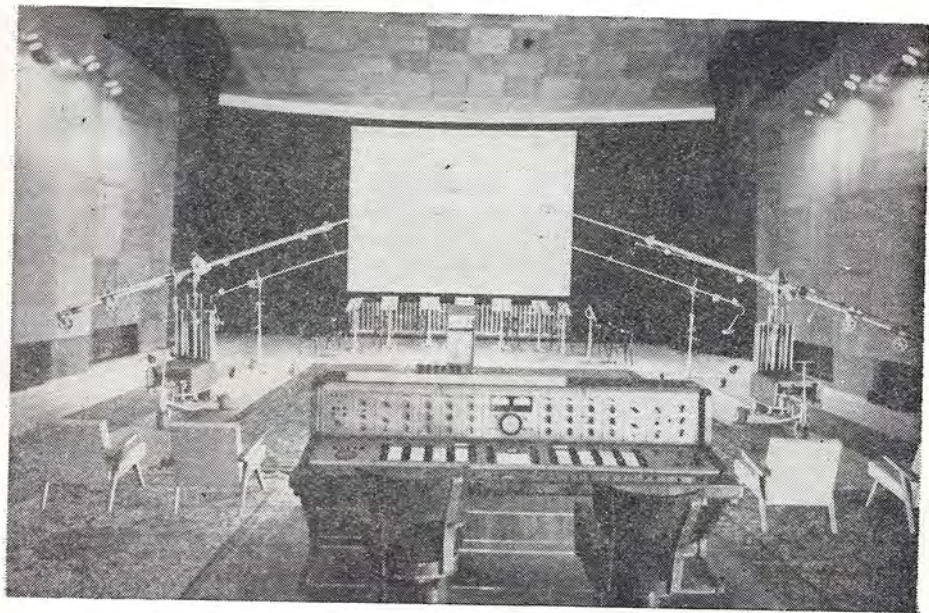


*Поглед към един от павилионите, в които се подготвя декорът
за филма «Инспекторът и нощта»*

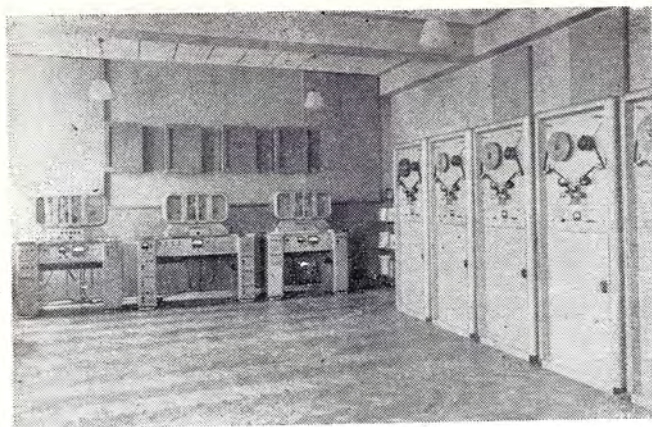
годишният капацитет — 15—20 игрални филма. И най-малко запознатите с филмовото производство биха преценили какво значи такава малка страна като нашата да притежава киноцентър с такива големи възможности.

Историята на изграждането на киноцентъра ни връща петнайсетина години назад, когато с личното съдействие на Георги Димитров се определя теренът и започва планирането на филмовото градче. През 1947 г. група бригадири участвуват в подготовката на строежа. Един от тези бригадири е бил Любен Данов. По-късно той следва в Съветския съюз инженерство и сега е главен инженер на киноцентъра. Междувременно съветската проектантска организация „Гипрокинополиграф“ завършва планове и през 1953 г. започва истинската работа. При изпълнението на проектите и при монтирането на важните съоръжения и прецизната апаратура са участвували 25 съветски специалисти начело с инж. В. П. Забело.

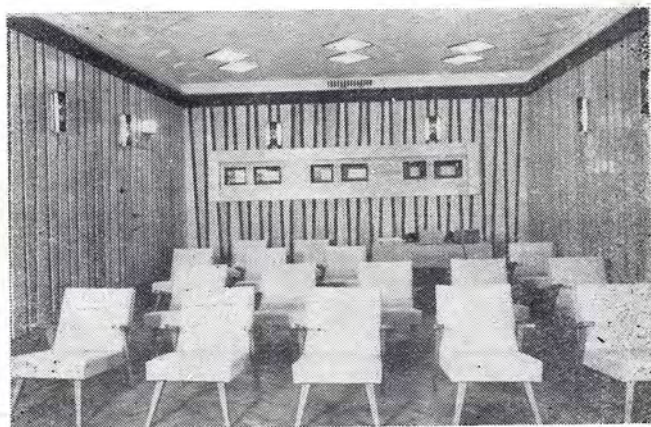
Някои от цеховете и павилионите бяха използвани още миналата година. В зданието на декорационния отдел например се работеше усилено още през лятото на 1961 г. Отличните майстори-декоратори и макетчици изработиха за пръв път в историята на нашето кино стенобойни машини и стотици шлемове, щитове, копия и стрели, десетки ризници и брони за конете за историческия филм „Калоян“. В първите месеци на 1962 г. в един от почти завършените павилиони бяха снети дворцовите сцени на „Калоян“, а по-късно на „Царска милост“ и масовката „чуждестранната спортна зала“ на „Последният рунд“.



*Изглед от голямото тонстудио за запис на музика
по изображение и презапис на филмите*



*Апаратната
зала на
тон-
студиото*



*Една от четирите
прожекционни зали за
преглед на снетия ма-
териал*

Сега и трите павилиона са завършени — средният с 1250 кв. м площ и страничните с по 750 кв. м площ. Снимачните павилиони са може би най-важното нещо при изграждането на един киноцентър. Затова на тях е отделено особено внимание. Те са механизирани по последна дума на техниката. Към тях са осигурени допълнителни помещения за предварително сглобяване на декорите. Пет специал-



*В командната кабина на електри-
ческата подстанция № 1*



В тази зала Т. Цветков и П. Янев приготвят разтворите за проявяване и фиксаж на филмите. Спускането и дозирането на разтворите става автоматично.

ни подстанции осигуряват павилионите с електрическа енергия с мощност 3500 киловата (колкото е необходимо за един среден по големина град). Осигурено е автоматично придвижване на осветлението. Паленето и гасенето на осветителните тела става от централен пулт. Какво значи всичко това? Това значи десетки часове спечелено време, край на нервната и напрегната работа, високо качество на снимките, спестяване на хиляди левове.

В окончателно завършените павилиони през тази година успешно бяха снети редица сцени и епизоди от филмите „Смърт няма“, „Ивайло“, „Непримиримите“ и „Инспекторът и нощта“.

Друг особено важен отдел на киноцентъра е лабораторията за цветни и черно-бели филми — двуетажно здание встрани от главните корпуси, наглед обикновено, но с големи производствени възможности. В него става обработката — проявяване, копиране, размножаване на всички наши игрални, хроникални, научно-популярни и диафилми. Силно впечатление прави изрядната чистота. Всичко свети, блести от чистота, защото и обикновената пращинка може да причини непоправима беда. От горния етаж, където се приготвят проявителните и фиксажните разтвори,



В отдел „Цветни филтри“ Маргарита Трингова полива цветни фоли, за да намери подходящ филтър, с който ще се гарантират определени цветни кадри.

през химическия отдел и отдела за цветни филтри, та до светлата проявителна зала всичко протича в неспирен и особен ритъм. Ще спомена само една цифра: 10 000 000 м филмова лента! Това е годишният капацитет на лабораторията.

Останалите студии, зали и отдели са разположени в главните корпуси на киноцентъра. С най-нова техника са съоръжени голямото тонстудио, където стават записът на музика по изображение и пре-записът на филмите, трите копирни зали за оптически, магнитни и стереофонични фонограми, еталонната зала за 400 души, където могат да се прожектират филми от всички видове снимачна техника, двете зали за допълнително озвучаване и дублаж, малкото тонстудио, четирите прожекционни зали за преглед на снетия материал... Освен това не е забравен механическият отдел (който работи по наши оригинални проекти снимачни кранове, фартови колички, монтажни маси, трикова машина, трикова маса), оръжейно-пиротехническата лаборатория, монтажният отдел, кабинетът за шумови ефекти и конструктивното бюро.

Цялата тази нова техника, всичките тия прекрасни условия за работа разкриват богати възможности пред кинотворците. В това крупно културно съоръжение нашите режисьори, оператори, художници, артисти ще могат да правят повече и по-хубави български игрални филми. Сега производството на Студията за игрални филми се движи между 10 и 12 филма годишно, но скоро то ще нарасне до 15—16 филма годишно. А в недалечно бъдеще безспорно ще бъде използван целият капацитет на киноцентъра — 20 игрални филма и повече.

Всеки 20 дни нов български игрален филм — това съвсем не е лоша перспектива!

При досегашните трудни, дори примитивни условия на работа българските кинотворци завоюваха немалко успехи на вътрешния и международния екран и тези успехи са безспорни. Но напълно естествено е при новосъздадените истински творчески условия за работа нашите кинотворци да тласнат още по-напред родното киноизкуство. Не ще и съмнение, че за това те ще впрегнат цялата своя воля, амбиция и талант.

Бялото градче на кинотворците вече пулсира с един нов, ускорен ритъм!

Чавдар Гешев

Снимки: Хр Юскеселиев и Г. Русинов

ВОЛФГАНГ КЛАУЕ

АЛБЕРТО КАВАЛКАНТИ — ПИОНЕР НА ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ

Никой не ще оспори, че на теорията на документалното кино се отделя по-малко внимание в сравнение с историческите или теоретическите изследвания в областта на игралния филм. От времето на Вертов и Грирсон, теоретическите манифести на които станаха кредо за цели школи от документалисти, са предприети само няколко опита за обобщаване на творческата практика.

В хубава традиция на Лайпцигския международен фестивал на документални и късометражни филми се превръща чествуване заслугите на отделни личности или школи от историята на документалния филм, представянето на техните филми, събирането и публикуването на техните най-важни теоретически изказвания. Няма съмнение, че по този начин се внася жива струя в актуалния разговор върху документалния филм. Лайпциг, значението на който като международен фестивал на документални филми става от година на година все по-голямо, се превръща все повече и в център за съхраняване и развитие на най-добрите традиции в документалното филмово творчество.

В рамките на фестивала през 1962 г. се проведе един ретроспективен преглед, посветен на делото на Алберто Кавалканти. Казват, че „Божествена комедия“ на Данте често се споменава, но рядко се чете. За нас творчеството на Кавалканти имаше същата съдба. От години той бе добър приятел на кинотворците в ГДР, от години той бе постоянен гост на Лайпцигския фестивал, името му бе споменавано с уважение и почит, но филмите му бяха непознати, ние знаехме твърде малко за неговия принос в международното кино, по-специално в областта на документалния филм.

Ако разлистим книгата на неговия живот, ще видим, че се редуват страници на успехи, надежди и триумф със страници на неуспехи, разочарования и поражения. Неговото развитие върви през много лъкатушения, през много противоречия. Връх на това развитие е концепцията за художествената и обществената мисия на документалния филм.

Преминаване към документалния филм

Пътят на Кавалканти към киното не е нито обикновен, нито сензационен. Той произхожда от благородническа фамилия, емигрирала от Италия и заселила се в Бразилия. Роден е в 1897 г. Получава образованието си в една военна гимназия в Рио де Жанейро. След това следва архитектура в Швейцария, заминава още през Първата световна война за Париж и постъпва като служител в едно архитектурно бюро. Заплатата не стига за претенциозния живот на един младеж в Париж, затова в свободното си време той рисува театрални декори. В театъра той се среща с Марсел Лербие, който търси за един от своите първи филми (1919) добре облечени статисти. Марсел Лербие увещава елегантния Кавалканти да вземе участие в няколко сцени. От този миг нататък Кавалканти е завладян за цял живот от магията на киното.

Кавалканти е един от малкото универсално надарени филмови творци. Той започва като помощник-директор на продукция, става архитект, работи като тоя майстор, продуцент, автор, асистент-режисьор, режисьор, сам монтира своите филми, работи и като организатор, преподавател и теоретик. Той се чувства еднакво добре и в игралния, и в документалния филм. Кавалканти принадлежи към она

¹ Статията е написана специално за сп. „Киноизкуство“.

генерация филмови творци, които освободиха филма от оковите на конвенционалностите и го издигнаха до степен на изкуство.

Неговата истинска творческа кариера в киното започва като архитект. Филмовият му декор се отличава от традиционната декорация, без да имитира безкритично експресионистичните модни течения в живописа и скулптурата. Неговите решения скъсват с натуралистичния, претоварен декор на комерциализирания филм и подпомагат със своята трезва пространственост пълната изява на актьора. Стремжът му да открие нови изразни средства пред киното го довежда в обятията на авангардизма, в който се претопяват реалистични и сюрреалистични, експресионистични и импресионистични елементи, декадентство и истинско новаторство. Авангардизмът не е школа. Неговите представители са обединени от опозицията си срещу художествения упадък на търговския филм, но са разделени от различните си възгледи за бъдещето, задачите и изразните възможности на киното. Кавалканти навреме скъсва с формалистичните, декадентски течения в авангардизма и застава на позицията, че изкуството е отражение на действителността. Практически художествен израз това негово убеждение намира в „Само часове“ (1926 г.). Предмет на този филм е ежедневието на непосредствено заобикалящия го свят, противоречията, слънчевите и сенчести страни на големия град Париж. В тази форма на филма, който с автентични картини разкрива живота такъв, какъвто е, Кавалканти съзира съчетанието между търсещото новаторство на авангардизма и смисленото, конкретно съдържание.

Появата на „Само часове“ означава раждането на реалистичния, обрнат с лице към правдата на ежедневието документален филм в Западна Европа. Кавалканти се отказва от екзотиката и романтиката на филмите на Флаерти и се насочва към непосредствено заобикалящата го действителност и хората в нея. По-късно Кавалканти сам нарича себе си най-реалистичния от авангардистите — едно наистина точно определение. С филма „Само часове“ той упражнява влияние над младия Ивенси в Холандия и особено върху английското документално кино, за което в края на двадесетте години творчеството на Кавалканти става непосредствен образец.

Овластяване на документалния филм

„Само часове“ определя художествените позиции на Кавалканти, стилът на неговите по-нататъшни филми с близки до народа жизненоправдивни теми. За разлика от много други видни филмови творци Кавалканти посреща с радост възвездането на тонфилма и прозира в него новите възможности за художествен израз. Но техническата революция, предизвикана от говорещия филм, която съсипва дребните, независими продуценти, прави по-нататъшната самостоятелна работа на Кавалканти също невъзможна. Той започва да прави търговски филми за капиталистически продуценти, филми без художествени амбиции. Единствената печалба за него от този период е професионалното овластяване тънкостите на говорещия филм.

Недоволен от обстоятелството, че не може да осъществи своите художествени планове, Кавалканти напуска Франция и отзовавайки се на една покана на Джон Грирсон, постъпва през 1934 г. на работа във филмовата служба на английската главна поща. По-точното определяне социалната позиция на английското документално кино заслужава едно специално изследване. Тук ще се задоволим само с констатацията, че тази група, макар да работи държавни поръчки, благодарение личността на Грирсон запазва до голяма степен своята художествена независимост.

В онези първи години на говорещия филм студиите са просто залети от музиканти, певци, оратори, актьори и в повечето филми без оглед на някакви художествени изисквания безконтентно се говори, свири и пее. Тонът като художествено изразно средство е напълно игнориран. Заслуга на Кавалканти е тези възможности на звука да бъдат изрично подчертани, теоретически обосновани и доказани на практика в документалното кино. Филми като „Пет и Пот“, „Нощна поща“ са образци за това как шум, музик, говор могат да бъдат използвани за задълбочаване оптичното възприятие от филма, за повишаване общата изразност на филма. Включването на тона в художествените изобразителни средства на документалното кино разширява значително неговата скала на реалистична изразност.

Насочване към проблемите на ежедневието, почит и уважение към труда, откриване на обикновения човек, на миньора и пощенеца, на моряка и дребния



Алберто
Кавалканти

чиновник е характерно за английското документално кино. В тази атмосфера укрепват художественият мироглед и социалната позиция на Кавалканти. Неговите демократични възгледи, уважението му пред обикновения човек от народа, симпатите му към трудещите се и стремежите на работническата класа правят от него последователен противник на фашизма. След изоухване на Втората световна война британското правителство го назначава свой пълномощник за кинопропаганда. В своите филми Кавалканти зове към укрепване патриотизма в Англия и разобличава в своя най-последователен филм „Жълтият император“ италианския фашизъм.

Заслугите на Кавалканти към английското документално кино не могат да бъдат измерени само с броя на филмите, произведени от него в този период. След напускането на Грирсон ръководител на тази група става Кавалканти и под негово ръководство и грижа израства цяла генерация млади таланти. Характерно за него е да жертвува блестящата обществена кариера заради задачи, чрез които той счита, че служи повече на своята мисия.

От началото на четиридесетте години Кавалканти работи в игралния филм. художествените възможности на който го привличат винаги.

През 1949 г. той бива поканен в Бразилия. Тук, където се изгражда едно ново филмово производство, той смята, че ще може да осъществи всички свои художествени амбиции, да приложи богатия опит на своя живот. Той бива натоварен официално от правителството да реорганизира филмовото производство на Бразилия. Кавалканти снима няколко филма, които принадлежат към най-значителните реалистични творби на националната филмова продукция и донасят международно признание на бразилския филм. (Неговият филм „O santo do Mar“ получава през 1954 г. наградата за най-добра режисура на международния кинофестивал в Карлови вари). Кавалканти кове планове за изграждане на стабилно, технически добре обзаведено, работещо върху художествени принципи национално филмово производство. Той изработва проекти за реорганизация на разпространението на филмите, за създаване на киноинститут, за обучаване на млади кадри, за разпространяване на кинокултура — въодушевени планове за бъдещето на едно национално бразилско киноизкуство.

Антидемократичните обществени условия обаче препятствуват за осъществяването на неговите планове. Зависещи от американските монополи фактори не са заинтересовани от развитието на националното филмово изкуство. Кавалканти става за тях неудобен, особено след избирането му за член на Световния съвет на мира. Той бива обруган, наклеветен, отнемат му възможността за труд и съществуване, принуден е да напусне своята родина, която преди няколко години го бе посрещнала като месия на националното обновление в киното. Но делото на Кавалканти продължава да живее в най-добрите сили на бразилските филмови творци.

След завръщането си от Бразилия той обикаля Европа като неспокоен странник, за да търси условия, които ще му позволят да осъществи своите идеи и убеждения: в Австрия, ГДР, Румъния, Италия, Франция, Англия, Испания. Днес той е прехвърлил венита на своя жизнен път, годините на най-продуктивното творчество са вече зад него. Това е времето на френския авангард и английската документална школа.

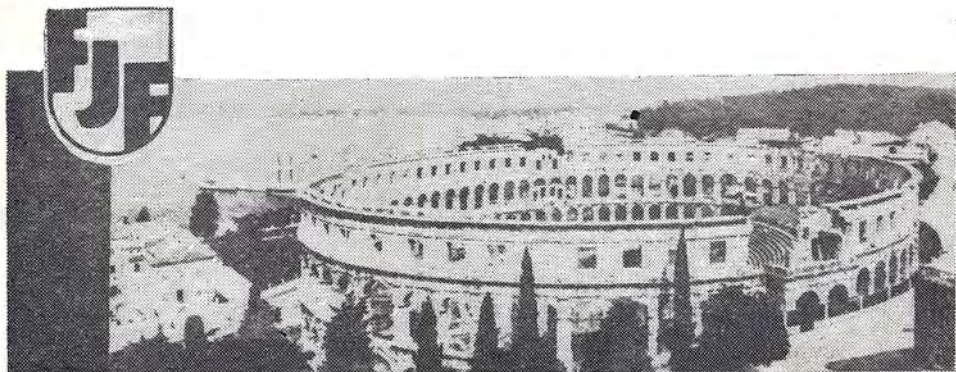
Тези най-плодородни периоди във филмовата му кариера са едновременно и най-забележителните етапи в теоретичното му творчество. Ние му дължим трудове за авангардизма, за историята на бразилския филм, за художественото използване на звука, върху киноархитектурата, за цветния филм, за обществените задачи на киноизкуството, които той вижда в разпространяване на хуманизъм и във възпитание на хората към разбирателство и мир. Във враждебния на изкуството свят на капитализма Кавалканти е и на теория, и на практика ревностен последовател и защитник на реализма в киноизкуството.

Противно на космополитичните тенденции в киното на капиталистическото общество Кавалканти застъпва гледището, че голямото изкуство трябва да е свързано с народа и да е национално. Той е решителен противник на американизирането на киното в западните страни.

В много изказвания Кавалканти е декларираше своето предпочитание към поетичния филм. Той предпочита филм, образите на който са богати на чувства и преживявания и притежават изявени, многостранни и комплицирани характеристики. Той е срещу повърхностното, обедняването и изопачаването в киноизкуството. Неговите представи за поетичния филм са израз на съзнателния реалистичен възглед за художественото отразяване на действителността в нейната дълбочина и сложност.

Неговата възраст — Кавалканти е 66-годишен — не е за него причина да се оттегли необезпокояван на почивка. Последният му проект — да снима в Испания филм по една пиеса на антифашисткия поет Фредерико Гарсия Лорка — бےосуетен след дългогодишна подготовка от политическата цензура на испанската реакция.

Един богат на откривателства и заслуги живот лежи зад Кавалканти! Живот на пионер в документалния филм, от който могат да се почерпят много поуки. Не всички истини трябва да се откриват наново, историята на документалния филм е богата със съкровища, които трябва първа да бъдат разкрити.



ПУЛА — 1963 ГОДИНА

На това, с какво този филмов фестивал прилича на всички останали — не бих искал да се спирам. Конвенционалното, доколкото съществува и при него, не ме привлича — струва ми се без никакво значение да ви занимавам с парада на тоалетите и прическите, с магнезиевите светкавици на журналистите и с автографите на „звездите“, със суетата, която за съжаление е неизменен компаньон на седмото изкуство...

С какво Пула се отличава от останалите кинематографични форуми? Струва ми се, че именно с това трябва да започна...

Отликата не е само в климата и в архитектурата. Не е само в странното усещане, което те обвзема от парадоксалното съчетание на една арена, запазена още от римско време, и един бял платнен правоъгълник, познат на хората едва от няколко десетилетия. Спецификата на този фестивал, иначе твърде импозантен и представителен (достатъчно е да споменем факта, че неговата открита „зала“ побира 13,000 зрители), е в това, че той има домашен характер. Чужденци присъствуват немалко, но само като гости, като зрители. Пълновластен и единствен господар на екрана е югославският игрален филм. Състезават се помежду си само югославски филми. Награди получават пак само югославски филми.

С този свой характер пулският фестивал е твърде близък до наскоро учредения наш варненски фестивал. И не само ние сме така критични към организацията на тези национални прегледи, но и югославците, макар те да имат много по-богат опит и тазгодишният фестивал да беше отбелязан като десети, юбилеен. В почти целия централен югославски печат се появиха много критични материали, насочени срещу твърде големите привилегии на журито на пулския фестивал. То беше наречено „журито с най-големи права в света“. Неговите членове не само определят наградите, но и подбират цялата годишна филмова продукция онези филми, които да бъдат допуснати до състезание. И именно този подбор предизвиква гнева на много кинодейци и особено на критиците. Те протестираха срещу допускането на явно слаби произведения и пренебрегването на творби с безспорни достойнства. Дразнеше ги оказаното предпочитание към филмите с тематика из войната и съпротивителното движение и недостатъчното внимание към продукциите със съвременен сюжет. По този начин, твърдеха критиците, на фестивала се дава невярна картина на днешното югославско кино, което прави решителни усилия да преодолее тъпченето на едно място в тематично отношение.

На мен лично ми се струва, че мненията на тези кинокритици не са ли-

шени от основание. Безспорен факт е, че на пулския екран отново господар беше миналото и главно военната тема. Аз успях да видя някои от филмите, които не участваха в конкурса, и без никакво колебание мога да кажа, че „Пясъчният замък“, „Операция Тициан“ и „Дни“ (и трите със съвременен сюжет) във всяко отношение превъзхождат допуснатия до състезанието „Човек и звяр“, който при това е и съвместна продукция с една западногерманска фирма с чужд сценарист, режисьор и главен изпълнител.

Но ако съвременната тема беше подценена — ако мога да се изразя така — в количествено отношение, все пак последната победа беше нейна, защото тя получи главната премия — голямата „Златна арена“ за най-хубав филм на годината получи продукцията на Ядран-филм — Загреб „Лице в лице“, чийто сценарий разглежда актуален нравствен и обществен проблем.

Но нека се спра последователно на филмите, които бяха показани на тазгодишния фестивал в Пула.

След тържественото откриване, състояло се вечерта на 28 юли, беше проектиран филмът „Десантът в Дървар“. Неговият режисьор Фадил Хаджич, който заедно с Бора Чосич е автор и на сценария, е познат в България с филма си „Азбуката на страха“. Новата му творба е със сюжет от народоосвободителното движение на югославските народи през Втората световна война. Вниманието е спряно на един действителен случай от недалечната история — на провала на немската военна операция „конен скок“, с която се е целяло да бъде разбито и ликвидирано ръководното ядро на югославските партизани. Една жестока битка, в която героите разкриват истинските си лица, разкриват своето величие и безсмъртие.

По сценарий „Десантът в Дървар“ твърде напомня неотдавна отличения със Златна награда на московския фестивал филм на Велко Булаич „Козара“, в който вниманието също е спряно на едно действително събитие от борбата с фашистките окупатори. Но този паралел между двата филма веднага показва преимуществата на Булаич и недостатъците на Фадил Хаджич. „Десантът в Дървар“ е останал до събитията, до фактите, без да успее художествено да ги обобщи. Той прилича на някаква кинематографична реконструкция на историческите факти. Така би могло да се направи документален филм. Но когато съществуват претенциите за принадлежност към жанр, към който нашите изисквания са, ако не по-високи, то от по-друго, по-различно естество — резултатите не ни удовлетворяват. Очертаните образи не се отличават с необходимата индивидуална неповторимост. А филм, от който в паметта не остава да живее нито един образ, не е постигнал целите си.

И следващия филм, показан на пулския екран, също ни връща към един истински случай от действителността. „Радополе“ — така се казва филмът, който ни разказва за селото със същото име, в което през 1942 г. немска наказателна експедиция е убила цялото мъжко население. Взел повод от този действителен факт, Арсен Диклич е написал сценарий с високи кинематографични достойнства, които направиха впечатление на журито, и то го награди със „Златната арена“ за сценарий.

В разрушеното, изгоряло село вдовиците, дъщерите и малките деца дочакват освобождението. Катя Илечак, председател на селския комитет в Радополе, мечтае да върне селото към живота, да омъжи дъщеря си, да възстанови разрушените къщи. Тя се обръща за помощ към областния комитет, в който ѝ обещават да изпратят строители, но те все не пристигат. Най-накрая се появяват първите мъже — това са единственият останал жив жител Иля Кривал, след това младият старшина, който се влюбва в дъщерята на Катя, и демобилизираният войник Божица Врндяк. Те завинаги се заселват в Радополе. Като че ли мечтата на Катя започва да се осъществява, но... в околностите още бродят неприятелски банди, от чието оръжие загиват старшината и Иля Кривал. При нещастен случай на строежа загива и Божица Врндяк. И отново Радополе е село без мъже...

Такова е накратко съдържанието на филма. Особено силни са неговите финални кадри, в които една част от младите жени тръгват по пътя за града, а други начело с Катя остават в село, без да са загубили вярата си в бъдещето.

„Радополе“ беше един от най-хубавите филми на тазгодишния фестивал. Той бе нареден на второ място след „Лице в лице“. Неговият постановчик Столе Янкович, опиращ се на богат драматургичен материал, е успял да съз-

даде творба, която по косвен начин осъжда още веднъж безчовечността на фашистите. Но той не се е задоволил само с тази задача. Със своето произведение той иска да заговори и по някои съвременни проблеми. Случаят в Радополе е за него повод да постави в един философски план проблемата за пътищата, по които човек трябва да върви напред, за верността към миналото и за скъсването с него. Едни от героините на филма остават верни на миналото, защото то живее в тях, защото то ги е научило да мислят, да действуват, да живеят. Ако се откъснат от него, те ще бъдат като цветя без корени. И съзнавайки това, те с всички сили се борят да го възстановят или градейки нещо ново, то да започне върху основата на предишното. Но по-младите радополчанки не се чувствуват свързани с миналото. И затова без усилия тръгват да търсят щастieto си по чужди краища...

Филмът „Радополе“ не осъжда нито едните, нито другите. Неговите създатели се стараят да разберат смисъла и на едната, и на другата позиция. И това не е проява на някакъв обективизъм. Не, те просто са убедени, че в онзи исторически момент е имало два пътя и нито един от тях не е трябвало да бъде осъден. И все пак на мен ми се струва, че въпреки старанието да не вземат страна авторите на филма не могат да скрият симпатиите си към Катя. Нейната устойчивост и твърдост те не случайно издигат до равнището на своеобразен героизъм.

За общия успех на филма твърде много допринася актьорският състав, комплектуван от такива изтъкнати актьори като Раде Маркович (за ролята си в „Радополе“ той получи „Сребърната арена“ за актьорско изпълнение), Бата Живсинович, Оливера Маркович, Милена Дравич, Зоран Милосавлевич, Гизела Вукович и др.

Следващият филм, познат вече на югославската публика, който идваше с претенцията да се бори единствено за наградата за най-добро актьорско постижение, беше „Котаракът под каска“ на Жорж Скригин (от този режисьор са поставени известните и у нас филми „Госпожа министершата“ и „Другарят председател — център нападателя“). Главният герой, старшината Иля Капар, получил от другарите си прякора Котарак, е човек, съвършено неприспособен и негоден да участва във войната. Но неговата омраза към врага го довежда в редиците на борците срещу немските завоеватели. И по странното съвпадение на ред обстоятелства и случайности той се проявява като истински герой (в това отношение по идея филмът напомня първата новела на „Ероика“: героят на А. Мунк е също един парадоксален случай на проява на героизъм). Капар е награден, ползува се с уважението на командирите и началниците си. Но точно след наградата той заспива по време на едно сражение и за да го спасят от обкръжението, в което е попаднал, се води битка, в която загиват мнозина. За щастъкката си Капар ще бъде изправен пред съд. Но отново го спасява случайността и той попада в тила на врага. Пак поради случайност на него именно се предава една неприятелска част и той я повежда към лагера на своите. Но въпреки враговете, партизаните откриват стрелба. Макар и ранен, Капар им разкрива истината и отново получава уважението на другарите си (преди фестивала филмът е бил проектиран с друг край, в който Капар загива).

Преди всичко във филма дразнят многото случайности. Вместо да се изведе на преден план идеята за обвинение срещу войната, която си играе с човешките съдби, Жорж Скригин не е направил нищо повече от една обикновена развлекателна история — много забавна, малко тъжна, малко смешна (с предишния край и доста сантиментална). Мъчно може човек да разбере каква е авторската позиция, какви задачи се преследват. Наистина единствена ценна страна на филма си остава изпълнението на Павел Вуисич в главната роля, което се открие като едно от най-добрите на фестивала, макар и да не бе отличено с премия. Хуманизмът на своя герой актьорът превърна в обвинение срещу войната. И по този начин внесе смисъл в общо взето твърде бедното на идеи произведение на Жорж Скригин.

Разочарование предизвика и филмът „Онзи хубав ден“ на известния и у нас с филма си „Девтият кръг“ режисьор Франце Штиглиц. Неуспехът на тази комедия е преди всичко в баналния сюжет, в центъра на който са борбата за ръката на една жена и ходовете, през които преминава тази борба, за да завърши накрая с щастлив изход. Несъмнено даровитият режисьор, който е положил много усилия и на места постига истинска поетичност и вдъхва на героите си много очарование, към края проявява умора: сякаш се е отчаял да



«Невесинската пушка»

се бори не за ръката на главната героиня, а с непреодолимите слабости на сценария. Същото самосъзнание като че ли не е напускало и главният изпълнител Берт Сотлар, иначе един от най-първите артисти на югославското кино, и затова вероятно в изпълнението му се чувствава повече рутина, отколкото вдъхновение.

С много голямо нетърпение публиката очакваше новия филм на режисьора Жика Митрович „Невесинската пушка“, с който той остава верен на досегашните си предпочитания към авантюристично-зрелищния жанр (негова постановка са „Мис Стоун“, „Капитан Леш“, „Сигнал над града“, „Солунските атентатори“). Но за пръв път, както отбеляза югославската критика, публиката равнодушно дочака края на негов филм. Започнало интересно и многообещаващо, филмовото действие някъде към средата загуби своя ритъм, а и развързката стана ясна. Неопираш се на интригата, за съжаление филмът на Митрович нямаше на нищо друго на какво да се опре. Недостигахе и патриотичният патос на героите — смели заговорници от Херцеговина, които без жал отдават живота си за свободата на родния край. Чувствуваше се някакво спокойствие, отсъствие на творческо въодушевление. Митрович показва, че владее занаята, че масовките не го затрудняват, показва, че и той без голяма мъка би поставил една американска суперпродукция. И по отношение на декора и костюма също всичко беше издържано, макар верността на епохата да клонеше към известен етнографизъм. Но заедно с това филмът показва, че без вълнение и най-опитният режисьор не може да постигне успех. И за киното се отнасят безсмъртните думи на Лев Толстой: „Изкуството е човешка дейност, която се състои в това, че един човек съзнателно, с известни външни знаци предава на другите изпитаните от него чувства, а другите хора се заразяват от тези чувства и ги преживяват...“

За „Човекът от фотографията“ предварително говореха, че е създаден по една много оригинална новела от Драгослав Илич. Но след като видях филма, не събрах в сюжета нищо повече от една вариация на „Генерал де ла Ровере“ — един изтезаван от полицията човек е принуден да ѝ служи, като се вмъкне като шпионин в организацията на борците срещу фашизма; но влязъл в непосредствен контакт с хората, които трябва да издаде, той съзнава правотата на тяхното дело, отвращава се от собственото си нищожество и подлост, решава да застане на тяхна страна срещу поробителите и накрая загива като герой в тази борба. Сходството с „Генерал де ла Ровере“ може да

се открие и в заблудата на полицията, която смята, че незначителният, обикновен човечец е водач на тайната организация.

Неоткриваш никаква нова истина със сюжета си, филмът не прибавя нищо ново и с реализацията си. На лице е типично добросъвестно заснемане на сценария, педантично и безкрило екранизиране. Също като при Митрович и Скригин и при Вл. Погачич се наблюдава някакво успокоение, отсъствие на страст, на пламък. А че е даровит режисьор личи от работата му с актьорите, където единствено се е „запалил“ — не е могъл да устои пред темперамента и увлечението на Никола Милич и Оливера Маркович.

Не опроверга очакванията и новият филм на младия режисьор Раденко Остоич „Две нощи в един ден“. Неговата първа творба „Саша“ миналата година е направила силно впечатление и за работата си той е получил „Сребърната арена“ за режисура. Но в новия си филм и Остоич, също като Погачич при „Човекът от фотографията“, се е загубил в драматургичния материал, разтопил се е в него. Ако си припомним мисълта на М. Мартен, че киното не е нищо друго освен специфичен начин на мислене, мъчно можем да открием Остоич-мислителя. Той е само илюстратор, интерпретатор. А това не е достатъчно.

Но най-голямото разочарование на фестивала бе „Човек и звер“, съвместна продукция на Авала-филм и западногерманската филмова къща Кунтфилм. Показано е бяството на концлагерист, комуто помагат случайни хора и дори кучето, изпратено да го залови, но когото накрая застрелва собственият му брат. От целия филм лъха една отвращаваща, невярваща в човека философия. Побеждава мизантропията, доброто съществува само като илюзия. Нито публиката, нито журито одобри такава противоречеща на социалистическия хуманизъм идейност. Не бе одобрена и чисто художествената страна на произведението, където добро впечатление правеше единствено камерата на Ненад Йовичич. С право критиците питаха защо този филм изобщо е допуснат до фестивалното състезание. И в този въпрос се криеше неговата най-точна оценка...

И друга една комедия също като „Котаракът под каска“ бе позната и на публиката, и на журито още преди фестивала. И нейните автори също нямаха големи претенции — и те бяха устремили поглед само към „Златната арена“ за



«Две нощи в един ден»



«Мъже»

актьорско изпълнение. „Мъже“ със Слободан Перович в главната роля в това отношение бе по-щастлив — героят на тази комедия се украси със „Златната арена“, макар преимуществото му да не беше кой знае колко подчертано. Помогна му може би обкръжението — докато Павел Вуисич в „Котаракът под каска“ бе „самотен“, Сл. Перович имаше за партньори Оливера Маркович (нейното лице бе най-често срещаното на тазгодишния пулски екран), Мия Алексич, Бата Живоинович, Елена Йованович-Жигон и др.

Иначе „Мъже“ не се отличава с особени достойнства. Филма го правят актьорите, които от не особено блестящия драматургичен материал успяват да създадат колоритни образи. Има и много смях на трикове, на ситуации, които напомнят за далечната ера на Мак Сенет. Основният конфликт е между мъжете и жените, които си разменят ролите в къщи, и това ново положение поставя представителите на силния пол в твърде смешни ситуации.

Краят увенчава делото. Тази популярна сентенция сякаш е създадена за последните дни на пулския фестивал, през които бяха показани най-хубавите произведения на югославската кинематография.

Непосредствено преди започването на фестивала от Венеция дойде вестта, че в съревнованието между детско-юношеските филми от цял свят югославската продукция „Опасен път“ се е наредила на първо място и е спечелила „Златният лъв на Свети Марко“. Тази награда се стори на пулското жури, изглежда, за достатъчна и затова то не отдели нито една от своите премии на неговите създатели, макар че те заслужаваха това. Разказвайки за бягството на две словенски деца от един фашистки концентрационен лагер и за опасния път, който изминават, докато се завърнат у дома, авторите на филма са превърнали творбата си в страстно изобличение на войната и в призив за човешка солидарност. Режисьорът Мате Реля чудесно е съчетал в произведението си приказното начало, така характерно за детското виждане, с грозното лице на действителността, която е пред тях. Неуспешен е обаче опитът да бъде постигнато метафорично звучене на финала на филма — зрителят е неподготвен да навлезе изведнъж в едно съвсем друго стилизирано разрешение. Независимо от тази

слабост филмът „Опасен път“ е талантливо и въздуващо произведение.

Силно впечатление направи и филмът „Саморасли“, който заедно с „Радопол“ бе награден със „Сребърната арена“, а неговият режисьор Игор Претнар получи заедно с режисьора на „Лице в лице“ „Златната арена“ за режисура. Действието ни връща в Словения от епохата на феодалното робство и ни запознава с любовта на двама млади, бедни селяни, които са обречени на вечна раздяла. Но преградите не ги отчайват и те се стремят един към друг. Идват нови и нови бедни, идва и смъртта, но любовта не е победена.

Виждате, че като тема филмът не се отличава с особена оригиналност. Направи впечатление обаче неговата постановка, в която тази позната идея за безсмъртието на истинската любов прозвуча по новому. Интересно бе, че не бе изтикан на заден план социалният конфликт, а напротив, бе изтъкван като първопричина за всичко. И филмът е издържан в един стил — без примеси, без формалистично самолюбуване. Напомня до известна степен за Бергман, но все пак си е оригинален, Претнаров. Личи артистична зрялост, личи филмова ерудиция, личи самостоятелен начин на мислене.

В този филм изпъкна и изпълнителката на главната роля (Мета) Майда Потокар, която заслужено бе отличена със „Златната арена“ за най-добро женско актьорско постижение.

Но най-голям възторг както у публиката, така и у журито предизвика последният проектиран филм „Лице в лице“. Неговият режисьор Бранко Бауер, вече получавал веднъж наградата за най-хубав филм и отличаван със „Златна арена“ за режисура, този път повтори успеха си. Не бих искал да правя паралели с филма, донесъл му първия триумф („Не се обръщай, сине!“), но все пак не мога да не отбележа, че „Лице в лице“ е твърде различен от него както по тематика, така и по стил. Но стилът не е нещо самоцелно — формата винаги се диктува от съдържанието.

Накратко сюжетът на филма. Макар директорът на едно предприятие да е допринесъл много за неговото изграждане, сега спъва развитието му с неправилните си методи на ръководство. Неговият пръв приятел и работник



«Опасният път»



«Лице в лице»

в същото предприятие Милан вижда това и иска да се събере партийната организация, за да се разгледа въпросът или за промяна на начина на ръководство, или за уволнение на директора. Директорът узнава това и иска уволнението на Милан. Събират се на събрание. И отначало множеството поддържа директора — повечето правят това от страх или от угодничене. Но Милан разкрива искрено истината. Той върши това така безкористно и чистосърдечно, че заразява всички. Обажда се гласът на съвестта дори и у директора. Личното отстъпва и вниманието на всички е съсредоточено върху работата на предприятието.

Почти цялото действие протича в една стая. Преобладава диалогът. Но няма и следа от скука у зрителите. Не само у югославската публика, за която може да се предполага, че тези проблеми са ѝ близки, че я вълнуват. Но със същото внимание филмът бе гледан и от чуждестранните гости. Защото неговите проблеми не са само национални. Това са нравствени проблеми, които вълнуват изобщо хората и особено гражданите със социалистическо отношение към труда, гражданите, които сами са господари на предприятията и държавата. В лицето на работника Милан Копривица аз лично видях онзи положителен герой, който все още липсва на нашата кинематография. Герой, който да служи за пример със смелостта си, с честното си и загрижено отношение към труда, който да увлича с примера си.

Бранко Бауер се е изявил като творец с будна творческа мисъл. В неговия филм заразява именно неспокойствието — онова неспокойствие, което отсъства в произведенията на Ж. Митрович, Вл. Погачич и Ж. Скригин. Зрителят чувствава като подводно течение в целия филм будната гражданска мисъл на режисьора, чувствава личното му отношение към проблемите, поставени за разрешение в творбата. Режикура, която външно с нищо не прави впечатление, с нищо не блести, не смайва, но чиято сила е именно в тази обикновеност.

„Лице в лице“ е радостно явление в югославската кинематография. Този филм заедно с някои други, създадени напоследък, като „Козара“, „Радополе“, „Саморасли“ и други, показва, че тя се движи по верни пътища. Не бих искал да сравнявам „Лице в лице“ с други творби в съвременното световно кино (това направи френският критик Фесейдон Ховеида, който заяви, че филмът на Бауер е по-хубав от „Дванадесетте гневни мъже“), но мисля, че с успех би се проектирал в България, Съветския съюз и другите социалистически страни. Неговият истински смисъл, истинската му цена биха били най-добре оценени именно в тези страни.

Наричат Пула фестивал с ограничено значение. Но нима е „ограничено“ значението на един преглед на съвременното югославско кино? Нима е малко да се запознаеш с най-хубавото и най-характерното във филмовата продукция на една кинематографично напреднала страна?

Атанас Свиленов

МИКЕЛАНДЖЕЛО АНТОНИОНИ И АНАЛИТИЧНИЯТ ФИЛМ

(Статията е написана за сп. „Киноизкуство“)

Микеланджело Антониони направи първите си стъпки в кинематографията с няколко документални филма, които веднага привлякоха вниманието на филмовата критика. С особен интерес бяха посрещнати филмите „Чистотата на града“, който разказва за живота на уличните метачи в Рим; „Любовна измама“, в който са показани героите на няколко актуални разказа в рисунки, публикувани във вестниците; „Суеверие“, който третира злободневния въпрос за хиромантията. В тези филми, които са предадени в прекрасна и увличаща разказвателна форма, проличава стремежът на режисьора да влее нови изразни средства в документалния филм, за да разшири неговата привлекателна сила и емоционално въздействие върху зрителя. Това начално влечение към нови творчески търсения и решения остава характерно и за по-нататъшното филмово творчество на Антониони.

През 1950 г. Антониони започва да работи в областта на игралния филм и създава първата си творба, озаглавена „Хроника на една любов“. В този филм Антониони третира проблема за изневярата в брака и търси да разкрие нейните причини и подбуди. Съпругата на един богат индустриалец в Милано се запознава с един обикновен млад мъж и се влюбва в него. Мъжът отговаря на чувствата ѝ. Дватама започват да се срещат; те търсят усамотените места, за да се скрият от погледа на хората и да останат сами. Тази връзка не остава тайна за индустриалеца и той възлага на един частен детектив да следи двамата влюбени. След няколко дена детективът представя своя доклад, пълен с данни за изневярата на съпругата. Изпълнен с яростта на човек, който чувства, че губи ценен предмет, но иска на всяка цена да го запази, индустриалецът се качва в своята супермодерна кола и с голяма скорост се отправя към мястото, посочено му от детектива, за да залови съпругата си на местопрестъплението. По пътя обаче се случва нещастие с колата и той загива.

Филмовият разказ е изграден върху документалните материали, представени от детектива, като в хроникален ред са предадени неговите проучвания и сведения. На тези обективни данни обаче режисьорът придава само относително значение. Неговата цел е да ни представи взаимната обвързаност на душевните преживявания с външния свят, на чувствата с действителността, на хората с обществената среда. Не случайно Антониони е избрал Милано за място на действието на филма. Този град на големите търговски сделки, на динамичния, но едновременно труден, сив и покварен живот, е подходящата обстановка за разкриването на манталитета на героите. В това отношение характерен е образът на измамения съпруг. Неговото желание да задържи своята красива жена, която е придобил със същото влечение, с което би купил един скъп наakit, е плод на обикновена мъжка амбиция, а не на чувство на обич. Другите два главни образа пък са олицетворение на взаимната любов, на необходимостта у човека да обича и да бъде обичан. В този филм обаче, както и в някои от следващите филми на Антониони, героите са откъснати от обществения труд. Главният женски образ е съпруга на богат индустриалец; нейният живот протича скучно и безцелно сред разкошната обстановка на огромния ѝ апартамент в кръг на приятели и познати на съпруга ѝ; нейният единствен стремеж е външната ѝ красота и привлекателност, модните ревюта, елегантните дрехи. Изневярата ѝ е естествена последица на нейния манталитет. Мъжът, в когото тя се влюбва, е също така безделник; обяснението, че е участвувал във войната и е останал без средства и занятие, звучи безсмислено и неубедително.

Две години по-късно Антониони създава втория си филм, озаглавен „Победените“. Като използва и в него документални материали, Антониони раз-

крива нравите на днешната младеж на Запад, която е поразена от последиците от войната. Във филма са включени действителни епизоди из живота на младежта във Франция, Англия и Италия, които придават голяма изобличителна сила на произведението. Въпреки своите безспорни художествени качества филмът не можа да бъде показан на широката публика поради ограниченията, наложени от цензурата.

Хроникално-документални елементи откриваме също така в следващите два игрални филма на Антониони „Опит за самоубийство“ и „Дамата без камелии“. И тук, както във филма „Хроника на една любов“, откъснатостта на жената от обществото, труда и хората е причина за нейното социално падение и компромиса в живота.

През 1955 г. Антониони създава един от най-хубавите си филми „Приятелките“ по разказ на Чезаре Павезе. Тази творба бележи както пълната творческа зрялост на режисьора, така и един нов етап в неговото развитие.

Във филма „Приятелките“ Антониони за пръв път изоставя хроникалната тематика, наследена още от първия период на творчеството му, и търси вдъхновение в произведения на литературата с по-дълбоко идейно и художествено съдържание. И в този филм се разкрива съдбата на няколко жени, които търсят щастие в любовта, но остават разочаровани и завършват със самоубийство или намират в труда утеха и смисъл на живот. Както във филма „Хроника на една любов“, така и във филма „Приятелките“ действието се развива в Милано, но този път социалната обстановка в големия град е представена още по-непосредствено и правдиво, отчайваща със своята жестокост и равнодушие към човека. Алчността за пари, сделките, грубият интерес убиват най-съкровените човешки чувства, за да ги подчинят на личните амбиции, на стремежа за по-големи печалби.

Следващият филм на Антониони „Вик“, създаден през 1957 г., е първата творба на режисьора, в която героите са подбрани из средата на работническата класа. И този филм разказва за един случай на брачна изневяра, но тук отношенията между хората са предадени в светлината на най-чистите човешки чувства. По моя преценка филмът „Вик“ е най-издържаната творба на Антониони по съдържание, форма и стил.

През следващите години Антониони създава трите филма „Приключение“, „Нощ“ и „Затъмнение“, които според мене отбелязват крачка назад в творчеството на режисьора, въпреки че с тях той постигва широка международна известност.

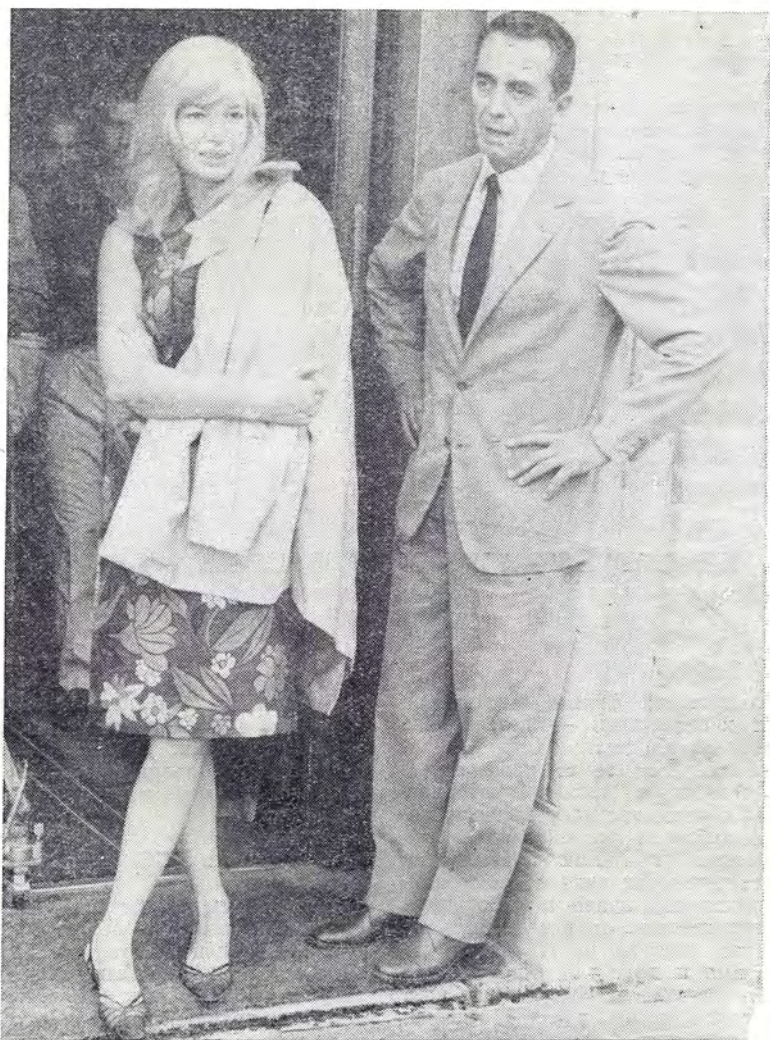
С тези филми в кинологичната литература се появи понятието „аналитичен филм“, което е свързано с името на Антониони като негов създател.

Аналитичният филм се характеризира с обективен анализ на чувствата на отделните герои в техните взаимни отношения и в отношенията им с обществото и предполага разкриването на техните най-интимни душевни състояния във връзка с развитието на събитията. Поради това аналитичните филми се спират подробно на отделни епизоди, на отделни мисли, на отделни постъпки, които могат да изглеждат второстепенни, но които в своята съвкупност създават обективните условия за по-цялостната изява на героите, на техните въртеливи преживявания, стремежи и желания.

В този смисъл филмът „Приключение“ е образец на аналитичен филм. Всичките негови елементи, като се почне от общата обстановка, подбора на лицата и диалога и се стигне до ритъма на действието, природните картини и музиката, съдействуват за най-подробното и дълбоко разкриване на характерите. При една разходка с лодка на компания от младежи и девойки изчезва едно от момичетата. Всички започват да го търсят. По този повод между тях избухват спорове, взаимни обвинения, прояви на ревност и любов, на омраза и съжаление. С голямо умение режисьорът анализира в най-малките подробности чувствата на своите герои, за да ни представи в цялост духовната празнота, безразличието и мантилитета на младежта из буржоазните среди.

Във втория филм „Нощ“ стремежът към по-подробен анализ довежда до изкуствени и формалистични решения, които в третия филм „Затъмнение“ достигат до краен предел.

Без да искаме да подценя личността на Антониони като талантлив режисьор, считам, че новият път, който той посочва, минава по стъпките на филмовото творчество преди четиридесет години. Аналитичният филм крие опасността за изпадане във формализъм при търсенето на по-сложни и необикновени средства за разкриването на характерите, докато те могат да бъдат показани по по-лесен начин



Моника Вити и Микеланджело Антониони

и да оказат по-силно въздействие върху зрителите. Едновременно обаче не може да се отрече, че теорията за аналитичния филм има и положителни страни, като отрича повърхностните описания и представянето за верни по начало на някои явления, без да се доказва тяхната правдивост. В този смисъл Антониони има полезна заслуга и към неореализма, като допринесе за обновяването на общоприетата схема на творчество, която водеше неминуемо към натурализъм.

Всъщност моето несъгласие с преобладаващото положително отношение към трите филма на Антониони не е по съществото на теорията за аналитичния филм, а се отнася преди всичко до величаенето на Антониони като създател на нов творчески стил във филма, като нов теоретик в кинолитературата.

Редица критици, между които и някои известни литератори, сравняват аналитичния филм със създаването на нови изразни форми в литературата, които са по-близки на изискванията и изострената чувствителност на съвременния човек. Но

тук се поставя въпросът: отговаря ли аналитичният филм на тези изисквания? Може ли да приемем, че като гледа на екрана един епизод от нашата действителност, на зрителя е необходим и по-точен, по-задълбочен анализ на чувствата на героите, на техните стремежи, страдания и слабости? В отговора на този въпрос се съдържа според мене истинското значение на аналитичния филм. Подробният анализ на събитията и на лицата, които участвуват в тях, разкриват по-пълно и вярно действителността. Независимо от обществения произход и моралния облик на героите те притежават духовни качества, които трябва да разкрием, ако искаме по-пълно да бъде разбран съвременният човек, който търси истината, търси бъдещето си, търси отговор на най-актуалните въпроси на нашето ежедневие.

Карло ди Стефано

КЪСОМЕТРАЖНИЯТ ФИЛМ В ИНДИЯ

(Статията е написана за сп. „Киноизкуство“)

Късометражните филми — документални и кинопрегледы — печелят все по-голяма популярност в Индия. В по-голямата си част те се произвеждат от филмовия отдел при индийското правителство и често третират въпроси, изискващи публично разяснение. Такива са документалните филми за замяна на старата тегловна единица с килограма, за избирането на право в изборите и други, произведени от независими кинодейци по поръчка на филмовия отдел. Но има и друг тип филми — те показват красотите на Индия с цел чрез популяризирането им да се увеличи броят на туристите в страната.

Документалните филми обикновено не са по-дълги от 600 м и се проектират задължително във всички кина. Едно от условията в разрешението за отваряне на кинотеатър е да се прожектират документалните филми и кинопрегледы на правителството преди окончателния филм.

Най-сполучливият документален филм бе произведен през 1957 г. по случай стогодишнината на индийското национал-освободително движение. Той събуди голям интерес сред публиката. Този филм доби и световна известност.

Документалният филм, посветен на живота на Махатма Ганди, също бе добре посрещнат в Индия.

Бруталният британски колониализъм в Индия е представен в редица документални филми. Те до голяма степен помогнаха за възраждането на националното съзнание и гордост на индийския народ.

Посещението на министър-председателя г-н Неру в СССР укрепи дружбата между нашите два народа. Документалният филм за това посещение, за сърдечния прием на съветска земя породил най-топли чувства в сърцата на милиони индийци. Тези чувства намериха ярък израз при посещение на съветската правителствена делегация начело с Н. С. Хрущов в Индия.

Късометражните и документалните филми в Индия играят голяма роля за възпитанието и културното издигане на народа. Макар че художественото им равнище не е тъй високо, както на полските например, те винаги дават полезни знания на масовия зрител в Индия.

Миналата година филмът „Еволюцията и човешките раси“ спечели признанието на фестивала в Карлови вари. Същият филм бе награден и в Индия.

Филмите за индийските национални танци и музика дават ценен познавателен материал за културната история на Индия.

Документалните и късометражните филми се озвучават на 12 езика и се

проектират не само в кината, но и в много училища, села и обществени центрове.

По-важните продуценти на документални филми са Н. К. Исар, Д. Г. Агарвал Абас, Хоми Сетна и филмовият отдел при индийското правителство. Вирендра Десай също произвежда немалко късометражни учебни филми, разпространявани от филмовия отдел.

Миналата година бяха произведени три особено сполучливи филма, наградени със Златния медал на президента. „Преди четири века“ показва красотата на световноизвестните архитектурни паметници в Агра и Фатехпур. Сикри. Между тях са едни от най-съвършените образци на могулската архитектура. „Бисерната джамия“ е връх на архитектурно майсторство.

„Хималайско наследство“ създава ярка представа за величествения хималайски пейзаж, за многобройните реки, които се раждат от снеговете и ледниците на планините и дават живот на индийските равнини и поля. Филмът показва живота на хората из долините на Хималаите, техните живописни тан-

ци, празници и религиозни обреди в храмовете и манастирите.

В продължение на векове Хималаите са били свързани с индийското изкуство, литература, религия и митология. Те са станали част от нашето наследство. За индийците те не са просто планина, те са в центъра на много събития в живота на Индия.

За създаване на този филм снимачната група на филмовия отдел прекара 8 месеца в планините, преодоля много трудности, за да може да предаде вярно духа на Хималаите.

„Тютюн Вирджиния“ се занимава с научното отглеждане на тютюна.

Индия е на трето място в света по производство на тютюн. Тютюнът е една от най-доходните култури, отглеждани в страната, и заема 382 000 хектара обработваема площ. Този филм е от особено интерес за тютюнопроизводителите.

Създателите на индийските късометражни филми високо ценят документалните и късометражните филми на страните с народна демокрация, тъй като в тях са отразени животът и неговите проблеми.

Девендра Кумар

ПО ЕКРАНИТЕ НА БРОДУЕЙ

Може би екскурзията си по Бродуей трябва да започна от кинотеатър „Синеграма“, който се намира в тази част на града на 51-та улица. Там се представя широкоекранният филм „Как бе завоюван Запад“. Тази продукция на „Метро Голдуин Майер“ принадлежи към разряда на „блокбастерите“.

Думата „блокбастер“ е влязла в американския киножаргон след Втората световна война. Американските летци така наричали тежките фугасни бомби, които разрушавали цели квартали (от блок — квартал и баст — да разруши). „Блокбастерите“ следователно са филми, за които се харчат огромни средства. В тях участвуват множество „звезди“. Тези филми са предназначени или да разтърсят, или по-скоро да смяят зрителя като експлозията на голямокалибрена бомба.

Във филма „Как бе завоюван Запад“ всичко е „най-голямо“ и във внушително множество.

Акуратните журналисти са пресметнали, че във филма са заети 13 „звезди от първа величина“, 11 по-малки „звезди“, 12 хиляди статисти, 350 „истински“ индианци и най-голямото в Съединените щати стадо от бизони.

Сюжетната основа на филма представя живота на три поколения преселници от семейството Прескот. Членовете на това семейство хладнокръвно и ефектно

изтребват индианците и преодоляват по пътя си всевъзможни пречки. Те се борят успешно със стадо разявени бизони, отбиват нападението на разбойници над влака, преминават река с бурни водопади и т. н.

Изобщо филмът беше успешно охарактеризиран от кинонаблюдателя на списание „Сатърдей ревю“ Холмс Алперт: „При прожекцията на филма минават три часа като разходка в парк с интересни неща. Щом си бил там веднаж, повече не ти се иска да отидеш.“

В кинотеатър „Критерион“ се представя филм за легендарния английски авантюрист и шпионин Лоуренс — „Лоуренс Арабски“. Движен от „любов към арабите“, героят на филма ги спасява от турско иго.

Но всички други филми са затъмнени от „суперблокбастера“ — филмът „Клеопатра“, чиято глумна премиера се състоя в кинотеатър „Риволи“. Постановката на този филм струва 40 милиона долара.

Сега за „проблемния“ филм, поставен по едноименната книга на Ледерер и Бърдик „Некрасивият американец“. Филмът е пуснат на екрана от кинокомпанията „Юниверсал интернیشنъл“. Режисьорът е Джордж Енгланд, а автор на сценария — Стюарт Стерн. Главната роля на американски посланик в несъществуващото кралство Саркхан, някъде в Югоизточна Азия, се играе от известния артист Марлон Брандо. Филмът е сниман в Тайланд.

Сюжетът на филма е приблизително следният. В Саркхан, където управлява диктатор и има силни антиамерикански настроения, пристига новият посланик на Съединените щати Макуайт. Но преди да пристигне посланикът, на строежа на стратегическия „път на свободата“, в който са заети американски специалисти, неизвестно по чия вина става нещастен случай. Загива един млад работник. Повнушение на своя политически водач Диен, представен като неутрален националист, възмутените саркханци се събират на летището, за да протестират против американската намеса в Саркхан. Тълпата помита полицията на саркханския диктатор, прониква в летището, обгражда „кадилака“ на посланика и разбива стъклата на автомобила.

След пристигането си в посолството потресеният и уплашен дипломат мъмри сътрудниците, загдето не познават страната и за пълната им неосведоменост за настроенията на нейното население.

Макуайт се среща с Диен. Диен изобличава американската политика в Саркхан и настоява да бъде преустановен строежът на „пътя на свободата“. Той моли Съединените щати да не поддържат местния диктатор и да не въвличат Саркхан в „студената война“.

Церемонията при откриването „пътя на свободата“ се прекъсва от грохота на експлозии и пушечни залпове. Саркханският народ под ръководството на Диен, който е влязъл в съюз с комунистите, въстава против диктатора и неговите американски господари. Естествено веднага следва „комунистическа намеса“ от Северен Саркхан.

От екрана на телевизора Макуайт произнася твърде мъгляви думи, смисълът на които е, че Америка трябва не само да проповядва идеалите за свобода и равенство, но и сама да живее според тях. Охолен сит „среден американец“ идва при телевизора и го изключва, без да обръща никакво внимание на разсъжденията на Макуайт. Такъв е финалът на филма.

Изобщо филмът „Некрасивият американец“ е злобен и тенденциозен. И все пак американецът, който не е загубил ума си, се замисля още веднъж на кого е необходим и къде води „пътят на свободата“ — този символ на американския милитаризъм и империализъм в Югоизточна Азия.

Филмът „Хад“ завладява още от първите кадри със своята простота и жизненост. „Хад“ е пуснат на екрана от същия киноконцерн. Поставен е от големия режисьор Мартин Рит. Сценарият, съставен въз основа на книгата на Л. Макарти, е написан от Ирвинг Рабетч и Харнета Френк.

В голямо ранчо в Тексас живее старец-животновъд, който е запазил здрави принципи до края на своя живот. Неговият син Хад е млад, силен и алчен за пари, алкохол и жени. Той няма приятели, а само компаньони по маса и любовници. Внукът на стареца, седемнадесет годишният Род, се възхищава от дядо си. Ето това е човек! Когато гледа сина си, в погледа на стареца всякога проявява израз на болка и гняв.

За пари Хад е способен на всичко. Той например съветва баща си да продаде по-скоро кравите, които са заболели от скорбуг.

— Ти си подлец, Хад — казва с огорчение бащата.

— Плюя на всичко! — отронва небрежно Хад.

— Ти плюеш на всеки и на всичко — говори със сдържан гняв старецът. — Ти живееш като вълк.

Жестоката вълча природа на Хад е разбрал и Род. И когато старецът загива, той напуска ранчото.

„Портретът на Хад — това не е просто въплъщение на злото — писа критикът на седмичника „Сатърдей ревю“, — това е типът на съвременния американец.“ „Когато ние прожектирахме филма пред жителите на тексаския градец Амарило, където той бе снет — разказва постановчикът Мартин Рит, — аз попитах кмета на града какво мисли той за Хад. „Ами че тук всички са такива като него“ — отговори шерифът. Според мнението на ръководните кинокритици филмът „Хад“ е твърде значително явление в американската кинематография. По-рано във филмите в американското момче зад грубостта, зад простото момчешко самолюбие или зад обикновената простащина откриваха в крайна сметка добра душа. Сега, като са отхвърлили традиционния „хепи енд“, авторите на филма с чувство на огорчение и гняв разкриват същността на такива хора като Хад. Филмът зове страстно: „Америка, свести се!“

Но нали не всички американци са като Хад! Има и честни, работливи момчета. Би трябвало и тях да можем да видим дори на екрана в киното тук, в Бродуей.

Търсенето обаче на такива филми е напразно. Кинотеатър „Ембаси“ предлага филмите „Преследвачи на жени“, „Вълците вият“, „Странните оргии“ и „Странната любов“. „Най-дивата оргия от всички, които са били показвани някога на екрана“ — примамва рекламата. Другите кинотеатри предлагат: „Дневникът на лудия“, „Моята гола леди“, „Историйка в лагера на нудистите“, „Кървави коридори“, „Кървавият маниак в женския пансион“ и „Жената-чудовище“.

Един известен кинокритик каза: когато гледаш тези филми, чудиш се нарочно ли са пуснати, или са се изплъзнали и сами са се промъкнали на екрана?

Разбира се, Бродуей не е цяла Америка. Той не е дори цял Ню Йорк. По екраните на кинотеатрите в Манхатън, Куинс и Бронкс сега се представят немалко хубави филми. В източната част на Манхатън се прожектира с грамаден успех известният филм „Убийте присмехульникът“ — по едноименния роман на американската писателка Харпър Ли. Впрочем това е единственият филм, в който се третира проблемът за расовата дискриминация, и то сега, когато цялата страна се залива от вълната на негърската революция! Прожектират се филми като „Време на виното и розите“ (героят на филма не става Хад, но се пропива) и много човечен филм „Девид и Лиза“ (за двама умствено изостанали младежи, на които любовта служи за утеха).

Но такива филми, като „Убийте присмехульникът“, „Хад“ и „Девид и Лиза“ се появяват твърде рядко — едва един-два през годината.

Тези филми са резултат на настойчивата, а понякога и самоотвержена работа на групи от най-талантливи режисьори и актьори, на които често пъти е трудно да получат контракт с кинокорпорациите и става нужда да търсят средства от частни лица, както това стана с авторите, актьорите и постановчика на филма „Девид и Лиза“.

Много хубавите филми често се показват в един-два кинотеатра, докато всеки „блокбастер“ или боевик се разпространява по цялата страна и дори по целия „свободен свят“.

Кинобизнесът определя вкусовете и интересът на масовия американски кинозрител. А кинобизнесът диктува да се стои далече от проблемите!

Н. Туркатенко

НАКРАТКО

Жан Габен сразделя с киното

Именитият френски филмов актьор Жан Габен в интервю пред френското радио и телевизия е съобщил, че възнамерява в края на тази година да прекрати своята дългогодишна филмова кариера. Това решение той взел във връзка с лошото си здравословно състояние. Последният филм, в който ще участва Жан Габен, ще бъде „Господинът“, постановка на режисьора Жан-Пол ле Шаню.

В края на интервюто Габен е заявил, че остатъкът от живота си смята да посвети изцяло на своето стопанство в департамента Орн.

Киното в Испания

В Испания филмът не се смята за отрасъл на изкуството. Той е едно от най-мощните средства на държавата за пропаганда. Франкиската власт щедро субсидира големите студии, които вярно служат на нейните интереси. Вечно повтарящите се сюжети и ниското качество на тяхната реализация прогонват публиката от кината. Отделни студии, които се опитват да мислят и работят самостоятелно, правят добри филми, но тези студии не допадат на режима и... прекратяват своята дейност.

Държавата до такава степен държи в подчинение испанската филмова индустрия, че диктува не само проблемите, но и самите теми и заглавия на филмопроизводството. От 1939 г. насам пише западногерманският вестник „Франкфуртер рундшау“ темата на гражданската война непрекъснато се повтаря, но в различни вариации в зависимост от политическия момент.

В последните години испанският екран сигнализира за нова опасност от гражданска война и че тази опасност само франкиското правителство е в състояние да предотврати. В защита на това бяха създадени небудително филмите „От национален интерес“, „Мирът

няма никога да започне“ и „Неподкупените“.

След като публиката се умори от тези филми, киноиндустриалците се обърнаха към по-далечната история с цел да представят сегашния режим като възраждане на едно велико историческо минало. Тези филми славят милитаризма и фашизма.

Дежурна тема на испанския филм е и религията. Произвеждат се чисто религиозно-пропагандни филми, които агитират свещеническите професии и мисонерството.

От произведените например през 1960 г. филми, пише кореспондентът на вестник „Франкфуртер рундшау“, най-много 5 могат да се представят в чужбина „без човек да потъне от срам“. Това са филмите „В 5 ч. следобед“ на Бардем, „Количката“ и „Момчетата“ на Ферари, „Един бедняк кани на масата си“ от Берланга и „Хулиганите“ от Саува.

Филмите, критично насочени към испанската действителност, се бойкотират от дружествата за разпространение на филми, а на киносписанията се забранява да споменават дори заглавията им. В знак на протест споменатите по-горе изтъкнати испански режисьори не взеха участие на последния филмов фестивал в Сантандер.

Телевизионен роман

Известният италиански драматург, режисьор и актьор Едуардо де Филипо в стремежа си да запознае с изкуството си най-широк кръг зрители, работи сега за телевизията със същата страст, с която работеше и в киното. След постановката на редица телевизионни спектакли по свои комедии, в които играе главните роли, де Филипо започна да работи нов за него жанр — телевизионния роман. Той е написал за италианската телевизия романа „Пепино Джирела“, който ще бъде показан в шест последователни предавания. Действието на романа става в наши дни в Неапол. Главната роля на 12-годишния Пепино Джирела играе Джузепе Фуско, 12-годишното момче на портиера на дома в Неапол, където живее авторът. Ролята на бащата в романа, безработен, който изхранва семейството си със случайно намерена работа, ще изпълнява самият де Филипо.

Критиката оценява романа като остро социално и хуманно произведение в духа на италианския неореализъм, което дава широка картина на живота на обикновените хора в Италия.

Съветските кинематографисти са в подготовка за петдесетгодишнината на съветската власт. Една от техните задачи за ознаменуването на този велик празник е създаването на „Лениниана“. Тя ще представлява голяма серия документално-публицистични филми за Ленин. „Ленинианата“ ще започва с филма на режисьора Леонид Кристи „Владимир Илич Ленин“. В тази серия ще влязат филмите „От февруари до октомври“ — за дейността на Ленин през периода на подготовката на решителния шурм, „Вождът на Октомври“ — Ленин през първите години след установяването на съветската власт и др.

Филм по трилогията на Толстой

След филма „Война и мир“, който поставя Сергей Бондарчук, съветски кинематографисти възнамеряват да екранизират трилогията на Толстой „Детство-юношество-младост“. Сценария за филма пишат младият режисьор Едуард Бочаров и драматургът Васили Салавьев, който екранизира заедно с Бондарчук „Война и мир“.

Според изявления на създателите на Толстоевата трилогия филмът ще трябва преди всичко да предава вярно нравствената чистота и темперамент на централния образ от трилогията. Ние ще се помъчим — заявяват те — да изградим филма като вътрешен монолог на героя. Това смятаме, че ще ни позволи да разкрием по-лесно сложната психология на детската душа, еволюцията на характера в процеса на опознаване на живота.

Голямо значение авторите на филма отдават на музикалното оформление. Външните снимки ще бъдат направени в Ясна поляна и по улиците на Москва.

След филма „Война и мир“, който поставя Сергей Бондарчук, съветски кинематографисти възнамеряват да екранизират трилогията на Толстой „Детство-юношество-младост“. Сценария за филма пишат младият режисьор Едуард Бочаров и драматургът Васили Салавьев, който екранизира заедно с Бондарчук „Война и мир“.

Литература по въпросите на киното

КУЗНЕЦОВ, С. и Н. Топорков. Советский диафильм, Москва, Искусство, 1962. 180 стр.

Съществена помощ, която оказват диапозитивните филми на агитаторите и пропагандистите, на педагозите и учителите, на хората от различните професии, свързани с възпитанието на подрастващите поколения, получи напоследък всеобщо признание не само в Съветския съюз, но и в редица други страни. Обществено-политическите, научно-популярните, документалните, селскостопанските, диафилмите по изкуство и литература намират широко приложение в разните институти и мероприятия за възпитаване и обучаване не само на младежта, но и на хората в зряла възраст.

Авторите на тази книга са посветили своя съвместен труд на проблемите на диафилма и на неговото развитие, организация и устройство в Съветския съюз, където днес той играе важна обществено-възпитателна роля. Трудът съдържа 9 отделни очерка, в които са проследени историята на диапозитивния филм, първите стъпки на съветския диапозитивен филм, особеностите на обществено-политическия, научно-популярния и художествения диафилм и др. Дадени са и кратки сведения за състоянието на диафилма в чужбина. В своите очерци авторите, обобщавайки натрупания досега опит, правят по същество първите усилия да осмислят методиката при създаването на диафилми от различни жанрове, като се стараят едновременно с това да въведат читателя непосредствено в творческата лаборатория на диафилма.

Книгата е предназначена за широк кръг читатели — почитатели на киното, изобразителното изкуство и художествената литература, — които с общи усилия са създали изкуството на диафилма.

КУРАКИН, А. Т. и Л. И. Новикова. Кино в пионерской дружине. Москва, 1963. 115 стр., с илл. (Акад. пед. наук РСФСР).

Досегащият опит на редица училищни и извънучилищни учреждения доказва, че самодейното кино може да бъде използвано с голям успех и добри резултати при работата с по-възрастните пионери. Целта на тази книга е да помогне на ангажираните с тази дейност лица в организацията на самата работа.

В популярна форма книгата дава на читателя елементарни сведения за техниката на снимането и обработката на кинолентите, за характера, тематиката и съдържанието на самодейните кинофилми, за организацията на киносамодейността в пионерските дружини.

СОБОЛЕВ, Р. П. и Л. Б. Фуриков. Человек пришел в кино. Заметки журналистов. Москва, Госполитиздат, 1963. 89 стр., с илл. (Попул. б-ка по естетике).

В тази брошура авторите водят интересен и открит разговор за съвременното киноизкуство. С многобройни примери от съветски и чужди филми авторите се стремят да помогнат на кинозрителя да се научи да отличава произведенията на истинското киноизкуство от незначителните, развлекателни и сладникави филми.

В първата част на брошурата става дума за общественото значение на киното, за мястото на художника в идеологическата борба, за високите идейни и нравствени качества на най-хубавите филми, създадени от съветски и чужди прогресивни творци и режисьори. Във втората част на книгата авторите се занимават с художествените средства на киното и преди всичко с новите тенденции в съвременното кино.

УТИЛОВ, В. А. Вивьен Ли. Москва, Искусство, 1963. 158 стр., 16 л. илл. (Мастера зарубежного киноискусства).

Очерк, посветен на една от най-популярните актриси на нашето време, английската артистка Вивьан Лей (Вивьан Мери Хартли), направила извънредно много за развитието на английския театър и киноизкуство.

ШУВАЛОВА, М. А. Сергей Филипов. Ленинград — Москва, Искусство, 1962. 98 стр., 17 л. илл., портр.

Брошурата е посветена на един от най-популярните съветски комедийни актьори — Сергей Филипов, когото често обичат да назовават „снайперист на смяха“. Авторът разказва просто и живо за творческата дейност на този талантлив актьор в Ленинградския театър на комедията и в киното, за най-ярките образи, създадени от актьора както на сцената, така и на екрана.

TOEPLITZ, Jerzy. Spotkania Z X Muza. Warszawa, FAW, 1961.

Срещи с десетата муза.

Сборник критически статии на известния полски киноисторик и критик Ежи Теплиц, автор на крупния труд на полски „История на киноизкуството“.

Своите срещи с неспокойната муза на кинематографията Теплиц започва твърде отдавна, преди около три десетилетия, в началото на 30-те години, когато публикува на страниците на полското списание „Кино“ първата си сериозна статия — „За полското киноизкуство“. Цялата публицистично-критична дейност на Теплиц до края на Втората световна война, колкото и да е разнообразна, е насочена и ръководена преди всичко от една определена мисъл — борба за развитие на прогресивното реалистично киноизкуство в Полша. Така книгата на Теплиц се превръща в жив летопис на събитията, активен участник в които е и самият той.

След освобождението на страната Теплиц става един от първите организатори на новото полско кино, възпитател на младите кинодейци, издигнали полския филм на едно от първите места в света. Неговите статии от последните години за филмите „Младостта на Шопен“, „Петимата от улица „Барска“, „Канал“, „Старт“ и редица други чертаят основните насоки и задачи на бъдещото развитие на полското киноизкуство.

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

Д. К. Бошнаков



Мargarита Чудинова и Стефан Пейчев в сцена от филма „Между реалитете“



Гармонія з природою "Модель прачки"

ПРОГРЕСИВНИ ФИЛМИ НА БЪЛГАРСКИЯ ЕКРАН В МИНАЛОТО

19 ноември 1909 г. На първото си гала представление в софийския „Модерен театър“ столичното журналистическо дружество показва филма „Испанско политическо убийство — екзекуцията на Ферера“. По свидетелството на анонимен журналист „картините по тази екзекуция — акламация“.

Проектирането на тази хроникална късометражка е светла дата в историята на българското кино. Ние я поставяме в началото на една отдавнашна и дългогодишна традиция за използването на киното от нашето революционно движение.

Известно е, че през първите десетилетия от съществването на киното филми, подобни на „Испанско политическо убийство“, са голяма рядкост. Те буквално могат да се преброят на пръсти: „Делото на Драйфус“, френски филм, проектиран у нас през 1900 г., „Лев Толстой — животът му в Ясна поляна“, руски филм, чиято премиера през ноември 1909 г., две седмици след премиерата на филма за Фарер, е предизвикала бурна и продължителна о-вация сред кинозрителите в „Модерен театър“, „О, война, проклета бъди!“ — пацифистичен френски филм, рекламиран у нас от представителството на „Пате Фрер“ през 1914 г., руската екранизация на „Възкресение“ на Толстой, представена с голям успех в „Модерен театър“ в 1916 г., и още няколко филма с по-завуалирани революционни тенденции.

Останалата част от кинореpertoара на българските кина през ония години се състои от примитивни произведения, които се използват от буржоазията за реакционни политически цели. За тях лаконично и справедливо се казва в БСЕ, че „те проповядваха примирение на класите, пропагандираха империалистическите войни, разпалваха расовата омраза и отвлечаха масите от наистинските им задачи, като им рисуваха сладникави илюзии, непокрит разврат“. Естествено е, че тези филми играеха отрицателна роля за възпитанието на българския зритель и бяха решително отричани и бойкотирани от прогресивните зрители.

Към средата на 20-те години положението с репертоара на българските кина започва значително да се променя. Все по-често и по-често на екраните се появяват филми с несъмнена революционна насоченост. По онова време под влиянието на революционните борби на трудещите се в капиталистическите страни и на идеите на Великата октомврийска революция на Запад израснаха плеяда прогресивни кинодеи, които въпреки цензурата и икономическите трудности и ограничения отразяваха в своите произведения напредничави идеи. Българската прогресивна общественост в непрекъсната борба налагае проектирането на част от тях и у нас. Редица кинопритежатели, водени от жаждата за хиляди прогресивни зрители. По този начин революционната борба на трудещите се у нас бе пряко или косвено подпомагана от шедеврите на Чаплин, Щрохайм, Пабст, Клер, Ренуар, Форд, Конвей и редица още майстори на седмото изкуство.

Както и в чужбина, така и у нас най-силно революционизиращо въздействие оказват безспорно филмите на гениалния Чаплин: „Момчето“, „Треска за злато“, „Цирк“, „Светлините на града“ и особено „Модерни времена“. Тяхната популярност в България е изключителна. Партийният и прогресивният печат им посвещава много десетки статии и рецензии. Възторжени отзиви за тях излизат под перото на Г. Бакалов, Л. Стоянов, Б. Шивачев и други видни представители на културната левица. Н. Хрелков възпява Чаплиновия гений в едно от най-хубавите си стихотворения „Чаплиниада“. В. Воденичарски в специален очерк ни описва огромното впечатление, което е оказал филмът „Модерни времена“ върху неговите съселани, как той „стопил душите им“. Между прочем с този филм прогресивната интелигенция в родното му село Хайредин е открила тържествено читалищното кино „Просвета“. За популяризиране творчеството на Чаплин и за набиране средства за революционна пропаганда партийният всекидневник „Единство“ издава през 1928 г. книгата на Чаплин „Моето пътешествие из Европа“. Изкуството на този велик артист е в цялния смисъл на думата идейно оръжие в борбите на българските трудещи се срещу капитализма и фашизма.

Силно впечатление върху по-интелигентната част от зрителите прави и шедевърът на Ерих фон Щрохайм „Алчност“, обявен 35 години по-късно като един от 12-те най-хубави филми в света.

През втората половина на 20-те години американското кино бе представено у нас с още един прогресивен филм, „Големият парад“ на Кинг Видор, проектиран с голям успех в София и провинцията.

Двете катастрофални икономически кризи през 1929—32 г. и 1937—39 г., сравнително либералната политика на Рузвелт и съветското влияние създадоха условия за появяването на няколко десетки прогресивни американски филми през 30-те години, чиято представяне в България се превърна в празници за прогресивната общественост. Такива дати в историята на киното в България са премиерите на антимилитаристичния филм „На Западния фронт нищо ново“ на Майлстон, прославящият мексиканската революция филм на Конвей „Вива Вила“, войнуващото хуманистичните произведения на Дитерле „Луи Пастър“ и „Животът на Емил Зола“, антиколонналната драма на Форд „Ураганът“ и неговият образцов антикапиталистически филм „Гневът на мравките“.

Характерен пример за резонанса, който са имали тези филми у нас, в условията на

жестока политическа и културна реакция, е премиерата на „Животът на Емил Зола“. По този случай „група независими интелектуалци“ излизат с призив в печата към всички граждани да посетят филма, чието представяне в България според тях е „всемирно културно тържество и всенародна политическа манифестация“. Те изказват „спонтанно“ възторга си от това филмово произведение, посветено на писателя, който „бе един бунтовнически живот, който никога не можа да бъде укротен и вечно ще живее в душите на угнетените и онеправданите“. Страстни агитатори на филма през тази вече военна 1940 година са присъствалите на премиерата му видни интелектуалци, партийни членове и съмишленици: Ал. Жендов, Ст. Сотиров, Д. Б. Митов, артистите Ст. Киров, А. Темелков, О. Кирчева и др., които заявяват пред печата, че са „чапълно единодушни в убеждението си, че филмът „Животът на Емил Зола“ заема челно и върховно място в днешния обществен, културен, политически, литературен и просветен живот на нашата страна“.

В партийния седмичник „Нова литература“ доайенът на пролетарските писатели Г. Бакалов пише възхитена рецензия за „Вива Вила“.

30-те години са и период на оформянето и разцвета на френската поетико-реалистична школа в киното. Редица нейни произведения като „Последният милиардер“ на Клер. „На дъното“ и „Марсилезата“ на Ренуар, „Пансион Мимоза“ и „Героичната Кермеса“ на Фейдер намират възторжен прием сред българските кинозрителите. С тяхното популяризиране сред революционната интелигенция се заемат такива представители на прогресивната ни култура като Г. Бакалов, Г. Караславов, К. Белев, М. Попова, Н. Николков и много още други.

До установяването на хитлеризма в Германия немското кино се представя у нас с няколко ярки прогресивни филма: „Последният човек“ на Мурнау, „Любовта на Жана Ней“ на Пабст (срещу цензурирането на който рязко се противопоставя партийният всекидневник „Ехо“), „Четиримата от пехотата“ от същия автор и др.

В условията на фашистката диктатура представянето даже и на някои произведения с ограничено хуманистично съдържание става повод за революционни манифестации. Паметни са сбиванията между фашисти и комунисти при прожектирането на немския филм „Аз убих“ в кино Феникс, арестите на ученици в Самоков за манифестации по време на прожектирането на филма „Песен на свободата“ и много още други подобни прояви.

За революционизиращото въздействие на тези филми свидетелствуват и многобройните дописки в партийния и прогресивния печат, в които обикновени граждани, работници, селяни и интелигенция споделят преживяванията си от гледането на този или онзи филм. Анонимен читател на в. „Единство“ пише за впечатлението си от „Възкресение“, че при гледането на каторжниците се униса в мисли: и векове. дълги векове „борци са в мъки, в неволи мрели“. И колко ще има да мрат, докато човекът престане да бъде роб“. Във вестник „Кинопреглед“ друг споделя: „Спомням си, гледах като дете филма „Вердюн“. Аз още живея с впечатленията, които добих тогава от този филм. И днес се ужасявам от страхотните на войната, които видях“, и призовава да се работи против войната „за култура и прогрес“. Така прогресивното кино възпитаваше своите зрители в миналото.

Ал. Александров

По сценарий на драматурга М. Шатров режисьорът Г. Габай снима в студията „Мос-филм“ „В името на революцията“. Филмът разказва за първите месеци на младата съветска република, за младите борци на революцията, вдигнали се в защита на завоюваното от Октомври. Ролята на Владимир Ильич Ленин се изпълнява от Б. Смирнов, в ролята на В. Д. Бонч-Бруевич — артистът А. Алексеев.

*

Режисьорът И. Хейфиц поставя в „Лен-филм“ филма „Вечният огън“. Това ще бъде дванадесетият поред филм на режисьора, посветен на съвременността. „Вечният огън“ е филм за любовта. „Аз считам, че любовта може да изрази отношението на човека към живота, да разкрие не само характера на героя, но и епохата, към която той принадлежи“ — е заявил режисьорът. Любовта на нашите герои Берюзкин и Шура е съзидателна сила, разкриваща най-добрите страни на природата на човека. Ако това чувство е егостично, основано на собственическото отношение към жената, то не само не носи радост, но може да погуби човек.

Ролята на учителката Шура е поверена на Т. Семина („Възкресение“), ролята на д-р Берюзкин играе А. Баталов.

*

Когато младите киевски инженери Роберт Викерс и Александър Каневски предложили на „Белорус-филм“ своя първи сценарий „40 минути до разсъзване“, режисьорът Борис Ричаров подготвял снимането на друг филм. Но след като прочел новия сценарий, Ричаров се отказал от предишния си план.

— Сценаристите като че ли бяха подслушали моите мисли — разказва Борис Владимирович. — Отдавна исках да направя филм за нашите съвременници. Сценарият привлича със задълбоченото си съдържание.

Скоро филмът „40 минути до разсъзване“ ще бъде готов. Герои са хора с различни професии. Ролята на писателя Константин Метелов, от чието име се води разказът, се изпълнява от Глеб Стриженов (брат на Олег Стриженов).

*

През 1955 г. режисьорът С. Самсонов екранизира, и то със забележително майсторство, Чеховия разказ „Лекомислената“. Още тогава режисьорът е мечтаел да пренесе на екрана една от Чеховите пиеси. Сега Самсонов осъществява своята отколешна мечта. Той поставя пиесата на Чехов „Три сестри“. Написана в началото на века, цялата пиеса е озявена с предчувствието за идващата революционна буря. Тук Чехов като че ли дава групов портрет на епохата.



Режисьорът Вили Цанков и операторът Емил Рашев при снимането на дългометражния художествен филм „Между релсите“. (Сценарий Свобода Бъчварова. Старо заглавие „Едно пътуване към свободата“).



Актьорът Валентин Русецки в ролята на Боляра от филма „Смърт няма“.



Сцена от новия български исторически филм „Ивайло“, постановка на режисьора Никола Вълчев.



Съветският актьор Иван Переверзев във филма „Запознайте се, Балуев“.



Немският кинодокументалист Андре Торндайк (крайният вдясно) по време на снимането на филма „Руското чудо.“



Съветският актьор Борис Токарев в сцена от филма „Встъпление“, постановка на режисьора Игор Таланкин.

„Ние считаме — е заявил Самсонов, — че не би било правилно, ако поставим „Три сестри“ като трагедия и подчертаем обречеността, безизходността, отчаянието на героите. Ние се отказваме и от интерпретацията на пиесата като драма. Ние ще направим печална комедия. Сам Чехов след завършването на това свое произведение е казал, че „е написал водевил“. Авторът е бил много недоволен, когато не забелязвали в неговата пиеса главно: преплитането на драма и комедия; когато зад печалната съдба на сестрите не виждали жизнеутвърждаващите мотиви на произведението.“ За ролята на Олга е поканена артистката Любов Сапалова („Встъпление“). Маша играе Маргарита Володина („Оптимистична трагедия“). Ролята на Ирина изпълнява Татьяна Малченко. Образът на Тузенбах пресъздава Олег Стриженов.

ПОЛША

Режисьорката Ванда Якубовска е започнала снимането на филма „Краят на нашия свят“ (сценарий по романа на Тадеуш Холуй). В главните роли участвуват Лех Сколимовски, Кристин Вуйчик и Тереза Вицинска.

Както съобщава полското списание „Филм“, в работа са пуснати няколко нови сценария. Колективът „Студио“ ще снима „Първият ден на свободата“ (сценарий Бохдан Чешко по пиесата на Л. Кручковски), режисьор Александър Форд. Същият колектив ще реализира и сценариите „Влюбените са между нас“ в постановката на Ян Руткевич и „Ранени в гората“. Последният филм (по едноименния роман на Витолд Залевски) е психологичен. Действието се развива в едно партизанско отделение през време на последната война. Режисьор на филма ще бъде Януш Насфетер.

„Пистолет от кола „Фиат“ № 22150“ — такава е названието на сценария на Яцей Вейрох, който ще бъде снет от колектив „Кадр“ в постановка на режисьора Станислав Ленартович. Герой на тази филмова комедия е италианец, който пътувайки от фронта в отпуск, попада при полски партизани. Действието протича по време на Втората световна война.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

В чехословашкия игрален филм все по-често навлизат млади документалисти, които едва преди няколко години са завършили филмовата школа. Вера Хитилова дебютира с филма „За какво друго“, в който показва съдбата на две жени от една и съща среда, но с различно отношение към живота. В своя нов филм режисьорката работи с непрофесионални артисти, старее се да импровизира и подбира материал от самата действителност.

Яромир Иреш дебютира с филма „Вик“, чийто сценарий е работил заедно с известния писател Л. Ашкенази. Във филма се засяга най-важният проблем на нашето време — проблемът за войната и мира. Герой на филма е млада брачна двойка, която очаква дете. Двата млади преживяват дълбоко всички безпокойства на нашата епоха, измъчват се от съмнения, свързани с утрешния ден. Но вярата в едно по-щастливо бъдеще на света надделява. Филмът има форми на монтаж на актьорски сцени с документални.

Най-известният режисьор от тази група е Павел Хобл, чийто късометражки са получили признание на много международни фестивали. Хобл дебютира сега с музикален филм за най-младите зрители под името „Ден на голямо приключение“.

На състоялия се неотдавна в Локарно филмов фестивал наградата „Сребърни платноходки“ е била присъдена на чехословашкия филм „Транспорт“ (режисьор Збинех Бриних).

Ето какво е заявил неотдавна за своите творчески планове Войтех Ясни, един от най-изтъкнатите чехословашки режисьори: „В моите най-близки планове влиза осъществяването на сценария „Коминочистачът и флагът“. И този филм, подобно на „Когато котката идва“, ще бъде философски разказ. Целият ще бъде снет в Прага. Ще се опитам да засъпя в него проблема за вярност на чувствата. Стилът на филма ще бъде в духа на пантомимата и филма балет. Ще използвам също и метода на „Синема верите“.

По-нататък ще снимам филм съвместно с френски кинематографисти вероятно по една от новелите на Иля Еренбург.

РУМЪНИЯ

На легендарния герой Тудор Владимиреску — един от водачите на борбата за освобождение от турско иго — е посветена филмовата историческа епопея „Тудор“. Филмът е на завършване.

Със съвременна тематика е филмът „Юлско освещаване“, който разказва за живота в едно днешно румънско село.

Режисьорът Жорж Турку снима сензационно-шпионския филм „Морска котка“.

„Любов за една вечер“ е психологически филм. Главната роля изпълнява Силвия Попович. У нас артистката е позната от филма „Даркле“, където играе ролята на световно известната румънска певица.

ГДР

„Няма нищо по-лесно от това, в този филм да се заменят имената на действащите ли-



Популярният френски актьор Жан Маре отговаря на приветствията на своите московски почитатели по време на Третия международен кинофестивал в Москва.



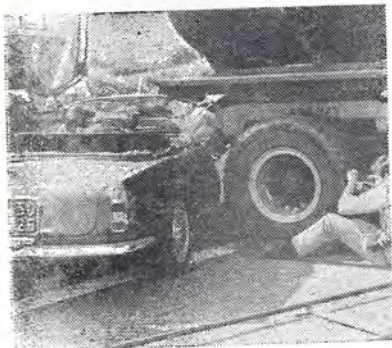
Сцена от полския художествен дългометражен филм „Дневникът на госпожа Ханка“, постановка на Станислав Ленартович.



Кадър от филма на „ДЕФА“ „Гол сред вълци“. Режисьор Франк Байер.



Жан Пол Белмондо и Джина Лолобриджида в сцена от филма „Лудо море“.



Брижит Бардо в Рим по време на снимането на филма „Презрение“, по романа на Алберто Моравия.

ца с истински имена. Даже и най-страшните истории на Едгар Уолас са безобидни приказки в сравнение със сегашната западногерманска действителност — пише списание „Филмшпигел“.

Филмът, за който става дума, се нарича „И сега, и в часа на моята смърт“. Той се поставя в студията „Дефа“ от режисьора Конрад Петцолд по сценарий на Егон Гюнтер. Както отбелязва списанието, във филма ще бъдат налице всички елементи за детективски филм: преследване, убийство, сцени в съда, романтична любовна история. Не ще има само традиционния щастлив край, когато разобличеният престъпник е наказан и справедливостта тържествува.

В бонската република, където начело на управлението често стоят нацистки престъпници, където в затвора се намират не хитлери, обвинени в масови убийства, а борци срещу реакцията и милитаризма, не може да става и дума за някакво възтържествуване на справедливостта. Такъв е замисълът на авторите на филма.

ФРАНЦИЯ

Новият филм на Жан-Пиер Моки „Девоичката“ се посреща със съкрушителна оценка от френската критика. „Това би трябвало да бъде сатира за съвременните нрави — пише в „Летр франсез“ Марсел Мартен. За съжаление посредствеността и примитивизмът на тази сатира я правят съвсем безобидна. Когато се разкриват обществените пороци, не трябва да се търсят фактите в сметта. Авторът на „Подпалвачи“ катастрофално се плъзга надолу с филмите „Семейна двойка“, „Снобс“ и сега „Девоичката“. Жалко!“

„Добрият цар Дагобер“ — това е названието на новата комедия, снета от режисьора Пиер Шевалие. Комедията е от стила на филма на Кристиан Жак „Кралят се забавлява“ (1936 г.). Главната роля се изпълнява от Фернандел. Негови партньори са Джиньо Черви, Марта Меркадие, Дарио Морено.

Жак Баратие снима сега в Париж комедия, която да бъде пародия на всички възможни филмови стилове и течения. Между другото по думите на режисьора това ще бъде също сатира, насочена срещу младите френски филмови творци, а и срещу нашумялата днес „Синема верите“. Във филма ще вземат участие редица известни френски и италиански артисти, между които Жана Моро, Моника Вити, Жан Пол Белмондо, Франсоа Перие, Марина Влади, Ана Карина, Симона Синьоре, Жорж Уилсон.

„Времето на очарователните, прекрасни герон мина безвъзвратно“ — е заявил амери-

ванският артист Григори Пек при едно интервю във Франция. Сега задължение на артиста е да пресъздава правдиви образи при най-различни положения. Пек се е срещнал с журналистите във Френските Пиринеи в местността Рам, където заедно с Антони Куин се снима във филма „Този светъл кон...“ Режисьор на филма е Фред Цинеман. Пек изпълнява ролята на баскийски полутерорист, полубандит.

*

Френският продуцент Жорж де Борегар е закупил правото да филмира известната пиеса „Наместник“ от младия западногермански писател Ролф Хохут. Герой на пиесата е папа Пий XII. Филмът ще бъде снет едва през 1965 година.

*

Анри-Жорж Клузо е започнал снимането на сензационния филм „От дълбоката нощ“ с участието на Раф Валоне и Франсоаз Арну.

*

Режисьорът Жюл Дасен възнамерява в скоро време да филмира романа на Томас Ман „Омагьосаната планина“. В главната роля вероятно ще играе артистът от австрийския Бургтеатър Оскар Вернер.

ИТАЛИЯ

Виторио де Сика е започнал снимането на филма „Бум“ по сценарий на Чезаре Дзаватини. Някакъв си гешефтар, занимаващ се с рисковани финансови операции, накрая банкрутира. Стремейки се да избегне краха, той решава да продаде на един богаташ, пострадал при автомобилна катастрофа, своите очи... Главната роля се изпълнява от Алберто Сорди.

*

Пиер Паоло Пазолини е посетил Израел във връзка със снимането на своя нов филм „Евангелие от свети Матей“. Пазолини е заявил, че сценарият на филма ще запази верността на фактите, описани в евангелието, и няма да допусне даже най-малката промяна.

*

Ана Маняни ще играе главната роля в новия италиански филм „Каин и Авел“, който ще се режисира от Гюфредо Алесандрини по сценарий на Уго Пиро. Това ще бъде първият филм на режисьора в Италия след дълго пребиваване в Аржентина. Режисьорът разказва в него историята на трагичната любов на двама братя (единия добър и благороден, а другия циничен и зъл) към една немлада вече жена с бурно минало.

*

След двугодишни приготовления, свързани с изразходването на няколко десетки ми-



Сцена от вьетнамския филм „Тън Хау“.



Из филма на Федерико Фелини „Осем и половина“ с участието на Марчело Мастоини.



Морис Роне в сцена от филма „Угасващият огън“ на режисьора Луи Мал



Сцена от гръцкия филм „Небето“ на режисьора Такис Канелопулос.



Популярната полска филмова актриса Ева Кржижевска.



Сцена от съветския художествен филм „Оптимистична трагедия“.

лиарда лири, най-после е започнало снимането на най-големия филм в историята на киното — „Библията“. С тази трудна задача се е заел видният италиански продуцент Дино де Лаурентис. Трите първи серии на филма ще бъдат поставени от Роберт Бресон, Орсон Уелс и Лукино Висконти. Роберт Бресон е започнал пробните снимки на първия филм „Раят на земята“. Той ще обхваща епизодите: създаването на света, потопа, Каин и Авел. Автор на сценария е английският писател Кристофер Фри. По целия свят продължава да се търси артистка за ролята на Ева. Филмът ще се снима в околността на Рим.

В Сицилия, сред вулканичните скали на Етна, се строят Содом и Гомор. Тук Орсон Уелс ще снима филма „Содом и Гомор“, който ще обхване и епизода за Аврам. Лукино Висконти вече два пъти е посетил Египет с цял щаб от артистичен и технически персонал във връзка с постановката на филма „Йосиф и неговите братя“.

*

Лукино Висконти е добре известен в Италия и като театрален и оперен режисьор. Неотдавна той е поставил с голям успех операта на Верди „Травиата“.

След тригодишна пауза Висконти се връща и към театъра. Той е организирал в Рим нова театрална трупа — Свободен театър, — чиито първи спектакли ще започнат през декември.

*

Антонио Пиетранжели е започнал снимането на психологичния филм „Посещение“. Герои са мъж и жена на средна възраст, които след години отново се срещат, но вместо очакваното сближение идва отчуждаване и разочарование. Главната роля се изпълнява от Сандра Мило и от френския артист Франсоа Перие.

*

Традиционната филмова награда „Донателовият Давид“ е била присъдена на Виторио де Сика за филма „Затворниците от Алтон“ и на артистите Виторио Гасман („Преди тържане“), Силвана Мангано („Веронски процес“) и Джина Лолобриджида („Цезарската Венера“).

*

Новият сценарий на Чезаре Дзаватини „Защо?“ се състои от шест епизода, във всеки един от които се поставят актуални въпроси, свързани с живота на младежта. Филмът ще бъде поставен от шестима млади режисьори на възраст от деветнадесет до двадесет и три години.

АНГЛИЯ

Английският филм „Небето е все по-високо“, който бе показан на III московски международен кинофестивал, е забранен от расистките власти в Южноафриканската република. Цен-

зурата обяснява своята абсурдна постъпка с това, че в седем епизода от филма „негрите били показвани наравно с белите“.

*

Разказите на Конан Дойл ще бъдат отново екранизирани. Първият филм от тази серия — „Огърлицата на смъртта“ се поставя от режисьора Теренс Фишер. Ролята на Шерлок Холмс се изпълнява от Кристофер Ли, доктор Уотсън — Торли Уолтърс.

*

Започнати са снимките на новия киновариант на Шекспировия „Хамлет“. Снимачната група на английските кинематографисти работи в малкия датски град Елсинор, както го именувал Шекспир, или Хелсингер, както е обозначен на географските карти. В този град, както е известно, се развиват събитията в трагедията на Шекспир. Филмът, който трае два часа, ще бъде показан през 1964 г., когато ще се чествува тържествено 400-годишнината от рождението на великия драматург.

*

„Само това, което е най-хубаво“ — така се нарича филмът, който сега снима в Лондон режисьорът Клайв Донър по сценарий на Фредерик Рафаел. Това ще бъде специфична английска комедия за перипетии на един държавен чиновник, който, недоволен от своето положение, решава да убие някой богат човек.

*

Карел Райш снима филма „Нощта преваля“ с участието на Алберт Фин. Това е екранизация на пиесата на Е. Уилиамс, която се счита за едно от най-значителните произведения в английската драматургия през 30-те години. Филмът, подобно пиесата, ще бъде камерен. В дом, в който живеят три жени — старата мис Брансън, вече немладата нейна дъщеря Оливия и прислужницата Дора, — се появява весел, остроумен, темпераментен млад мъж — Дани. Но заедно с него в дома се втурват и животът, и смъртта. За старата мис Брамсън той е дете, което се нуждае от нейната подкрепа, за нейната дъщеря — любовник, а за прислужницата — светски съблазнител. Накрая Дани се оказва психопат и убива старата жена.

ЯПОНИЯ

Кирио Ураяма, режисьор на наградения със Златен медал в Москва филм „Пропадналата девойка“, ще снима в скоро време два филма, посветени на младежта. Единият от тях ще разкаже за невероятните трудности, които трябва да преодоляват японските младежи, постъпващи във висшите учебни заведения. Другият филм ще бъде посветен на студент, загинал през време на Втората световна война.



Японската актриса Изуми Масакo в ролята на Вакае от филма „Пропадналата девойка“.



През ноември по екраните ще бъдат прожектирани югославският филм „Сигнали над граля“ и чехословашкият „Пушки и гълъби“. Горне сцена от филма „Сигнали над града“, долу — от „Пушки и гълъби“

Известният режисьор Кон Ихикава е снем филм под интересното название „Не е добре да бъдеш на две години“. В него той показва животът на съвременното японско семейство, видян през очите на едно малко дете.

САЩ

Ебби Ман, автор на сценария на филма „Нюрнбергският пропес“, завърнал се от една обиколка в Съветския съюз, е заявил в беседа с представителя на Юнайтед прес интервю, че с много хубави впечатления от това пътуване. Ман е подчертал, че след двуседмично пътешествие из Съветския съюз не се осмелява да се счита за „специалист по руските въпроси“, но че и той, както и много американци, са имали неправилна представа за съветите и руския народ. „Русите — е заявил Ман — са щастливи, с хубаво настроение и са убедени, че всичко се развива добре и ще бъде още по-добре. В магазините има много стоки и хората са добре облечени. Ако има някакви проблеми, по мое мнение това е недостиг от жилища.“

Ман е изразил своето задоволство във връзка с приема и е заявил, че би желал да създаде в Съветския съюз филм за живота в страната днес.

Американските филмови списания съобщават за известен завои в производствената политика на Холивуд. „Стига вече бясно надбягване със супергиганти“ — е заявил шефът на студията „Твенти Сентъри фокс“ Дарил Занук. По-добре да направим двадесет филма по два милиона всеки, отколкото един за 40 милиона. Но какво ново ще бъде вложено в тези филми, какви ще бъдат те в тематично и идейно отношение? Това ще покаже бъдещето, тъй като големият холивудски магнат мълчи по тези въпроси.

Известният музикал „Моята първа леда“ (по песната на Бернар Шоу „Питалион“) ще бъде екранизиран. Филмът ще се режисира от Джордж Цукор. В главните роли ще участват Одри Хепбърн, Рекс Харисън.

Веднага след първите отгласи на критиката продуцентите на „Клеопатра“ са съкратили този траещ 4 часа филм с 20 минути. Елизабет Тейлър също е попаднала под удара на филмовите критики. Прочитайки, че в някои сцени нейният глас „наподобява гласа на прода-

вачка на риба“, артистката е решила на ново да преснима някои части от диалога без добавъчен хонорар.

КРАТКИ

Корина Пулвер снима в Мюнхен критичен филм за така нареченото „доброто общество“ под името „Тенисова партия“. В главната роля ще играе нейната сестра Лизелоте Пулвер.

Гръцкият режисьор Михаел Какоянис филмира романа на Никос Казантзакис „Алексис Зорбас“, чието действие се развива в Крит.

Английският режисьор Тони Ричардсън („Вкус на мед“) ще постави този сезон в Ню Йорк пиесата на Бертолд Брехт „Удържимият възход на Артуро Хи“.

„Разказ за загубеното време“ е названието на новия съветски филм за деца, който ще бъде постановка на режисьора Александър Птушко („Каменното цвете“). Четиримата малки герои не ценят времето и... злият магьосник им го отнема...

Френският карикатурист Жан Ефел, автор на известния рисуван филм „Сътворението на света“, работи сега върху филма „Адам и Ева“. „Сюжетът е взет от първата книга на Мойсей — разказва Ефел. Изразните средства са малко го-други, отколкото в „Сътворението на света“, тъй като днес рисуването не е същото, както преди седемосем години“.

На 71-годишна възраст е починал в Рим писателят Лвиджи Бартоли, автор на романа „Крадец на велосипеди“, по който бе снет един от най-забележителните неореалистични филми в постановка на Виторио де Сика.

Филмът „Залу“, снет от режисьора С. Ентфилд, оживява епизод от известното въстание на залусите срещу англичаните през седемдесетте години на миналия век. Снимките са били направени в Африка.

Режисьорът на унгарския филм „Разкази във влака“ Томаш Рен, получил наградата на Третия филмов фестивал в Москва, снима сега филма „Ние живеем всеки ден“ със сюжет из живота на работниците.

ГЕНО ГЕНОВ, ТОДОР СТОЯНОВ

До града е близо



КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

Огромен, пухтящ като ковчега на Ной, претъпкан с хора, с тревоги и надежди, лети тъмният влак в тъмната есенна нощ.

Един уморен кондуктор си пробива път през навалищата със своя сив, догледлив и прост въпрос: „Непроверени билети...?“

Тъмната трета класа роптае:

— Преди малко мина, сега пак!

Кондукторът, мълчалив и далечен на тия гласове, се провира напред, отваря първото купе и отново задава същия въпрос:

— Непроверени билети?

— Арестант има тука, забрави ли? — грубо напомня полицаият. Разсеяният кондуктор запалва електрическото фенерче и за един миг, докато се обръща, ние зърваме бледоликото малолетно момче, седнало в ъгъла, да нагласява веригата, която тежко подрънква.

Кондукторът затваря вратата и продължава своя труден рейс.

Фенерчето осветлява корава мъжка ръка, която държи куфар; угрижено лице на стара селска жена с излезли от забрадката коси; лице на поп или на скитник с голяма тъмна брада; един огромен корем, престегнат ниско с колан...

Кондукторът е стигнал до единствената лампа в коридора. Тя осветлява и купето. Едно спокойно младо лице ни привлича.

Фелдфебел-школник. Навярно се завръща от отпуск. Той има мечтателни, замислени очи. Лицето му е мургаво, хубаво, но малко тъжно. В ръцете си държи блокче. Нещо рисува. Ако погледнем в него ще видим бегло нахвърляни скици.

На каналето срещу него седят трима немски войници. Двамата пушат. Третият прави лодка от станиолов лист. Като слага крак върху коляното си, закача школника, но не се извинява. Момъкът се обръща, поглежда немца, после полека свежда очи, спира поглед на подметката му, груба подметка, набита с гвоздеи. Погледът му бавно преминава по обувките на останалите, също такива груби като на този, дето си играе със станиоловата лодчица, и изненадан, спира на едни нежни дамски обувки, които сега се виждат през отворената врата.

Преходът е толкова голям, че школникът едва забележимо се усмихва.

Той вдига очи. На осветленото от лампата място в коридора е застанало момиче. Лицето е малко, нежно, овалът — мек, трогателен, една черта се спуска властно покрай устата, сякаш страж на смеха, и от нея лицето придобива онач неповторима, чиста строгост, която по-късно ще влезе в историята като нещо характерно за това поколение.

Влакът спира.

Като омагьосан школникът гледа. Взема блокчето. Обръща един лист и почва нещо да нанася.

Влакът тръгва. Лампата примигва и угасва.

Електрически стълб проягва край вагона, изтръгва за един миг от полумрака на коридора лицето на момичето и в тая минута то като че ли му заприличва на една малка жълтица.

Лампата светва отново.

Чудната спътничка е събудила в сърцето му някакъв порив и нещо необяснимо, хубаво го вика навън. Той тихо излиза.

Няколко мига той гледа нежния профил. Но ето момичето трепва и се обръща.

Момъкът бърза да преговори, да не би унесеният му полуд да го оскъбн-
 — Там има едно свободно място, влезте!
 — Левоката полужела купето, вижда крътосаните крака на немца, подмет-
 ките с гвоздени и казва:

Школьникът нарушава мъчанието:
 — Отивате на гости, нали?
 Момчето се усмихва, но в тази усмивка прозира ирония:
 — Интересно как познахте?
 Школьникът не забелязва иронията.
 — По обуйте.
 Едва сега в очите на момчето оживява интерес към непознатия.
 А той бавно, мечтателно говори:
 — С такива обувки непременно се отива на
 гости, докато с ония... се отива там, дето е
 запоявано... дето никой не те чака...

Момчето му казва:
 — Шом сте разбрали, че за всеки вид обувки
 има определени пътища, може да се очаква,
 че...

Прекръсва я кондукторът:
 — Спирка „Якимово“, престой една минута!
 Момчето гребва кучара си:
 — Довиждане!
 Когато е долу, навесен над прозореца, школьникът я пита:
 — Не лъвършихте, какво може да се очаква?
 Момчето, минавайки под прозореца на вагона:
 — Да разберете, че вашите обувки ви водят
 по лош път.....

Влакът тръгва. Тъмнината бързо скрива лицето на гостенката.
 Влакът тръгнал по голям железен мост.

Пред нас сега тече Марица — сива, студена, осветена от кроткото сияние
 на месеца, показал се за минута между облаците, като че ли да си поеме дъх.
 На тая река ние четем заглавието на филма: „До града е близо...“

Влакът навлиза в града. Мяркат се комини, къщи, обвити в
 пара локомотиви. Влакът навлиза в града. С неговото спиране преминават и
 надписите на филма.

Разсъмва се.

В запача на утрото ние навлизаме в града. Улиците все още са пуссти. В
 типичната отска чаткане на конята. Пред нас се появява конен полицейски па-
 трул. Конете са орломни, огромни са и черните конници. Навлизаме в една тиха
 улица. Всички прозори са тъмни.

Само един прозорец на първия етаж на хубава масивна сграда продължава
 да свети.

Приближаваме се.

От широкото каменно стълбище ни обгъхва нещо неприветливо, студено и
 враждебно.

Когато от сниката се отделя постовият стражар, ние разбираме, че се на-
 мираме пред Обществена безпастност на този град.

В разкошен кабинет на дълго красиво бюро седи висок, строен мъж. До-
 като той говори по телефона, ние го разглеждаме.

Лицето му е красиво, челото високо. Дълбок белег от изгоряло се впиш
 навтре в косата и може би той прави това красиво лице да изглежда каменно.

Такавата, шрапнала с последната цигара, прилича на нистолет, изгледат
 и последния патрон. Угарките в пепелницата напомнят тиган — латече някъде
 се е волило сражение, навърно са паднали хора, а тук — просто угарки...

предателят! Това е откритие... Нистина, какво нещо е

Балтов замислено повтаря:

— Мълчи не мълчи, все тая — в четвъртък край!

Колев угоднически:

— Мълчи... всички мълчат!

Агентът излиза. Балтов говори като че ли на себе си:

— Дръжте я два дена и я пуснете.

Чалник.

— Тъкмо обратното, мълчи, господин на-

Умря ли?

— Забравих да докладавам за жената.

— Какво пак?

— Разрешете да остана, господин началник!

Отново влиза нисичкият агент:

— Отгле иде обаянието на този човек... неговата власт над хората... чак до смъртта.

Сякаш не го чул:

— Съмнявате ли се, господин Балтов?

— Ти би ли умрял така за мене, Колев?

— Още един умрял, без да го издале.

Когато Балтов говори на Колев, в гласа му има много завист:

Агентът, не разбрал началника си, вдига рамене и излиза.

— Глупак! Не за това те питам.

— Тъй вярно. Старият ще живее.

— Каза ли нещо?

През право Балтов пита:

Чалник.

— Имназистът взе, че умря, господин на-

В стаята влиза нисичък агент и докладава:

6 часа... днес е неделя.

— Васил има явка с него в четвъртък вечер

— На стела ли сме?

— Нищо. Сега целим по-голяма мишена.

Противно на очакването му началникът не реагира. Той бавно отива до

— Не откриваме пътя му.

Сяга усмивката бига от лицето на Колев, то придобива виновен и малко

ушаташен израз.

— А Иван?

но подхвърля:

— Да, един Васил и такъв улар — казва Бал-

докарва се Колев.

— Един провокатор и отрядът го няма!

— Хубаво, много хубаво...

— Трийсет убийци, петима заловени живи.

— Е?

стенната безопасност, се обръща към помощник Колев:

Когато ние доближаваме до тях, Балтов, нека нарежем така шефа на Обще-

висок като него, но много по-малък, уморен, претръпан човек.

Той гледа една навън и бавно се обръща — в стаята е влизал

млади очи, спокойни, но страшни, като истреби, готови да се впият в човека.

Доближава се до прозореца и ние ясно виждаме неговите блестящи, много

бавно, на един дъх високият човек с бегата изпива чаша коняк.

Зареждана като пълнител: какво ли ще се случи, докато някой ти беги питай?

Едно чувство на страх се обажда у нас сета, когато гледаме табакерата,

коняк, кафе, после пълни табакерата с питая и почтително се оттегля.

сичката пред креслото бъл хляб, кремвирши, сирене, кашкавал, луканка, хайвер.

Възрастен човек с голям поднос чинно се покланя и нарежда на ма-

Той остава телефона и отпуска ръце, прав, уморен и мълчалив.



Сцена от филма „Незавършени игри“



Страшния отива навътре в гората. Катя присяда на едно паднало сухо дърво. Загръща се в палтото си и се отпуска — много е уморена, толкова много, че в първите мигове ѝ се струва, че дърветата се люлеят.

В страни от нея излиза едно момче. Присвило се одве, то се бори да задържи кашлицата, която го мъчи.

Катя се обръща, вижда го, когато се свива там до храста, и една непобедима жалост се надига в нея.

Катя стои до момчето.

— Изстинал си, май?

Момчето я поглежда, лицето му е бледо, очите му горят с трескав блясък.

— Не е настинка. Плеврит.

Катя го поглежда с изненада:

— Защо си дошел тогава?

— Получих повиквателно.

Каквото и да говори, лицето на момчето си остава във властта на една особена сериозност.

Катя го гледа с изумени очи, развълнувана:

— Не каза ли, че имаш плеврит?

— Получих повиквателно!

Става, привело глава.

С един особен интерес, удивена от момчето, Катя го пита:

— Какво работеше на село?

— Държах читалището. Варях кафе, книги раздавах. Като тръгнах, взех една, дадох я на Иван.

Гласът му се разтреперва, но той гледа с едно огромно детско доверие Катя и пита:

— Нали е жив той?...

Чуваме дядо Смилян, който вика:

— Всички при мене, ще отключвам склада.

Двамата стават.

Всички — Страшния, Катя, Петърчо, Христо — стоят. Дядо Смилян е сложил на главата си бялата готварска шапка, неговото широко селяшко лице светлее от простото, но безгранично желание да внесе бодрост в малката група, дето всички мислят за убитите другари, за неизвестността.

— Внимание — вика дядо Смилян, прави движение като че ли отключва с ключ, бърка в големия джоб на потурите си и вади оттам една шепа... шипки.

Петърчо фазочаровано въздъхва.

— Петърчо, не въздишай дядово, ти нищо не знаеш. Тук има цяла азбука витамини, от „А“ до „Б“. Такъв ошаф ще ви сваря, че ако научат по света за него, ще ме затрупат с пари да им издам патента си.

Те се усмихват тъжно.

Дядо Смилян отива и тържествено пуска шипките във врящата вода.

Страшния и Христо, навлезли до колене в замръзналата земя, копаят. Петърчо стои на пост, Катя говори с дядо Смилян:

— Ти си старши, да решим за Петърчо.

Дядо Смилян, като гледа някъде далеч, казва:

— Права си, ще го заведа тая вечер при овчаря Павлю, колибата му е близо.

— Иван знае ли това място — казва Катя и сочи с очи земянката.

— Знае. Ще дойде.

Катя духа ръцете си, за да ги стопли, Христо хвърля кирката и тръгва към дерето. Дядо Смилян казва на Катя:

— Обещах си с Елка, ученичка една, всеки ден в 12 часа да мислят един за друг.

Ние гледаме гимназиста. Той стои с гръб към нас до висок прав бук, на осветен от обедното слънце кръг земя, покрита със суха шума.

Не напомня ли този слънчев кръг циферблат, а букът и момчето голямата и малка стрелка, застигнали се в дванайсет върху немия циферблат на един страничен часовник?

Живата стрелка потрепва.

Дядо Смилян вижда това, става и тръгва.

Катя казва тихо:

— Страда... живият часовник.

Дядо Смилян е настигнал Христо. Лицето на момчето сега изразява горчива мъка.

— Ти ми кажи де е Иван. Колко души загубихме! А ти — твърдост, твърдост! Зная го това!

— Не го знаеш!

Старият партизанин пламва, очите му виждат много неща и всичките му са толкова ясни и прости!

— Мъчна партия е нашата, момчето ми! Тя иска от нас да разберем най-мъчното — смъртта. Тоя, който я разбере, става страшен... той не гине!

— А другарите, дето останаха там... не бяха ли разбрали?

— Бяха... Всеки наш гроб е един знак... за живите. А де да знаеш, че утре, като тръгнем, няма и ние... На края на мойто село да съм, да усещам как мирише сламата на покрива, пак съм готов да умра!

— А бе дядо Смиляне, аз не за това... много ми е мъчно. Поне Иван да беше останал — казва през сълзи Христо.

Двамата се отдалечават.

Вечер. В овчарската колиба са насядали Павлю, дядо Смилян, Петърчо. Само жена му, скръстила ръце под престилката, стои изправена и мълчалива. Огнището пламти.

И може би от светлината на огнището или от топлината, която излъчва голямото просто сърце на овчаря, надеждата, че всичко ще мине добре, расте и изпълва душите.

— Ако пък додат — под огнището има скривалище. Де ще се сетят? — казва Павлю.

Петърчо кашли.

Жената единствена стои, като че ли непревзета от вратата, че всичко ще мине добре.

— Павлю, цяла нощ гарвани сънувам, Павлю, не е на добре.

— Остави сънищата, празна работа са, Петро — успокоява я дядо Смилян.

— Цели рояци... Летят... на раменете на децата кацат... Заведи го другаде, Смиляне, на лошо грачат.

Петърчо се надигна:

— Да се върнем, дядо Смиляне.

Овчарят се обръща към жената:

— Петро, прокуждаш ли ги...

Жената махва тъжно с ръка.

Слънцето се издига над оголялата гора.

Страхния стои на пост.

Катя седи на един пън и нещо записва с малко моливче в кожен бележник. Ехтят ударите на кирката — Христо копае. Пистолетът му пречи, той го сваля от кръста и го поставя върху пръстта.

Катя спира да пише. Загледала се е в близкия храст, там едно премръзнало птиче рови с крачка шумата.

Христо копае с ожесточение замръзналата земя.
Ето, той вдига кирката . . . И така остава — изненадан, с разширени очи. После изведнъж хвърля кирката.
— Ванка! — извиква той и се затичва.
На малката поляна излиза Иван, след него вървят дядо Смилян и Страшния.

Със светнало лице Христо се хвърля към Иван, прегръща го.
— Казах ли ти аз, че ще дойде — усмихнато говори дядо Смилян.

Последна се приближава Катя.

— Здравей!

— Здравсти!

Иван тръгва към поваленото дърво. И сега те виждат, че освен пушката си, той носи и руски автомат. Иван го сваля и го опира на дървото.

Христо с изсъхнали устни пита:

— И парашутиста ли?

Иван се изправя:

— И той...

Дядо Смилян сваля калпак, сваля шапка Страшния, сваля фуражка Христо. Те стоят така един миг като изваяни.

От нито едни очи не потича сълза, но много рамене потрепват от вълнение. Следващата минута Иван сваля пушката от рамото си и я поставя до дървото. Така тефтерчето и малкото моливче се оказват като че ли обградени от един автомат и от една пушка. Притиснато между тях, тефтерчето изглежда още по-изящно. И някак много чуждо и далечно...

Иван сяда на дървото. Поглежда към тефтерчето. Взяма го.

— Твое ли е?

— Мое — казва тя и го прибира.

— Пиши! Отрядът го няма.

— Какво искаш да кажеш?

— Нали трябва да пишеш? — избухва неочаквано той.

— Да, трябва — твърдо отговаря тя.

— Не сме ли много дрипави, за да влезем в него? — сочи той бележника.

— Ще влезете... такива, каквито сте!

— А ти знаеш ли какви сме?

— Да, знаа ви. Без да се потрудите за храна и оръжие, без да увеличите връзките си, провеждате мобилизация и извеждате в балкана даже и деца, болни от плеврит!

— А на нас в 41-а кой ни осигури оръжие? Кой доктори ни лекуваха?

— Ти говориш за 41-а, а сега сме 43-а. Тогава излязохте вие, секретарите, сега излизат членовете.

— Балканът лекува всички!

— Да са живи ятаците, че прибраха Петърчо!

— Какво, Петърчо? Обръща се към дядо Смилян:

— И ти ли по акъла на тефтерчетата!... казва задъхано той.

В присвитите му очи светват и гаснат безпощадни огънчета, сега той почти не може да понася момичето, в чиито ръце потрепва тефтерчето. Той откъсва поглед от него и пак говори на партизаните:

— Блокадата не е вдигната, селата треперят от страх, пътищата са завардени... А ти пращаш момчето.

Дядо Смилян се оправдава:

— Ама, Иване, нали задачата е да изпратим болните да зимуват в селата... Заведох го, взеха го. Павлю го взе, сигурен човек.

— Задачата — задъхва се той, — задачата...

Едно е да се решават задачи на хартия, на листчето всичко е гладко, а тука... — и той посочва пустинния балкан.

Сега Катя избухва:

— В окръжния комитет на партията ще се разберем!

Като чува това, Иван сякаш изтреснява. Вълните на яда се отдръпват някъде далече и той тихо казва:

— Братлета, оставете ни малко сами.

Тримата мъже мълком се оттеглят. Катя, озадачена, гледа Иван и не може да разбере новия преход у него. Той просто казва:

— Васил, нашата връзка с града, е предал отряда.

Невярваща, потресена, Катя шепне с пресъхнали изведнъж устни:

— Провокатор? Това сигурно ли е?

Бавно, с едва потискан гняв:

— Сигурно.

Настъпва тежка пауза. Катя сяда на един дънер, замислена, смазана. Сега Иван казва:

— Тръгвам за града.

Катя недоумявашо вдига глава:

— Защо?

Иван, с глух глас отвръща:

— Васил има връзка със Стария. В четвъртък вечер в шест часа...

И вгледал се с гняв в далечината, той довършва:

— А днес е понеделник!

Катя става. На нея вече всичко ѝ е ясно:

— Аз също идвам.

Тримата тръгват. Христо се обръща, маха с ръка. Дядо Смилян и Страшния остават до земянката.

Тримата се спускат по един склон. Най-напред върви Иван, веднага след него Христо, по-назад — Катя. Долу в ниското гърми пълноводна, бързоструйна река.

Те вървят мълчаливо.

Спират до реката.

Иван пръв нагазва, сетне Христо, след малко колебание и Катя.

Тримата се изкачват на върха. Той не е висок, но каменният кръст, издигнат на поляната, му придава нещо внушително.

Катя пита:

— Чий е този гроб, Христо?

— На Хаджи Димитър.

— Но... той е загинал на Бузлуджа — недоумява Катя.

— Знам, ама тия хора вярват, че е тука.

Тримата тръгват, минават покрай простия каменен кръст. Единствена Катя се спира за миг. Ние я виждаме в профил — едно развълнувано, строго лице.

Същият профил. Същият поглед, смел, малко суров...

Виждаме скица на Катя, забодена с габърче на една черна училищна дъска. Плъзгаме поглед. Това е училищна стая с портрета на Славейков, с изтривалка и недописан тебешир върху рамката на черната дъска. Два грозно големи гвоздеа са забити над дъската. На единия от тях виси пистолет в голям кобур. Легло, застлано с войнишко одеяло, маса с папки на нея и... още едно легло.

Един полулегнал млад човек е заковал поглед в скицата. Две топли сиви очи. Това е фелдфебел-школникът от влака.

В стаята влиза подпоручик. С него върви Колев. Школникът се изправя изненадан, застава мирно. Подпоручикът го представя:

— Моят помощник, мечтател, художник, лекционер на собствените си скици.

И като се обръща към цивилния:

— Колев, мой приятел от детинство. Срегнах-
ме се днес и ознаменувахме срещата.

Колев подава ръка на школьника.

— Много ми е приятно.

Школьникът неспокойно поглежда портрета. Подпоручикът слага върху масата бутилката, която носи. Кани ги да пият. Вижда портрета и става!

— О-о-хо-о! Нов шеф-овър!

И със залитане тръгва към черната дъска, взема портрета. Школьникът става:

— Моля ви се, господин подпоручик, оста-
вете.

Колев става, вижда портрета, нещо хищно светва в очите му и той не-
спокойно пита:

— Жена? Сестра? Не? Тогава?

— Просто позната.

Поручикът казва:

— Да прием за модела. Заслужава.

Три чаши се чукат.

Тримата вървят. Много е тихо. Появява вятър, брули изсъхнали червени
листа.

Те доближават шосето, което лъкатуши в ниското над реката.

Иван се спира:

— Постойте тука.

Двамата остават. Той се промъква напред.

Бинокълът е на очите му. С нервни ръце той го нагласява. Сега кар-
тината изпълва ясно.

Три души копаят: овчарят Павльо, жена му и... Петърчо!

Двата кръга се изместват настрани. Виждаме други трима. Единият е
висок, слаб, но жилиав мъж на около четиридесет години. Той стои уверено на
своите тънки нозе, лицето му е весело, с оная неприятна и отблъскваща весе-
лост, която напомня за една силна, но хищна натура.

Вторият е нисък, кривокрак човек, той е с градски дрехи, но селското
така силно напират през тях, че никой не би отрекъл в него вчерашния селянин,
гражданина на един ден.

Третият, за разлика от първите двама, е млад, строен, облечен в модерен
костюм, с красиво, но мрачно лице.

Когато сваля бинокъла, ние виждаме едра пот да облива лицето на Иван.
Той махва с ръка към Христо и Катя. Приведени, те се приближават.

Катя недоумява, но взема бинокъла, който той ѝ подава мълчешком.

Тя трепва, свива се като ударена и не откъсва очи от бинокъла. Христо
уплашено пита:

— Какво става?

С отмалели ръце тя бавно откъсва бинокъла от очите си и му го подава.

Ръцете вдигат кирките, като че ли вдигат цяла планина.

Нищо да не знае човек, само като види тия ръце, ще разбере, че тримата
копаят гроб.

Своя гроб.

Петърчо копае.

Копает мъжът, той е хвърлил абата си.

Копает жената.

Колкото мъжът ѝ е як и силен, толкова тя е слабишка.

Забучава мотор. На завоя се показват два камиона. Единият отминава,
другият намалява ход и спира до полицейската кола.

От кабината скача млад офицер. Под брезента се подават еднообразни
любопитни войнишки лица.

Шофьортът вдига капака на мотора и почва нещо да поправя.

Христо тихичко пита Иван:

— Какво ще правим?
— Ще ги нападнем! — казва, без да се замисли, Иван.
— С две пушки и три пистолета? — пита Катя, горчиво усмихната.
— Страх ли те е?

Катя пламва от обидата:

— Страхувам се за Стария.

Иван пламва:

— Не мога да ги оставя в рова...
— Но, ако не стигнем града, тогава?
— Но ако стигнем и после ни попитат, какво ще кажем: умряха достойно, бяхме в храстите и гледахме.
— Но ние сме длъжни да стигнем! Имаме само три дни...

Петърчо копае зад жената. Копае и вижда как раменете ѝ се тресат. И ето го, решил нещо, той захвърля кирката и тръгва към агентите. Мъчи го кашлица, но той се владее и макар с люлееща се походка, върви към палачите. Ето го, спира.

— Господин началник, тя не е виновна, тя не ме искаше.

Кривокракият почва да се смее с глас, красивият процежда през зъби:

— Глупак!

Старшият разбира, че може да създаде ефектна сцена, смига на другите и задава на Петърчо странен въпрос:

— Ти знаеш ли да свириш на кавал като овчаря?

— Свиря — казва той.

Агентът се развеселява.

— Добре. Ще оставим хазайката ти жива, но ще ни посвириш. Съгласен ли си?

— Иска ли питане — отвръща с готовност Петърчо.

Отива до рова, взема от абата на овчаря кавала, сглобява го, облизва с език сухите си напукани устни. Обръща се с очи към него, сякаш се извинява, че няма какво да направи повече, за да му помогне, и надува кавала.

И сега на поляната се разлива стара хайдушка песен.

Двамата от рова спират да копаят и се обръщат към момчето. Красивият навежда глава — една тръпка преминава по снагата му.

Старшият усеща, че смешното, замислено от него, пропада и креши на кавалджията:

— Хей, весели песни искам, чуваш ли?

Петърчо сваля кавала:

— Добре. И весели може.

И засвирва отново.

Катя се обръща към Иван:

— Оставете на мене... бомбите, а вие вървете.

Иван я поглежда изненадан, но сурово я прекъсва:

— Това не е твоя работа.

Христо се намесва:

— По-добре е аз, а вие с Иван...

— Не, ти познаваш града и сам можеш да стигнеш.

И като се обръща към Иван, моли:

— Дай ми бомбите. А вие вървете!

Иван вади бомбите, слага ги пред себе си.

— Помисли... ако останем тука и тримата...

— повтаря тя.

Сега той я гледа и я вижда цялата огряна от нова светлина. Гледа го и тя. С внезапно просветляло лице, той казва, като че ли само за нея:

— Не, няма да останем.

И той ѝ подава пушката си.

Петърчо ситни ръченица с кавала. Лицето му е в пот от усилията да задържи кашлицата, но тя проклетата, го измъчва и ето, той спира песента и кашля. Като се бои да не ядоса началството, той прекъсва кашлянето и пак подема свирната.

Овчарят се обръща към него, лицето му е сгърчено от болка, но една светлина струи от очите му:

— Петре, не се мъчи, батювото!

Петърчо с очи му дава знак да мълчи.

Агентът със същата усмивка заповядва на овчаря и жена му:

— А вие се провиквайте!

Петърчо свири, пръстите, изранени, премръзнали, с безкрайна мъка играят по дупките на кавала.

— Бъклица ли чакате, хайде!

След мъчително колебание, първа се провиква жената. Това е повече стон, отколкото вик.

И така, свири кавалът, лее се весела песен, после два измъчени гласа се провикват, а в тая пауза Петърчо кашля...

Тримата пълзят...

Те са на високото, оттам се вижда всичко.

Шофьорът на спрелия камион се суети, офицерът нервничи.

А Петърчо продължава да свири...

Тримата са спрели.

Катя мисли:

„Ако имаме щастие, камионът ще тръгне. Ще чета до десет. Някога ние се питахме какво нещо е съдбата...? И говорехме безсмислици.

Съдбата... ето я съдбата... камионът.“

Шофьорът затваря капака. Камионът тръгва.

Край рова остават тримата агенти. Шумът на машината затихва и сега се чува само свирната на Петърчо — по-звънка, по-весела и по-ясна.

И те запълзяват отново...

Ровът е готов. Старшият командува:

— Прекрати копането!

Петърчо сваля кавала от изтръпналите си устни, оставя го и с люлееца се походка тръгва към рова. Лицето му е много бледо, но озарено от светлината на саможертвата, изглежда трогателно красиво. Като стига до един надвиснал клон, той се навежда, за да не се одраска! Милият!

И ето го, отива към рова, побутва жената, за да вземе мястото ѝ...

— Прощавай! — казва той тихо.

Агентът нарежда:

— Има място и за нея, застани по-нататък!

Петърчо се обръща към агента и в очите му има един страшен въпрос: „Вярно ли чух, или така ми се е сторило?“

Агентът го връща към реалността.

— Не върти зъркели, ровът е за всички.

И сега Петърчо се обръща към тях и като надвива вълнението си, вика с последна сила:

— Че вие не сте хора, вие сте.....

Това вероломство на агента връща силите на смъртните, те се доближават един до друг и скоро ехото ще повтори вика на Петърчо:

— Смърт на фашизма, свобода на народа!

Гласът на овчаря след него, по-силен:

— Смърт на фашизма!

Жената вика последна с оня ритъм, с който столетия се кълне и се благославя на село...

Агентите посягат към шмайзерите.

И сега към тях свисти бомба...

Догонва я втора...

Из дима изскачат тримата.

Пръв Иван се изгръгва от прегръдките:

— Време за губене няма. Петърчо, водиш ги на същото място, разбрахме се, нали?

А момчето, като от някакъв сън:

— Че аз вас няма да ви забравя никога...

Катя се доближава до него, слага ръка на рамото му, после поривистото го прегръща:

— Много хубаво свириш, Петърчо!

Очите ѝ плуват в сълзи, слабичките ѝ рамене се тресат.

Петърчо сякаш не я е чул:

— Че аз вас няма да забравя никога...

До снимката на Катя е поставена скицата, правена от школьника.

Балтов чете надписа:

— „Жълтичката-декември 1943“. Значи, гостенка от Центъра.

— Да вземем мерки за посрещането ѝ?

— Ние чакаме. Сега са нужни нерви, докато вкараме Стария в капана.

— А да проверим що за птица е школникът? Подпоручикът се кълне в него, но...

— Това остави на мене. Ти имай грижата за входните пътища. Не ти ли се струва, че убийството на нашите агенти при рова е Иванова работа?

— Прав сте. Почеркът е негов.

Небето е тъмно — ни луна, ни звезди.

Тримата изкачват пътеката за върха.

Последни крачки и те са вече горе.

И ето ги почти едновременно те спират без знак, без дума, като че ли зашеметени. Далече пред тях в равнината блести града с безбройни трептящи светлини.

Иван:

— Ето го най-сетне!

Катя:

— Колко светлини...

Мълчат. Всеки си има свои мисли, свои чувства.

Пръв се обажда Христо:

— Там, дето лампите са по-малко, е нашата къща. В дворчето може да се отбие човек, куче... жаба дори. Само вие и аз не можем...

Пак замълчават.

Сега се обажда Катя:

— Колко далече е всичко...

— Да тръгваме, скоро ще съмне! — подканва ги Иван.

Зорницата бледнее, билото на планината се изтръгва от властта на мрака.
Те вървят вече през полето.

Разсъмва се.

Неразбудено още, сякаш изплувало от тъмнината, пред тях е селото.

Иван казва:

— Скоро хората ще тръгнат на работа.
— Да имахме ятак в селото — казва Христо.
— Не бива да оставаме тука — допълва Катя.
— Ще рискуваме — приключва разговора-
Иван.

Те са в двора на крайната къща на селото. Катя и Христо се изкачват по дървена стълба в плевнята, Иван влиза в обора.

Стопанката на къщата, жена на средна възраст, пресича с менче в ръка. Дворчето — отива да дои биволицата.

Катя и Христо с трепет очакват срещата.

Миг тишина.

После — углашеният вик на жената:

— Олеле, Йозо, колят ма!

Гласът заглъхва, сетне отново се чува това проклето „олеле“ да струи на срички.

Катя бързо се спуска по стълбата.

Когато влиза в обора, Иван затиска устата на жената с ръка, тя се мята, бакъреният тас трополи в менчето, а той с неловкост и досада ѝ повтаря за който ли път:

— Мълчи, бе жено, нищо лошо няма да ти сторя!

— Пусни я — казва Катя.

Жената върти очи, неразбиращо гледа момичето.

Иван я пуска. Жената диша напрегнато, бързо, зъбите ѝ тракат.

— Не се плаши, стрино, не сме лоши хора —
ласкаво ѝ говори момичето.

Жената гледа с недоумение Катиното бледно, добро лице и страхът ѝ малко по малко се отдръпва. Катя се доближава до нея, взема ръката ѝ в своята и почва да я милва:

— Успокой се. Нищо не искаме, само да останем през деня в плевнята.

Най-сетне жената идва на себе си и пита:

— Ами вие да не сте... от шумата?

— Партизани сме, стрино.

Сега жената побледнява:

— Олеле боже, живи изгоряхме!

Де е мъничка, съвсем се смалява:

— Отивайте си.

Иван пламва:

— Никъде няма да отиваме! Викай мъжа си!

Катя го поглежда строго, а на нея говори кротко:

— Да си идем? Къде, стрино? Нямаме село...
нямаме дом... имена даже нямаме... и тях сме захвърлили. А ти викаш: „Вървете си“. Къде?

Сякаш за да оправдае жестокостта си, жената тихичко казва:

— Десет къщи запалиха вчера в Свежен.

И надмогнала страха си вика:

— Йозо, Йозо бре!

Вратата се отваря и на двора излиза, като кашля със страшна сила, Йозо, един великан с огромен корем и врат като стълб.

Йозовица вика: Че ела вътре, бре!

Объркан, Йозо говори на Иван:

— Че как тъй няма да излизам цял ден, ба, ми аз съм касалин, дюкян ме чака!

— Тъй дошло. Преструваш се на болен.
— Ми аз пръщя от здраве, бе момче! Ако се чуе по село, сичко живо жа са сипне тука — на народа смях му трябва.

Катя, Христо и Иван са в плевнята. Христо имитира Йозо:

— Ми аз пръщя от здраве, ба...

На двора играят децата, четири момиченца, раждани едно след друго. Те са се уловили за ръка, едно малко живо венче, което пее:

— Минзухалко, блатко, имаш ли си татко...

Христо и Катя гледат с умиление.

Христо неочаквано казва на Иван:

— Знаеш ли как ми се играе, да ида ли?

— Отивай! — усмихва се Иван.

Някой чука на вратата и вика:

— Йозо, Йозо, ба!

Фуражка с голяма кокарда, небръснати хлътнали бузи, шръкнали мустаци — общинският расилен.

Йозовица излиза на двора.

Сега от къщи се чува великанско пъшкане. Свинята се събужда и се разгруктява.

— Кметът вика Йозо — съобщава кокардата.

— Йозо е болен, тъй кажи на кмета.

— Сега я вапцахме — полуизплашено, полушеговито казва Христо.

— Кво каиш, Йозо болен? — пита расилният и хлътналите небръснати бузи се тресат от смях. — Тая работа, булка, не ми се вижда чиста...

Жената се уплашва:

— Смей са ти, смей са, не чуваш ли как пъшка, измъчи се грешният!

Като си тръгва, кокардата си говори:

— Не е чиста ти казвам... цар ли жа умре, война ли жа стане...!

Жената се качва в плевнята:

— Ми сега?

Катя я съветва:

— Нагрей тухли.

— Кой жа ти повярва на тухли.

Иван:

— Турни му гърне на корема.

Йозо гледа с разширени очи делвата, която жена му внася в стаята.

Школникът седи пред бюрото на Балтов.

Балтов го гледа с известно съжаление:

— Значи рисувате. Това е добре... нали увлеченията красят младостта ни... те са листата на нейното дърво, така да се каже. Къде рисувахте това момиче?

— Във влака, защо?

— Аз съм по-старши, мога да не ви отговоря. Момичето близко ли ви е?

— Не. Не го познавам.

— Но там е написано едно име.

Сега школникът се смущава:

— То е измислено... просто така... дойде ми на ум.

— Хм... Жълтичка. Къде слезе тая Жълтичка?

— На спирка „Якимово“.

— С вечерния влак?

— Тъй вярно.

— Интересно за какво говорехте?

— Така, общи неща.

— По-точно?

— Отвлечени неща... за различните пътища, за различните обувки, с които вървим по тях... Тя не хареса моите, аз харесах нейните... с които се ходи на гости.

Нещо зло се надига у Балтов и той става:

— С тия обувки за гости тя цяла година ходи по нелегални срещи... С тях спокойно може да прекрачи труп... моя и твоя... без да ѝ мигне око!... Жълтичка! Тя — инструктор на ЦК на Ремса им, а той — Жълтичка!

Вече по-меко:

— Вземи си рисунката, да ти е обща на ухото. Свободен си.

Когато школникът слиза по стълбата, вижда Колев. Той извежда от подземното жена, цялата в синини, бледна, слаба, тя прилича на привидение.

Той се стъписва и се спира потресен. Колев се връща отново до стълбата в подземното, без да види школника.

Школникът застига жената на улицата. Тя върви бавно със залитане. Главната улица шуми, а тук е толкова тихо, че се чува как жената се свлича покрай стената и пада на плочите.

Той забързва, вдига я, тя отваря хлътнали дълбоки очи.

— Пусни ме... Пусни ме!

Надига се жената. Школникът бързо се отдалечава, той бяга като виновен.

Кабинетът на Балтов. На масата дежурното шише коняк.

Васил е станал. Сега се изправят Балтов и Колев. Балтов говори:

— Разбрахме се! Утре вечер от тебе искаме само едно: когато го видиш, вдигни яката на балтона, после задръж ръцете му и... и двете... само един миг. После момчетата ще го поемат и готово!

Васил е станал. Ние виждаме приведения му гръб. Така ще го запомним до края — един гръб, една приведена глава.

— Добре.

Балтов го гледа със своите настръхнали като ястреб очи, дълбоко в него се надига гняв.

— Страх те е, но ще го направиш, защото ти се живее. Нали ти се живее?

Ние виждаме как той кима. Она посяга към коняка, налива и подава на Васил:

— Пий! И върви, събирай сили за утре!

Колев напълва чашата на Балтов. На един дъх той я изпива.

— Странни сме ние, хората на полицията. Тоя днес и утре ми е по-нужен от тебе, от всички други... а го ненавиждам... Гнус ме е от него. А той ми е нещо като син.

Колев, изненадан, го поглежда!

Балтов пие отново, става, разхожда се и говори:

— Бях подпоручик. Изпратиха моя взвод да подкрепи полицията. Цял ден стражарите бяха

стреляли по обградените комунисти и нищо. Тогава аз се промъкнах в дворчето и подпалих къщата. И какво мислиш стана — ония запяха... Горят и пеят. Хорът намаляваше, остана само един глас. Когато затихна и той, аз разбрах: тия хора трябва да бъдат превземани отвътре. И ето вече двадесет години аз отглеждам червеи като Васил. А симпатизирам на такива като школьника...

Тримата бързат по пустото поле. Иван подканва:

— Бързайте, трябва да стигнем до фабриката!

Стаята на училището.

Подпоручикът се е изтегнал на кушетката и се смее с пълен глас:

— Жълтичката излезе нелегална. Нелегална любов. Ха-ха-ха! Слушай, романтико, представи си, идва утре Колев, води ни при него, отваря един кауш и ти виждаш тая Жълтичка в синьо, с изкъртени зъби и не такава важна и строга, а...

— Престанете, моля ви, господин подпоручик!

— Не — продължава да се смее той. — Чакай да ти я дорисувам.

— Няма нужда. На излизане видях такава картина...

Школьникът излиза...

Фабрика в края на града...

Работниците излизат. Те вървят на малки разсеяни групички.

В тоя уморен поток се вливат и тримата. Те се движат мълчаливо, една групичка от многото други, които бързат за града. Скоро остават в средата на човешката навалица. Край тях блещукат игари. Застига ги стар работник и казва на Иван:

— Имаш ли огънче?

Иван вади кибрита и щрака единствената си клечка. Нова цигара светва в мрака. Старият човек изостава. Христо поглежда Иван и шепне:

— Позна ме!

Електрическите фенери стават по-чести, улицата — по-светла. Едни бързи крачки се посят зад тримата, един поглед ги изгаря.

Катя се обръща. Старият работник и една жена.

Сега се извива Христо и така остава, като вкопан. Едни очи го поглъщат. Едни устни треперят:

— Мамо!

Иван шепти:

— Не се спирай, върви!

И на възрастната жена:

— Мълчи, лелю Дино.

Те продължават пътя си. Старият работник избързва напред, Катя се отделя, отива при жената, улавя я под ръка. Майката пие с очи високата фигура на момчето, тя върви като в сън и шепти:

— И неговата ръка ли е студена като твоята?

Момичето кима:

— Ние сме млади, нищо.

— Ще вървя с вас.

— Не бива.

— Цяла година го чакам.

— Той цяла година мисли за тебе.

— Истина ли? А замина, без да се обади!...

— Все така заминаваме.
— Баща му не може да става от боя... но ти
му кажи: баща ти е добре.
— А на Елка кажи да го чака.
— Елка го забрави... ожени се.
— Не е била добра.
— Ти не му казвай...
— Довиждане, лельо Дино.
— Не, ще повървя още с вас!

Катя я поглежда строго, едва тогава тя почва да изостава, неоткъсвайки очи от сина си.

Катя отива при Иван и Христо, а жената забавя крачки, застигат я и я отминават... тя все гледа напред.

В това време работниците, които вървят най-напред, се спират. Чува се:

— Пак ли проверка бе, край няма.

Тримата трепват, Иван нарежда:

— Минаваме, без да спираме.

И тримата крачат уверено, строго, сигурно. Изравняват се с агентите, отминават ги — никой не ги спира.

— Ей чакай! Документи! — чува се дрезгав глас.

— Какво се правиш, че не ни познаваш — отвръща за всички Иван.

— Документите ти казвам! — в гласа сега звучи закана.

Старият работник отива при него:

— Прегледай мойта карта, че бързам, господин началник.

— И мойта, моля. Ето. Учителка съм, прибрам се.

Това е майката на Христо.

— Мойта, моля. Ето!

Агентът крещи към отминаващите:

— Стойте, ще стрелям!

— Тя е глуха, господине, жената... а бърза.

Кърмаче има, аз я познавам — говори му уплашена майката на Христо.

Купчината расте, разгат гласовете, увеличават се ръкомаханията.

Един агент разбутва групата, вади пистолет и стреля във въздуха.

— Стой!

Мнозина се разбягват. Майката остава, сега нейният глас ечи над всички:

— Господине, глуха е, какво правите, господине?

Минутно колебание у агентите, след това един от тях се прицелва и... стреля след отдалечаващите се.

Катя тича първа. След нея Христо и Иван.

Те кривват зад ъгъла. И сега те бягат с пълна сила. Уличката е малка, тиха; с липи по тротоарите. Зад откренатите пердета заничат любопитни глави. Трясва изстрел и пердетата мигом се спускат, сега зад тях се виждат силуети. Една старческа ръка прави кръст — голям и бавен.

Агентите са видели сенките на тримата и стрелят. В отговор проечават изстрелите на Иван, Христо и Катя.

Една човешка фигура се свлича с вик на земята и улицата за миг опустява.

Иван говори:

— Ще се измъкнем! Още малко!

Но ивицата тишина свършва — пищят пронизително полицейски свирки и той довършва с друга фраза:

— Пестете патроните!

Далече някъде оттеква чаткането на копита — на помощ на групата агенти се носи конен полицейски патрул.

Тримата засилват бяг, те искат да се измъкнат обратно, но ги връща познатият вик:

— Стой, кой там!

Иван стреля.

В кабинета се втурва Колев.

— Трима нелегални са влезли в града. Златев ги преследва.

Балтов се изправя, огромен гняв го изпълва, той е отрезнял:

— Иван е!

Грабва телефона:

— Трети участък. Балтов на телефона. Предайте на Златев заповедта ми: акцията да се ограничи на територията на участъка. Нелегалните в никакъв случай да не преминат Марица. Живи не искам!

Затваря телефона.

В хаоса от звуци отдалече се вплита сирена на полицейска кола.

И пак трепот на копита, припрени стъпки на ботуши, святкания на изстрели.

Те тичат с последни сили из мрака, пронизан от тревога, уморени, задъхани.

Пътят свършва. Сега пред очите на бягащите израства Марица — същата оная река, която видяхме в пролога — спокойна, равнодушна, далечна на всяка тревога, на всяко вълнение.

Пропищява куршум.

Следвайки Иван, Катя и Христо се свличат зад един храст до брега.

Сега накъде?

Реката мълчи, мълчи високото студено пустинно небе. Само полицейските свирки пищят.

Катя шепне:

— Претърсват.

Иван:

— След двадесет минути са тука...

Христо повтаря:

— Двайсет... минути...

Това сякаш го поуспокоява, той разглежда мястото, нещо светло просиява на лицето му и той шепне на Катя:

— В оная къща с кипариса под прозореца... живее Елка.

Нещо скръбно и болезнено свива лицето на Катя.

Нещо силно разтърсва душата на момчето и като гледа кипариса в Елкия двор, казва неочаквано:

— Целият град да види как знаем да мрем!

Катя почти не го чува:

— Да не беше реката пред нас...

И тя гледа през реката отвъдния бряг. Там е тихо, мъждукат унило крайбрежните лампи, ярко горят по-нататък техните разкошни сестри — лампите от централните улици.

Иван проговаря:

— Ще я газим!

Катя го поглежда изненадана. Трескавите пламъци угасват в очите на Христо и той възразява:

— Никой не може да мине Марица сега, Иване. Пък и тука мястото е добро... тия храсти... зад тях... — говори Христо за храстите, а гледа към къщата на Елка. — Така е, Ванка, никой не газил Марица зиме.

Иван сякаш не го е чул:

— Рано е да се спираме, Ристе. Ставайте!

Свирките, заплашителният говор се чуват вече по-близо, когато Иван се изправя. След него става и Катя и в това, че невысоката девойка мълчаливо и тихо изразява съгласие да гази зимната река, има нещо трогателно и покоряващо.

Тримата нагазват пак в оня ред, в който тръгнаха от земянката: Иван, Катя, след нея Христо.

Водата стига до коленете.

— Пазете оръжието!

Водата стига до кръста. Те вървят. Водата ги залива до гърдите. Те не спират. Средата на реката е мината. Още малко и те ще влязат в ивицата на светлината, която хвърлят крайбрежните фенери.

— Не забравяйте, явка на „Тинтява“ 9!

Полицаяте излизат сега на брега на Марица, на мястото, откъдето тръгнаха тримата.

Един гневен полицейски офицер, нисичко, но жестоко човече, крещи:

— Търсете! Не може да са хвъркнали!

Той ходи нервно нагоре-надолу, двама едри полицаи вървят непрекъснато подире му. По едно време единият от полицаите се спира, гледа в реката, после се обръща към офицера:

— Господин майор, газят. Ето ги, е-е-е!

— След тях — командува той.

— Господин майор, ще се издавим в тая страхотия!

— Бягайте по моста, вашата мама страхлива! — заповядва офицерът, вадя пистолета си и лочва да стреля по малката група хора в реката. Привлечени от изстрелите му, към него се затичват още двама полицаи.

Жестоката вода стига до шията.

На другия бряг на Марица — войници до противосамолетно оръдие.

— В реката хора, господин школьник — казва единият войник.

— Къде?

— Ето ги е-е-е...

Сега се намесва вторият войник:

— С тях има и момиче, господин школьник, ето, вижте го!

Школьникът пита с висок глас:

— Кой там?

Тримата инстинктивно спират.

Катя се обръща към моста, там пробягват силуети.

Христо шепне:

— Свърши се.

Само Иван е заковал поглед в брега, в пушките, насочени стръбно в тях. Неговите очи горят, той търси изход. Изведнъж той като че ли се изправя, става по-висок и решително тръгва напред. Тая поривиста стъпка повлича Катя и Христо, те тръгват след него омагьосани. В следващия миг брегът потрепва от един вик:

— Войници! Братя...

Това е Иван, но той не може да продължи, защото едно страховито вълнение дави гърлото му.

И той отново повтаря:

— Войници, братя! Ние сме партизани! Не стреляйте, братя, не цапайте с кръв ръцете си... как ще ги протегнете кървави на майките си, на любимите... на другарите! Пуснете ни, другари, не ни карайте и нас да стреляме в свои!

Школьникът командува:

— Никой да не стреля без моя заповед! Оставете пушките!

Единият войник с облекчение въздъхва.

Тримата бързо излизат от реката. Когато се изкачват на насипа, под лампата на стълба, Катя пада. И докато се изправя, школьникът вижда познатото лице.

— Жълтичката!

Тя се затичва.

И сега си отива още по-бързо, отколкото във влака. Той гледа след нея с трескаво разширени очи.

Войникът съчувствено пита:

— Роднина ли ви е, господин школьник?

Той кима.

В това време подпоручикът, който тича с все сила към тях, вика:

— Стреляйте, какво чакате!

Тримата вече пресичат крайбрежната улица.

Подпоручикът истерически ругае:

— Стреляйте, говеда!

Школьникът го посреща спокоен, прав:

— Забранил съм да се стреля, господин подпоручик!

Разярен, подпоручикът го удря с пистолета.

Школьникът бавно се свлича.

Подпоручикът открива огън срещу тримата.

Христо вика, задъхвайки се:

— Оставете ми го... и бягайте.

И както е прав, стреля.

Иван се обръща, вижда го и се затичва с вик:

— Лягай!

Но вече е късно — подпоручикът е стрелял, Христо се олюлява, изпуска пистолета и пада.

Иван вика на Катя:

— Стреляй!

Катя се закрива зад една топола и стреля, подпоручикът полита.

Иван се навежда над Христо.

— Ристе, де те раниха?

Христо мълчи. В тъмнината Иван напипва топлина на гърдите му. Когато си маха ръката, тя цялата е в кръв.

Но той не вярва, вдига главата му, опитва се да го изправи. Христо пада безжизнен, Иван притихва:

— Ех, Ристе...

Вече станал, казва със стон:

— Прощавай...

Христо лежи на студената земя. Войниците го заобикалят.

А по-нататък Катя и Иван тичат по една крива уличка.

Завиват. Промъкват се в друга уличка. Още в началото виждаме табела: „Тинтява“. Номерата се редят: 17, 15, 13, 11, Катя понечва да се отбие в № 9, Иван я дръпва и прошепва:

— Не бива сега да влизаме. Ела! — и той я повежда към следващата къща, стара, напусната къща.

Те прекосяват двора.

— Тука е скривалището.

Катя тръгва след него. По три стъпала те се спускат в празна стая с голямо огнище. Иван влиза в огнището, промъква се нагоре, в комина. Чуваме гласа му:

— Дай ръка!

На тавана, през специален отвор на комина, излиза Иван, после Катя.

От съседните улици се понасят свирки.

В близкия двор залайва куче. От улицата излизат двама войника. Ножовете, натъкнати на пушките, жестоко се усмихват, когато се срещат с електрическата светлина.

Катя гледа тия ножове и техният студ, по-голям от студа на зимната река, преминава по тялото ѝ. Неволно тя се доближава до Ивановото рамо. А той вади парабелума от джоба, дето той е седял с цевта нагоре, стиска го в ръка.

При войниците излизат и полицаи. Те нещо говорят...
Иван тихичко шепне:

— Катя, ще стреляш след мене, нали?

Тя кима с глава.

В ръката ѝ, студена, тръпнеща, сега се чернее пистолетът, тя го насочва напред към групата, дето просветват ножове, пушки, шмайзери.

Групата войници и полицаи се насочват към запустялата къща.

Катя с побледнялото лице, с тръпките по снагата, Катя премръзналата, тихичко шепти в ухото на Иван:

— Да си знаем, поне истинските имена преди... Аз се казвам Ануша, а ти?

И тя отмества очи от улицата и се взира в него.

— За това ще говорим друг път, Катя.

За един миг, преди да се обърне към улицата, тя поглежда ръката му, голяма, нетрепетна, уверена, една ръка, сякаш сраснала се с желязото, и далечен полъх на надежда докосва сърцето ѝ...

Войниците и полицаите са вече в двора, те говорят помежду си. Думите достигат чак до тавана.

— Войникът, погледни в къщата:

Войникът се отделя от групата, прекосява дворчето, оглежда стълбата, рита някаква тенексия, удря главата си в ниското и тръгва назад, а за да скрие страха си и да ги убеди, че щателно е търсил, рита още веднъж тенексията.

— Там котка не се е качвала, ние хора търсим!

Групата бавно тръгва. Една по една угасват под електрическия стълб жестоките усмивки на натъкнатите ножове.

Само един войник остава на пост там, дето двете улички се пресичат. Той върви напред-назад и нещо разговаря с другия, който стои по-нататък. Кварталът е блокиран, но близката опасност е минала.

Сега нервите на момичето не издържат и то заплаква. Това е горчив плач, едно отприщване на мъката, умората и тревогата на границата между пълното напрежение и първото отпускане.

Иван уплашено се навежда към нея.

— Катя, какво ти е?

Момичето продължава безмълвно да се гресе.

— Какво ти стана, Катя?

Една мъжка обърканост го обзема.

Скоро тя почва да се овладява.

— Ще се стоплиш и ще ти мине — шепне той.

— Аз ще се стопля... ами Ристето...

— Той поне видя майка си — казва замислено Иван.

Катя гледа с насълзени очи през пролуките на тавана огньовете на далечните звезди.

Иван съблича кожухчето си.

— Сега ще ти стане по-топло. Увий се.

— Само по винтияга ще умреш от студ.

Иван я моли:

— Вземи кожухчето. Ще стоим дълго тука, кварталът е блокиран...

Балтов и Колев вървят по някакъв коридор.

Сърдитият Балтов през рамо подхвърля на Колев:

— Пак го изпуснахте, пак. Кокони такива!

Балтов влиза в една килия. Един човек, когото ние не виждаме добре, лежи сгърчен в ъгъла.

— Докарай го в съзнание, нужен ми е! — запядва Балтов на лекаря.

— Сега сме добре, нали? — пита усмихнат Иван.

Катя кимва.

— Да имаше и цигара. Давам едно богатство за една цигара.

— Даваш, защото нямаш.

— Какво?

— Богатство.

Мисълта му е далече. Той бавно заговоря.

— Бях калфа, когато баща ми се хвалеше: „Събрах пари за ножница, и до дюкян ще стигнем.“ А Старият ни учеше: Нашето богатство е борбата.

— Богатият... Една буйна глава... обещано бесило... износена винтияга... парабел... пропуснах ли нещо?

Иван, обладан от възмущение:

— Да.

Катя:

— Какво?

— Вярата... че ще стигна до нея... до победата.

— Какво ще правиш, когато тя дойде?

— Ще мина веднъж свободно през града... от единия до другия край...

— А по-нататък?

По улицата преминава кола, тя спира на пресечката и на тавана се втурва отново шумът на подковани ботуши, дрънчене на оръжие. На тоя фон думите на Иван звучат с една внушителна правдоподобност.

— За нас, Катя, повече от това сигурно няма да има. Ние пак ще лягаме да спим с оръжието... и няма да си доспиваме... и няма да имаме време... свое време.

Килия в полицията. Четири стени, малко, зарешетено прозорче.

Изправен до решетката, стои уморен с оная зла умора, с която се уморяват палачите, Балтов. Той гледа през квадратчетата на решетката навън. С ядовита ръка Балтов отваря прозорчето, за да навлезе студ и тук, дето едно момче, полуголо и измъчено, лежи със стиснати усни.

Балтов се обръща към Колев:

— Измъчи ни. И колко време губим...

После впира яростен поглед в момчето и ние виждаме Христо.

Студът го връща в съзнание, той стене!

— Ох, боли!

Балтов настръхва:

— В тая зала друго не сервираме!

Балтов, студен, изцъклен като кварц, пита:

— Къде е квартирата?

Ристето затваря очи, сякаш едни тънки клепащи могат да запазят човека от безкрайното варварство на века!

Колев грубо го разтърсва, Балтов крещи:

— Клепачите ти не са бункер, няма да се скриеш зад тях!

— Казвай къщата, иначе тоя батко ще продуха раната ти със сол... ще я вкара-ей! е тая тръбичка чак в белия дроб!

Ристето, отворил очи, с дрезгав глас казва:

— Не зная... Нищо не зная.

Сега Колев избухва и го удря:

— И деня ли искаш да ни изкараш ялон, твоята мама мръсна!

Балтов нарежда:

— Репетиция!

И отива към решетката. Запалва цигара, полуобърнат към Христо. Ние виждаме лицето на Христо, виждаме изписаното на него огромно страдание.

Христо клати отрицателно глава, затворил очи:

— Мълча, Елке.

Побеснял, Колев се нахвърля върху момъка.

Виждаме Катя, свила се от студ, опряла гръб до стената. Вятърът свисти, мете паяжини, гони хартийки, парцали. От улицата се носи шумът от тежките стъпки на патрулите.

Чуваме гласа на Иван:

— Духа ли ти?

— Духа!

Той се обръща така, че да я предпазва, но вятърът вилнее с нова сила и момичето трепери.

— Катя, да те скрия поне от вятъра.

Катя мълчаливо се приближава до него, с непохватни ръце той я обгръща, тя се свива мнничка, зъзнеща.

И сега на него му се иска вятърът да вее, да вее...

Още е сумрачно.

— По-топло ли ти е така?

— По-топло.

Очите му ласкаят нейните мннички ръце, те му се струват толкова далечни! Но ето той взема едната и почва да я топли с дихание.

— По-топло ли ти е така? — повтаря отново въпроса си той, за да потули радостта, която изпълва гърдите му.

— По-топло е — отвърща Катя, кротичко и без колебание, водена от същата мисъл. Очите ѝ изглеждат сребристи — това е от сълзите, които напират. А вятърът, безмилостният вятър се усилва...

— Съмва се. Погледни!

Те гледат.

Небето е чисто, с далечни светли звезди.

Същото небе, затворено в мрежата на решетките, е странно раздвижено... То се мести наляво... надясно, наляво... надясно...

Отстрани се появява Балтов, той се надвесва и... изчезва от кадъра. После пак се появява и изчезва... Той е с главата надолу — странен и страшен.

Проснатият на дървения одър Христо в унес мести глава наляво... надясно... Толкова трудно се поема въздухът!

Но ето че стените, решетката започват да изчезват... Те се стопяват и остра светлина до болка изпълва всичко... Светлина и болка!

Шум от разлята вода...

Светлината започва да изчезва и отново пред нас са стените, таванът, решетката и надвесеният Балтов... Те са оросени от водни капки...

Водата се стича по мокрото лице на Христо...
Агентът лисва върху него още вода...
Балтов се надвесва:

— Говори и смъртта ще изчезне!

Устните сами прошепват:
— Тинтява 9.

На „Тинтява“ 9 влизат Колев и още двама агенти. Униформените стражари остават вън, край оградата.

Катя на Иван:

— Иване, полиция!

Иван се приближава и гледа.

— Знаехме само аз, ти... и Христо. Но мъртвите не говорят.

Христо отваря очи. Оглежда се...

Балтов се приближава от дъното на килията.

— Какво гледаш? Не си на „Тинтява“ 9.

Христо спира поглед на Балтов, мъчи се да разбере смисъла на думите му.

— Да, ако беше казал по-рано, щеше да си спестиш някои неща... Съжалявам... Ще трябва да се разделим... Тук ще дойдат други гости... Чувал ли си за Стария...

Христо обръща глава настрана.

— Чувал си! От Иван... Не се бой, няма да се срещнете вече... Вашите пътища се разделиха... Ти ще бъдеш сам... до бесилката... Повече не мога да направя за теб... Сбогом, момче!

Балтов излиза.

А потресеният Христо се захлупва по очи.

Късното зимно слънце се издига над града. Неговите лъчи, намерили оскъдна пролука, осветляват малко късче от тавана. Двамата не забелязват още тая весела играеща светлина, те следят напрегнато поведението на стражарите. Иван е отново с големия парабелум в ръка. Катя, малко зад него, приведена, мъничка, зъзнеща.

От вратата излиза Колев, говори нещо с полиция, после махва с ръка и останалите стражари тръгват след него, остава само той, който е пред вратата.

Постепенно улицата заживява своя всекидневен живот, излизат деца, в началото се оглеждат плахо, после се престашават, събират се и техният детски ден започва.

Иван сяда и оставя до себе си оръжиято.

Катя го гледа, усмихва се и като сочи с очи парабелума, казва:

— Не мога да си представя, че го захвърляш. Не е имало такъв случай, нали?

Иван вдига глава.

— Имало е.

Тя се визира в него с невярващи очи.

— Криех се у един работник. Имаше три деца. Бях сам в къщи. Нещо се занимавах с децата... Четех им приказка...

... Ние виждаме другия таван, другия Иван. Той се е навел не над книга, а над един леген и пере дрешките на децата. Парабелумът е в пояса му и му пречи да се навежда.

На вратата се чука. Децата прекъсват игрите си и го наобикалят. Обграден от живото венче, той бърше ръцете си от пияната. Машинално посяга към оръжиято.

А децата го гледат със страх.

Чуваме гласа му:

— Полиция, отворете!

— Аз прекъснах приказката и им викам: не бойте се, юначета.

Виждаме как той се отделя за миг, хвърля оръжието през прозореца и се връща.

— Сега, сега, отварям.

Погалва децата по топлите бледи страни и шепне:

— Да слушате, юначета. Татко ви скоро ще дойде.

Влизат стражарите.

... Ние сме отново на тавана. Иван приключва своя разказ.

— Тогава се срещнах за пръв път с Балтов.

— Тежка ли беше срещата?

— Струваше си да я изтърпи човек.

Сега вижда слънчевото зайче пред себе си. И с протичка скрита нежност казва на Катя:

— Виж, слънце.

После с друг глас, по-сдържано:

— Премести се.

Тя вдига към него изпълнени с нежност очи.

Един миг те се гледат без страх.

— Там е цял плаж — сочи той осветеното място отпред, дето таванът е открит.

Сега тя се усмихва с печал:

— Цял плаж... само че колко е далече...

Христо лежи по очи на дървения под... ако се приближим, ще видим, че лицето му е свито от болка, в трескавите очи блести пламъка на отчаянието... И раната, и понесените мъчения болят, но има нещо по-страшно — вината пред другите...

И отново той чува студения глас на Балтов: „Чувал си! От Иван... Не се бой, няма да се срещнете вече. Вашите пътища се разделиха! Ти ще бъдеш сам... до бесилката...“

С огромно усилие Христо се обръща на гръб. Болката затваря очите. Може би е дошъл спасителният сън? Или е дошъл краят? Приближаваме се съвсем близо до оросеното в пот лице, толкова близо, като че ли искаме да надникнем в болното съзнание на момчето...

... По дълъг коридор на затвора върви Христо... Върви сам. Една страшна угнетяваща тишина, в която отекват само неговите стъпки... Килините мълчат...

Той върви бавно... сам със своето страдание...

Пред него се отваря врата и той влиза във вътрешен двор на затвора... високи глухи стени... В дъното се извисява бесилка... голяма и страшна... Около нея някаква тъмна хора... Това е краят! Някаква лампа залива с безжизнена светлина бесилката, сенките около нея...

Христо се приближава... изкачва се по стълбите...

И в този миг някъде далече груби, нестройни мъжки гласове запяват: „Жив е той, жив е...“

Христо спира... Един миг и той се обръща... В очите му пламва почуда и зараждаща се надежда... С върховно усилие той задушава надигащата се радост и избухва с пълен глас:

— Аз предадох другарите си, не ме изпращайте, не заслужавам!...

После бавно продължава по стълбите нагоре... Но песента не спира... тя се усилва...

Момчето се обръща още веднъж и вика с отчаян глас, а очите му са пълни със сълзи:

— Не чувате ли, не заслужавам, стига!

Но мъжествено скръбната мелодия расте...

Христо се обръща още веднъж...

— Не пейте, аз съм предател...

И като че ли изчерпил сили, бавно изкачва последните стъпала...

Той е горе, а над него е протегнала ръка бесилката.

Христо се обръща към гласовете, към другарите, които не го оставиха сам...

— Другари, минутата на голямото страдание е само една. Издържи ли я човек, спасява другарите и себе си...

И вече тихо с изчерпана сила:

— Иначе умира самотен...

Христо се обръща към бесилката... изгубва се от нашия поглед.

„Тоз, който падне

в бой за свобода“ — гърми мощният хор...

Върху светлото петно се откроява черната сянка на бесилката... Хората около нея. Не напомня ли това на един огромен циферблат, а бесилката и люлеещата се сянка — на голямата и малката стрелка на един трагичен часовник. Часът е дванадесет!

Мощно звучи песента...

И изведнъж секва...

Христо отваря очи... Той е в килията на дървения одър, сред студени стени... сам...

От долния край на уличката се задава каруца, натоварена с дърва. Мършавото конче, изпънало шия, тегли с последна сила. Но ето то прави отчаяно усилие и спира. Каруцарят ругае, удря с камшика, но добичето само се свива безпомощно и не помръдва.

Най-напред една жена, после двама мъже се приближават и почват да бутат каруцата.

Едно дете се откъсва от играта и отива към каруцата, привлечено от зрелището. Женски глас се носи от близкия двор:

— Христофоре, идвай да ядеш!

Един работник лепи афиш на отсрещната стена: на него се виждат мъж и жена, които танкуват. Жената е с дълга рокля, висока и хубава. В страни пише с големи букви: „Новогодишен бал във военния клуб“.

До афиша се спрели войник и момиче. Войникът е много висок, с дълга шинела, момичето е ниско, пълно, те гледат афиша като едно малко чудо.

Катя, възрастна жена, бавно говори:

— Интересно какъв човек е тоя школьник, дето ни пропусна? Къде ли е сега? Дали са го арестували.

Чува се повторният вик на жената:

— Христофоре, ела да ядеш, мам!

Детето не чува, то се е присъединило към хората, които бутат каруцата.

Гласът на жената, по-висок и по-нетърпелив:

— Ела бре, магаре, качамакът изстина.

Сега се обажда Иван:

— Ако не иде и тоя път, ще слеза да го напляскам.

— Кого? — откъсва се от мислите си Катя.

— Христофор, не чуваш ли, за трети път го викат да яде и не отива.

Сега тя почва да се смее:

— Наистина чуден Христофор!

Иван се приближава към пролуката. Освен войника и момичето пред афиша се е спрял и вехтошарят. И тримата гледат...

— Бал — казва с презрение Иван.

— Бал — тихичко се отзовава Катя.

Бадтов говори по телефона.

— Каните ме на вашия бал? Благодаря, господин генерал.

Затваря телефона. На Колев:

— Ние също готвим бал. Изпращаме поканите (сочи белезниците), после ги каним в каретата. Предлагаме им цигара — отказват, задаваме им въпроси — мълчат. Тогава преминаваме в другата зала, дето им сервираме нашия специалитет.

Настръхнал изведнъж, той посяга към коняка и с познатия мрачен замах изпива чашата до дъно.

— Какво ще заповядате да правя с „Тинтява“ 9, господин Балтов?

— Каквото си и направил — двамата цивилни да стоят вътре за всеки случай.

На тавана. Иван разглежда захвърлена стара брадва.

Катя е заспала. Сега тя е на ново място, там, дето слънцето е преместило светлото поленце.

Един часовник бие. Ударите отекват на тавана като музика. И в тая музика се стопява таванът, дрипите, изчезва умората. Сега сънят на умореното момиче е станал реалност и за нашите очи. Ние виждаме блесналия под и необикновената зала, в която има само някакви колонии и огромни завеси. Катя, облечена в бяло, и Иван танцуват.

Всичко е хубаво: звуци и светлина, Катя цялата в бяло, Иван и непохватните му движения, и коравите ръце, които обгръщат тънката талия, и тоя шемет, в който се носят, и очите, които се търсят и се намират.

Тя вдига светнало лице към него.

— Ще продължи ли много тоя валс?

— До самата старост, Ануша.

— Но ние нали не стигаме до старостта? Нали умираме рано?

— Не, ние живеем дълго.

— Дълго... Но Христо...? А беше толкова млад.

— Не разбирам за какъв Христо говориш...

— Не помниш ли, бяхме трима... ти, аз и той. Излязохме от ледената река мръсни, кални. Стреляха, той падна.

— Ти бълнуваш. Ние танцуваме тук от много, много отдавна.

— Изглежда, аз съм сънувала.

— Ти си сънувала. Погледни се в огледалото и ще се увериш!

За един миг те спират пред огледалото. И Катя вижда: двамата са облечени в дрипи. Ужасена, надава вик:

— Какво, Катя?

Събужда се. Гледа с учудени очи.

— Сънувах.

— Какво?

— Не помня — тихо му отговаря тя.

От тавана се виждат полегатите лъчи на залеза. Катя гледа тия лъчи и лицето ѝ се отпуска, в неговия израз сега се чете умиление и малко печал. Тя гледа лъчите, синята фигура на стражаря на улицата, но вижда не тях. Иван я поглежда въпросително. Тя му говори с тиха усмивка:

— Лъчите ми напомнят ресните на маминия шал... най-празничното нещо у нас.

— Тоя таван е висок... какво ли не се вижда от него.

— Наистина — казва тя, като си мисли за съня.

Един от градските часовници бие:

— Пет! — стреснато казва Иван.

— Не, четири — възразява Катя.

— Така ми кънти в ушите. Струва ми се, че съм чул пет удара.

— След малко ще бие другият часовник. Да записваме!

Катя бързо изважда познатото тефтерче, златното моливче.

Едва когато го слага пред себе си, тя си спомня Ивановата ирония и една неловкост я обзема. Но вече е късно да го прибере.

Тефтерчето е между тях, сякаш в ничие пространство.

Иван навежда глава.

Оттеква първият удар. Катя брои и пише: един, два, три, четири.

Една усмивка, ясна и хубава, засиява върху суровото лице на Иван, той взема тефтерчето и го поставя на дланта си.

— Какво добро тефтерче, спечели ни цял час...

— То се промени...

И като се усмихва със своята пролестна усмивка, Катя предлага:

— Да му простим!

Сега стрелката на часовника става за всички тия трагично различни хора оня, безстрастен, неумолим диктатор, който без пощада ги насочва един срещу друг в мислите и действията им.

Балтов гледа стрелката на електрическия часовник на стената на кабинета, която, както на него се струва, дълго стои като издъхнала върху белия циферблат. Когато търпението му е привършено, стрелката хищно се стрелва напред, захвапва нова хапка от часа и спира, сякаш да я сдъвчи.

През един приведен гръб се виждат уморените стрелки на будилник, такъв един обикновен, предназначен да мери времето в кухнята.

Христо отваря очи, жадно се ослушва — може би е сънувал, че бие часовник.

Иван тихо говори:

— Сега ще удари пет.

Катя гледа през прозорчето.

По улицата се задава полицейски конен патрул. И конете, и хората, и оръжията изглеждат в здрача недействително големи. Единият от полицаите вади джобен часовник, поглежда и прибирайки го, казва нещо на другия. Пред „Тинтява“ 9 те спират конете, от стената се отделя полицаят, който стои на пост, и един миг нещо говорят.

Сега градският часовник бие пет.

Конните козируват и бавно тръгват.

Иван става, отива до Катя и поглежда — той вижда отдалечаващия се патрул и полицаят пред вратата, застанал в позата на стар, премръзнал гарван.

Над града се понася звънът на втория часовник. Двамата неволно се поглеждат. Катя, напрегната, мълчаливо очакваща. Иван пък спокоен, с една усмивка, която не отпуска, а прави още по-решително лицето му.

— Сега вече и дяволите да излязат срещу нас, ще вървим.

— Аз съм готова — отзова се тихичко тя.

Нека ги видим добре: Иван стои приведен, със закончана изцапана винत्या. Катя е с палто, полепнало в прах и паяжини. Докато ги гледаме, една тревожна мисъл ни пронизва: „Къде ще вървят такива, какво си мислят те?“ ...

Какво си мислят ...

— Ще стигнем — казва Иван с усмивка, навежда се и взема една захвърлена бог знае от кого бравда.

Катя го гледа учудено.
Той, през усмивка:

— Цея дърва, с това прехранвам семейството си.

Катя мигом разбира идеята му, лицето ѝ просветлява и на нея ѝ е много приятно в тая минута на тавана, когато зад всяка обикновена дума расте бързо като мълния скрит смисъл, от който потрепва сърцето. Тя пита:

— Голямо ли е семейството ти?

— Освен тебе... още и две деца — отвърща той с внезапно изсъхнали устни. — Да вървим, те ни чакат, гладни са.

— Не се прави на добър, ти малко мислиш за тях, насила те извеждам от кръчмите...

— А аз крещя, ругая те — отвърща ѝ той.

— Такъв ми бил късметът — замислено се усмихва тя и тая усмивка много напомня последния песен на празник или сетно въгленче в огнище.

Тя оправя с ръка косите си и когато отново виждаме лицето ѝ по него няма ни следа от предишната живост, сега то е сухо и на Иван му се струва, че всичко, което беше преди минутка, е било сън...

Христо се свлича на голия циментов под.

Иван и Катя вървят през тъмните улички, две обикновени души, като много други, които бързат към бедните къщурки.

Иван шепне на Катя.

— Трябва да минем по една осветлена улица. Ще гледаш всеки срещнат в очите — така ка-
раш и него да те гледа само в очите.

Съвсем закъснял часовник звъни пет часа.

Христо няма сила да се обърне.

Балтов крачи все по-нервно по мекия килим.

Двамата излизат на светла улица. Тук е по-оживено. Вървят забързани хора, понесли пакети, мрежи, борови клончета, елхи. Те излизат на малко площадче, на което има различни сергии, въртележка. Чуват се подвикванията на амбулантни търговци.

Тук е шумно и светло.

Двамата вървят.

Тъкмо да преминат на отсрещния тротоар и от пресечката излиза конен патрул.

Двамата се спират пред една сергия.

Циганче размахва запалена искряща бенгала и с тъжен глас обещава: „Радост за децата, купете си, моля!“

Свети бенгалският огън, вика циганчето, а децата го гледат като бог.

Патрулът спира пред сергията, конете нервно чаткат с подковани жопита.

Единият от полицаите се заглежда в двамата, Катя забелязва погледа му и обръкана казва на Иван:

— Да купим! — и сочи с глава боровите клончета.

— Да не се учат — грубо отсича той.

— Тогава бенгали?

— Момче! — вика той. — Циганчето се приближава в ореол от искри.

— Колко, бате?

— Две.

— Малко бе, бате, земи още!

— Догодина повече — отсича Иван и му подава парите.

Сега полицаят обрища коня към Иван и вика:

— Ей, с брадвата, ела тука!

Иван премества брадвата на лявата ръка и като го гледа право в очите, пита:

— Що съм ти?

С неочаквано спокоен, загрижен глас, полицаят казва:

— Не мога да се прибера тия дни в къщи, без дърва сме, та да идем да нацепим.

Иван гледа коня, висящата широка сабя, презрамките, късата карабина на гърба на полицаия, ниското чело и неудържима ненавист го изпълва:

— Бързам, не мога.

— Слушай, тръгвай, додето с добро те ка-
рам — наежва се полицаят.

Катя се обажда плахо.

— Молим ти се, децата ни чакат гладни.

Сега се намесва другият полицаи:

— Я тръгвайте. Голтаци, знаеш, пък важни!

— Не обиждай — повишава глас Иван.

— Че важен пък, знаеш.

Бенгалският огън пръска последни искри и угасва. Угасва една искряща пръчка бенгалски огън, а на нас ни се струва, че изведнъж става много тъмно.

— Да вървим! Де живееш?

— Третата къща в ляво.

Четиримата тръгват.

Малко дворче, оградено с нисък дървен стобор. Единият стражар държи конете, другият е влязъл в къщи.

Иван яростно размахва брадвата.

— Вземи тяхната, остра е — казва му Катя.

Отново свисти брадвата — издига се, пада, мери тяхното съдбоносно време.

От Обществената излиза Васил, две купчинни агенти се изсипват след него.

Иван бърше потта от челото си.

И пак брадвата свисти, дига се, пада, вдига се, пада...

Конете нетърпеливо тропат. Единият показва глава и започва да се чеше от стобора. Старите дъски застрашително скърцат. От къщи излиза полицаят. Той бърше с ръка огромните си мустаци.

Спира се и гледа. После казва:

— Хайде, стига, и тебе те чака къща.

Иван оставя брадвата.

— Сбогом, господин старши — казва Катя.

Те излизат. Тръгват.

Сега на тази улица се събират Иван и Катя, Васил и другите, двете непримирими половини на света.

Ние се движим с Васил по улицата. Той е в гръб, малко приведен от студа или тежестта, понесъл на плещите си...

В дъното зад тъгъла се показват Иван и Катя... Те вървят по отсрещния тротоар и може би не забелязват още приближаващия се провокатор...

Тъмният приведен гръб се движи към тях...

Двамата вървят...

По напрегнатите лица разбираме, че те знаят кой идва срещу тях...

Тъмният гръб се движи...

Иван и Катя вървят... Те се разминават на пресечката... Тук Васил свива на една страна... Катя и Иван тръгват в обратна посока.

Те са в друга улица, тъмна и дълга, дълга.

Сега двамата тичат. Катя едва диша, тя изоставя повече и повече... пада...

И отново уплашеният въпрос, който сме чули на тавана:

— Катя, какво ти е?

— Свят ми се зави.

— Изправи се, ще ти помагам.

И той я улавя за рамене, изправя я, но тя не може да направи крачка! Тогава той почти я носи. Тя се обръща назад, прошепва:

— Остави ме и бързай.

Той мълчи и продължава да върви.

А на нея и се струва, че те съдбоносно закъсняват. Отново чуваме горещия ѝ шепот.

— Моля те, аз ще те почакам тука.

Той само мълчи и крачи... даже не се обръща и назад. Уморен е много, толкова много, че му се струва, че звездите гаснат и изгряват, изгряват и гаснат. Но върви.

Тя прави отчаяни усилия да се освободи от ръцете му.

— Пусни ме, закъсняваш!

— Да мълчиш, чуваш ли, с нас е свършено, почнем ли да се изоставяме.

И като я улавя през рамото с лявата си ръка, забързва.

По една улица върви Васил. Ето той забавя крачки, вдига яката на балтона си — това е сигналът. Стариат! Насреща се задава висок мъж. Агентите зъмръзват на местата си. Мъжът се приближава, но не спира. Васил отново сваля яката на балтона си.

Те продължават.

Двамата се влачат с последни сили... Минават край стара, порутена сграда и Иван спира... Бутва вратата.

— Стигнахме...

Те влизат в дворчето. В дъното има малка къща. Прозорците са тъмни...

Катя остава до вратата, подпряна на зида, а Иван тръгва по пътеката...

Балтов се спира в средата на кабинета. Поглежда нагоре... Часовникът показва 6 часа без десет минути...

На циментовия под в килията Христо с последни усилия се обръща на гръб... Трескавите му очи са вперени в тавана...

Катя гледа уморено...

Тъмната къща оживява — светва прозорец. В светлото петно влиза сянката на Иван... След малко се появява сянката на висок мъж... Ръцете им се срещат.

— Стигнахме — шепне Катя. Усмивка се без сила, смъртно уморена. С тази незабравима усмивка тя се свлича край зида...

Христо лежи на циментовия под...

Неподвижният му поглед е вперен в тавана... Той е стигнал там, откъдето никой не се връща...

Ние вървим с Иван по пътеката. Спираме пред отпуснатата до оградата Катя. Лицето ѝ е спокойно, озарено от вътрешна светлина. Иван се обръща назад, вероятно към човека зад него, и казва:

— Тръгнахме трима...

В снега, сред бялото безмълвие на Тракия, крачат в нощта двама души. Камерата постепенно стига до двамата и ние вече познаваме в тях Иван и Катя.

Те вървят бавно, безмълвни, притихнали, но всеки нещо си мисли и ние чуваме тоя странен диалог:

Иван: Ето че тя си тръгва!

Катя: Три минути до влака... това е толкова малко.

Иван: Какво може човек да си каже в две последни минути?

Катя: Нелегалност... повече раздели, по-малко срещи.

Иван: И все вървим... вървим...

Катя: Стигаме бесилото... а не стигаме устните си.

Иван (вече с реалния си глас):

— Дойдохме.

И в тая минута от завоя се задава влакът, настига ги, облива горещите им лица с вятър и пара. И сега, докато край тях се носят товарните вагони, докато скърцат спирачки, докато ги подухва вятър и пронизва огромна тъгата, тласната от внезапен изблик, Катя го прегръща.

Една дълга целувка...

И после тя се откъсва от него.

А той стои като вкопан.

Един омаслен човек подава здравите си верни ръце и Катя се подема по стълбичката, към будката на последния вагон.

Колелата бавно се раздвижват. Едно нарастващо, бодро и ритмично тракане изпълва нощта...

Отминава и последният вагон.

Иван дълго гледа след него...

Тъмнината притиска безжалостно кръгчето светлина, която излъчва фенера на последния вагон, души го и го свива, докато стане мъничко като камъче на пръстен и угасне съвсем.

Тогави той тръгва през снега и безмълвието. И последното, което запомняме от него, преди да го погълне мракът, това са две разширени, пламнали с тъжен огън очи, и две устни, които нещо шепнат...

Ние го гледаме в гръб, той крачи бавно, фигурата му се смалява, а от екрана продължават да ни гледат очите му, като че ли той е съвсем, съвсем близо до нас.

