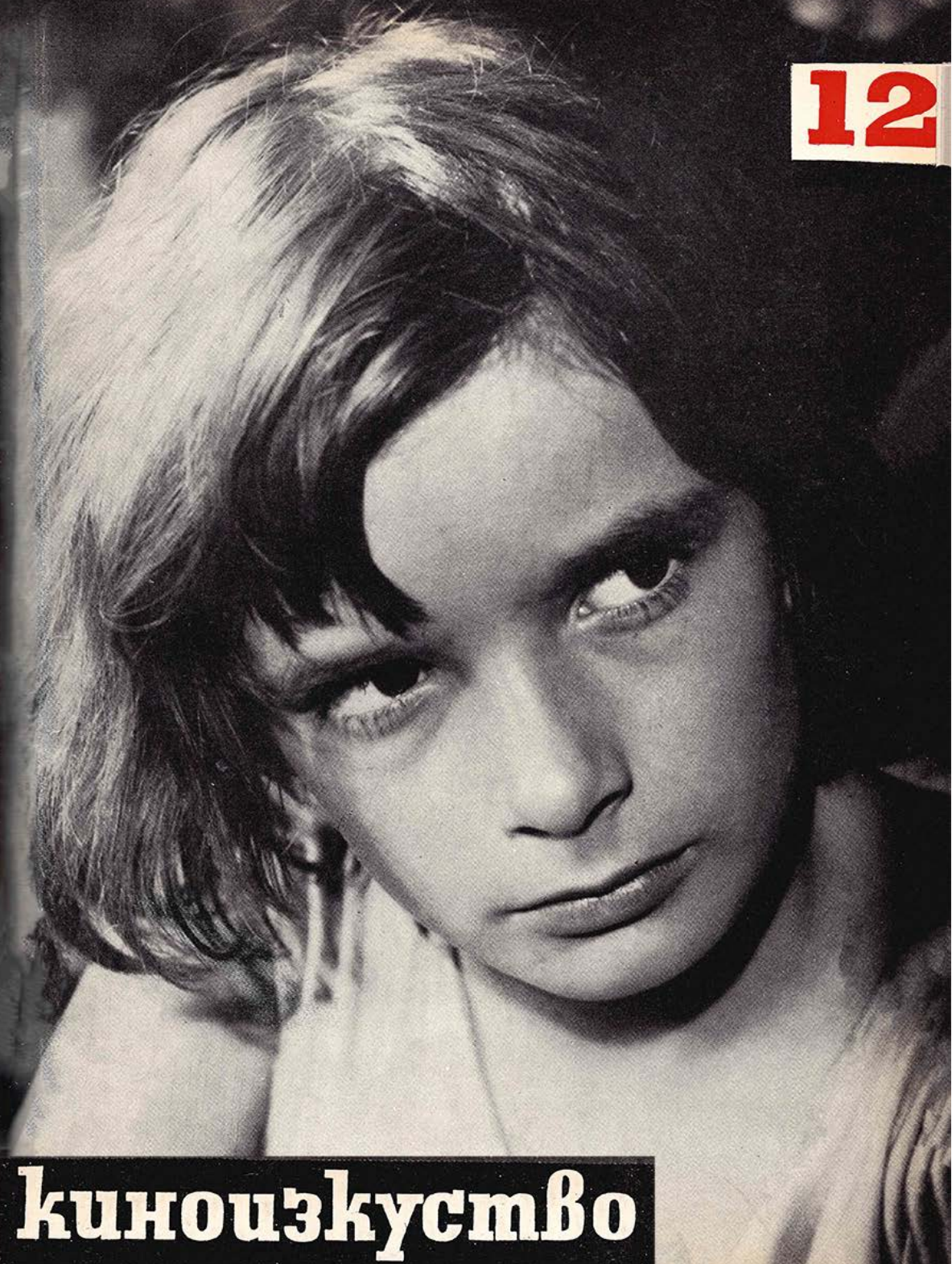




12

киноизкуство

**к и н о  
и з к у  
с т в о**

**12** декември 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**



## СЪДЪРЖАНИЕ

|                                         |   |
|-----------------------------------------|---|
| Христо Сантов — За литературните бюра в | 3 |
| творческите колективи                   | 8 |
| Н. Толченова — Филми и живот            |   |

## КРИТИКА

|                                           |    |
|-------------------------------------------|----|
| Христо Кирков — Размишления за филма      | 15 |
| „Смърт няма“                              | 22 |
| Иван Стефанов — „Среднощна среща“         | 25 |
| Христо Берберов — „Оптимистична трагедия“ |    |

## ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

|                                               |    |
|-----------------------------------------------|----|
| „Встъпление“, „Празният рейс“, „Кайн XVIII“ — |    |
| Ивайло Знеполски                              | 30 |
| „Солунските атентатори“ — Н. Константинова    | 35 |
| „Престъпникът и момичето“ — Тодор Андрейков   | 37 |

## НАШИ ГОСТИ

|                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------|----|
| Бележки за съветското научно-популярно и документално кино — Р. Бахрах | 39 |
| Накратко за студията „Моснаучфилм“ — М. Тихонов                        | 43 |

## МАЙСТОРИ НА КИНОТО

|                             |    |
|-----------------------------|----|
| Йорис Ивенс — Д-р Ал. Тихов | 49 |
|-----------------------------|----|

## КИНОТО ПО СВЕТА

|                                                                |    |
|----------------------------------------------------------------|----|
| Най-добрите образци на съветското киноизкуство — Ст. Стоименов | 57 |
| Януш Зарембо — „Полска школа“ и после какво?                   | 60 |
| Роман и филмово творчество — Карло ди Стефано                  | 65 |

## ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

|                                                 |    |
|-------------------------------------------------|----|
| Първата киноанкета в България — Ал. Александров | 67 |
| ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНО-ИЗКУСТВОТО      | 68 |
| ХРОНИКА                                         | 70 |
| ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ                              | 77 |

## БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

|                            |    |
|----------------------------|----|
| Анжел Вагенщайн — Верибата | 83 |
|----------------------------|----|

На първа страница на корицата *Маргарита Чудинова* в сцена от филма „Между релсите“. На четвърта страница кадър от същия филм.

Гл. редактор ХРИСТО САНТОВ

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

ХРИСТО САНТОВ

## За литературните бюра в творческите колективи

Когато преди две години в Студия за игрални филми се проектираше създаването на творческите производствени колективи, покрай многото други аргументи за тяхното осъществяване не на последно място беше аргументът, че те — творческите колективи — ще ни помогнат да разрешим сценарната криза. За никого тогава не беше тайна, че тази криза е хроническа болест на нашия игрален филм, с която бившата сценарна комисия в своята повече от десетгодишна практика не беше в състояние да се справи. Тезата, че именно творческите колективи са в състояние да я преодолеят, ние тогава теоретически защитавахме със следните аргументи: 1. Разделението на творческия състав на Студия за игрални филми на отделни групи всяка със своя художествена платформа ще породи между колективите благородно съревнование за създаване на повече и по-висококачествени филми, което неминуемо ще се отрази благотворно на снабдяването на студията с необходимите за производство сценарии. 2. Ликвидирането монопола на бившата сценарна комисия в сценарните работи, създаването на нейно място на четири нови сценарни звена на практика ще съдейства за максималното използване на всеки сценарен замисъл, за привличането към делото на кинематографията на всеки автор, който има желание и възможности да пише за нея. 3. Приближаването на редакторо-сценарния състав на студията до режисьорския, т. е. до непосредствените реализатори на сценария, което ще се осъществи в творческите колективи, ще способствува за воденето на реална сценарна политика, съобразена с индивидуалните качества на отделните режисьори и с техните конкретни творчески планове.

Това бяха аргументите и ние, привеждайки ги, искрено вярвахме, че сме намерили разковничето за разрешаване на сценарния проблем, говорехме вече за сценарни излишъци, за чакане на ред при влизане в производството и пр. За съжаление обаче цялата тази прекрасна перспектива остана само една мечта и ето днес почти две години след създаването на творческите колективи и на литературните бюра при тях ние сме изправени пред същия, а едва ли не и по-остър сценарен проблем и сме принудени да пускаме в производство не това, което ни харесва, а това, което налага сценарният поток.

Защо стана така? Неверни ли бяха нашите прогнози, или пък



в кинематографията настъпиха промени, които се отразиха зле върху нашите планове? Този въпрос напира и ние сме длъжни да му дадем отговор, ако искаме през идващата година да не се отзовем пред още по-дълбока и неразрешима сценарна криза, ако искаме да ликвидираме с непрекъснатото понижаване на художествените качества на пусканите в производство сценарии. От сегашното състояние на литературните бюра при колективите и на сценарния въпрос в студията трябва да се правят категорични изводи и да се предприемат решителни мерки. Положението, че бюрата съществуват само две години, не бива и не може да бъде аргумент срещу действия в тази насока. Две години са достатъчен срок, за да могат да се правят определени изводи. Защото през тези две години съвсем ясно пролича, че по двете линии, по които се очакваше най-голям резултат от литературните бюра — по-голяма активност в търсене на автори и работа с тях и по-голяма възискателност към идейните и художествените качества на предлаганите сценарии — те не оправдаха надеждите.

Нека се опитаме да си отговорим на въпроса, защо литературните бюра не проявиха и не проявяват необходимата активност. Отначало се мислеше, че това се дължи на някои административни неуредици, които съпътстваха създаването на творческите колективи. Но когато тези пречки бяха отстранени, работата не тръгна по-добре. Къде са причините тогава?

Според нас първата и може би най-важната причина се корени още в тяхната организационна структура. И до днес бюрата нямат административно отговорно лице (Впрочем това важи и за творческите колективи). Отговорникът за сценарната дейност на колектива с нищо не е отделен от останалия редакторски и сценарен състав. Той няма особено щатно положение в структурата на студията и творческия колектив. Сред останалите литературни работници той е пръв между равни. Тоя принцип, който е прекрасен за организации с идеална цел, в едно предприятие, което борави с планове, бюджет и има огромни финансови и идейно-художествени отговорности, е направо наивен. Какво се получава на практика? Човекът, който е отговорен пред Дирекцията на студията, пред Управлението на кинематографията, пред Комитета по културата и изкуството за сценария, е задължен спрямо тези учреждения само с честната си дума. Той няма никакви определени права на ръководител и отговорник, а има огромна отговорност. Той с нищо не се отличава по щатното си положение от другите литературни работници, а именно той е задължен да води преговори с нови автори, да предлага сключването на нови договори за сценарии или най-малко да санкционира предложените. С една дума той трябва да бъде в течение на цялата литературна дейност на колектива, което не е необходимо за останалите редактори. Такъв вид отговорност, срещу която не са дадени и необходимите права, на практика води до безотговорност. Нека не се учудваме тогава, че литературните бюра през тези две години са проявили толкова малка активност (Една справка показва, че през този период четирите литературни бюра и сценарната комисия при Управление на кинематографията са сключили към 38 договора за

либрета и сценарии, от които са заснети или предстои да бъдат заснети 6. Останалите сценарии, които са реализирани през двете години или предстои да бъдат реализирани през следващата, са договорени и частично или изцяло изработени при старата сценарна комисия).

Но организационната структура на бюрата не е единствената причина за тяхната понижена активност. Не по-малък задържащ фактор в това отношение е близостта на литературните работници до... режисьорите, колкото и куриозно на пръв поглед да изглежда това. Разбира се, далече сме от мисълта да твърдим, че изработването на литературния сценарий трябва да става настрани от режисьора — неговия бъдещ осъществител. Но нека да сме наясно. Когато говорим за сътрудничество между режисьор и литературни работници, ние имаме предвид творческо сътрудничество, а не организационната взаимна зависимост между режисьори и литературни работници, която на практика се получава в творческите колективи. И при това „сътрудничество“ приоритет, неписано право на диктат има режисьорът. На дело това води до един малко вреден практицизъм. Литературното бюро е принудено чисто и просто да обслужва своите режисьори. А обикновено плановете на режисьорите се простират не по-далече от непосредствената им производствена задача. И като се има предвид, че колективът с най-голям режисьорски състав наброява седем режисьори, а с най-малък — четири, може да се види колко „голямо поле“ за действие има литературното бюро. Ако към това прибавим утвърдената в студията от години практика в производство да отиват само ония сценарии, зад които стои режисьор, ако вземем предвид ограничените финансови възможности на литературното бюро, което ползува само една пета от не така големия лимит средства, отпуснати по бюджет на студията за сценарии, ще видим, че то е твърде притеснено в своята дейност и не може да работи с повече автори и да договори сценарии на различни теми, защото ще се сблъска или с незаинтересоваността на режисьорите от колектива, или ще чукове главата си в ниския финансов таван.

Третата причина, която трябва да имаме предвид, когато говорим за слабата активност на литературните бюра, е техният състав. При образуване на колективите бившата сценарна комисия се рой на четири. В два от колективите има по трима литературни работници, в един четири и в един шест. А като се има предвид, че пет човека от общото число са шатни сценаристи и пряко не са задължени да участвуват в редакторска работа по осигуряването на други сценарии, общият брой на литературните работници в колективите чувствително намалява. А трима редактори независимо от това, какви са техните лични качества, не винаги могат да осигурят пълноценно обсъждане на сценариите. Тук нека си припомним, че когато още проектирахме литературните бюра, ние ги виждахме подсилени с една група писатели и публицисти, извъншатни работници, поддържащи творческата платформа на дадения колектив. Тези извъншатни работници трябваше да влизат в художествения съвет на колектива и по такъв начин да осигуряват високото художествено ниво



на съвета. В началото на дейността си литературните бюра и колективите привлякоха къде повече, къде по-малко такива хора, но с течение на времето те отпаднаха. Работата е там, че студията, след като освободи големия художествен съвет от задължението да се занимава с всички завършени литературни сценарии и почти напълно с режисьорските работни книги, не се погрижи да заплаща труда на извъншатните работници, както това правеше дотогава чрез големия художествен съвет. При това положение трудно може да се разчита на постоянната помощ на външни писатели и публицисти. А ограниченият състав на литературните бюра не способствува за по-голяма възискателност към идейните и художествените качества на сценариите, предлагани за производство.

В ограничеността на състава на сегашните литературни бюра се корени и първата причина за недостатъчната прецизност при подбора на темите и изработката на сценариите. Втората не по-малко важна причина за това е отново прекалено голямата близост на литературни работници с режисьори. Пълното подчинение на литературното бюро на нуждите на определен кръг режисьори, обстоятелството, че „нагоре отиват“ само сценарии, зад които има режисьор, често пъти принуждават редакторите да работят по един сценарий на всяка цена, подценявайки понякога други, които имат повече художествени качества. В практиката на творческите колективи не са редки случаите, когато в лабораторната работа над отделните сценарии участвуват не само редакторите, но и режисьорите. И то не пряко заинтересованите за съдбата на дадения сценарий, а тези, които са свободни от работа. А това не винаги е полезно, особено в онзи етап от работата над сценария, когато все още се оформя сюжет, коват се отделните образи, избистря се идейният замисъл. Практицизмът, който някои от режисьорите внасят в тези още начални обсъждания на авторската идея, често пъти на дело я погубва. Подобно явление се наблюдава и в художествените съвети при колективите, в които сега участвува целият творчески състав на колектива — от режисьорите и сценаристите до операторите и звукооператорите. За съжаление не всички от тези хора са пригодни да бъдат членове на художествените съвети, където се определя съдбата на един сценарий, и често тяхната дейност там в никакъв случай не може да се нарече градивна и полезна.

Близостта на режисьорите до работата на литературното бюро и практицизмът, който тази близост налага, често води до една друга тенденция, която напоследък все повече си пробива път в нашата практика. Става дума за тенденцията режисьорите сами и в съавторство да пишат сценарии. Разбира се, никой не възразява принципно срещу авторството на режисьора, стига той да има необходимите за това качества. Но когато авторството или съавторството е продиктувано от неписания закон: „само онзи сценарий, зад който има режисьор, отива в производството“, резултатите обикновено не са от най-добрите. А в течение на двегодишната дейност на колективите такива случаи има повече от половин дузина.

В тази статия ние нямаме задачата да изчерпаме всички въпроси, свързани с постановката на сценарното дело в нашия игрален



филм. Тук засягаме само някои по-важни недъзи на литературните бюра при колективите с желание да бием тревога за тяхното състояние и за перспективата на Студия за игрални филми да бъде снабдявана в бъдеще с достатъчно и на необходимата идейна и художествена висота сценарии. Явно е, че принципите, на които изградихме тези бюра, въпреки доброто ни желание не се оказаха жизнени. Явно е също така, че е необходимо преустройство. И в това преустройство трябва да се премисли преди всичко за организационното затягане на бюрата така, че те да станат едно отговорно звено в системата на производството на игрални филми, за тяхната относителна самостоятелност от останалия творчески състав на студията, за правилното им комплектуване и евентуално за укрупняването им. Защото може би не е необходимо в системата на кинематографията да имаме пет сценарни звена, когато не сме в състояние да им осигурим пълноценен творчески състав.

Ние смятаме, че грижата за литературните бюра е първата прическа на кинематографията в момента и че решаването на всички наболели въпроси около тези бюра не търпи никакво отлагане, тъй като всяко загубено време се отразява и ще се отразява пагубно върху нашето филмопроизводство.

Н. ТОЛЧЕНОВА

## Ф И Л М И И Ж И В О Т

*Бележки на кинокритика*

Всички успехи на съветското кино са свързани с това, че то черпи своите образи от движещата се, изменящата се революционна действителност, от новото преустройство на света. Неизчерпаемостта на новите човешки отношения, които възникват в процеса на това преустройство, в непрекъсващата борба за новото предоставят жив материал пред търсещия художник, като дават възможност на неговия талант да се разкрие в широката народна епопея, името на която е живот, революция, героично творчество на масите.

Тази забележителна традиция развиват и днес най-добрите майстори на съветското кино. Техните усилия неизменно се увенчават с големи и радостни успехи в случаите, когато те намират ярка, изразителна форма за интересното и дълбоко съдържание, възплъщавайки го преди всичко в образа на човека, на героя.

И тогава, когато се връщат към миналото, и тогава, когато остават при най-злободневните събития, създателите на филми получават признанието на зрителя само когато на екрана се появява герой, чийто живот не оставя хората равнодушни, а ражда любов към него, уважение и възхищение. Хората се радват на такъв живот, искат сами да преживеят онова, което е станало съдба на героите... Това е всъщност и впечатляващата сила на киноизкуството. Същата тая сила, която възпитавала огромни маси кинозрителни.

Сполучливите, добрите филми от последно време отчетливо показват, че ако техните автори са успели правдиво да възплътят живота и да направят филма интересен, това означава, че в произведението непременно има поне един голям, запомнящ се образ.

Безспорен успех през тази година се оказва филмът „Големият път“, поставен от режисьора Ю. Озеров по сценария на Георги Мдивани. Този филм е съвместна продукция на киностудиите „Мосфилм“ и „Баранов“ (Чехословакия). Удивително поетично и в същото време с тънък хумор в този филм е разказан животът на забележителния чехословашкият писател Ярослав Хашек и на неговия верен другар редника Страшилки — праобраза на храбрия войник Швейк. Колкото тежки, страшни изпитания е имало в живота на двамата другари... Понякога весело, а понякога и с дълбока печал са срещали те трудностите по своя път, помагали на хората, ободрявайки ги, осветлявайки живота им със светлината на своите души. Филмът като че ли има претенция просто да порасмее, да позабавлява. Но той е дълбоко поучителен, въпреки че в неговата мъдрост няма ни най-малко назидателност, няма дидактиката, която винаги така много дразни зрителя.

С живи образи на герои привлича и произведението на „Ленфилм“ „Празният рейс“, което беше показано на третия московски кинофестивал през тази година. Тук се запомня преди всичко отличната актьорска работа на А. Демяненко и Г. Юматов, които разкриват истинска психологическа схватка между два характера, между два различни възгледа върху живота. Младо момче, начеващ журналист, чийто образ изпълнява А. Демяненко, и шофьор-хитрец (Г. Юматов), който добива пари по нечестен път, са противопоставени един на друг остро, рязко, контрастно. Историята на техните взаимоотношения, тяхната душевна борба се развиват така живо, така убедително, че зрителят следи всичко това, без да се откъсва, въпреки че финалът на филма като че ли е малко развлечен и отслабен.

Добра дума заслужава киргизкият филм „Знай“, чийто сценарий е създаден по повестта на Чингиз Айтматов „Камилско око“. Сред филмите за Великата отечествена война се запомнят новото произведение на киевската киностудия

„Довженко“ „Три денонощия след безсмъртието“ и казахският филм „Предание за майката“.

За съжаление създателите на много филми престават да се обръщат към героинката, към подвига на народа, към човека-творец на новия живот като към новен обект на творческо изображение.

В някои филми художниците, увлечени във възпяването на мрачни и безрадостни явления, се стараят да подражават на тона и маниера на буржоазното кино, като че ли без да забелязват, че по самия си дух такива филми са чужди на здравето народно възприятие на нашата действителност.

Привидният „новаторски“ стремеж да се говори в произведенията на изкуството за живота, за съветските хора непременно сиво, „заземено“ определя звученето на такива филми като „Хоризонт“, „А ако това е любов?“, „Сутрешният влак“, „Утрешни грижи“, „Размисли...“, „Пълноводие“.

Отсъствието на силен, мащабен образ на герой поражда безрадостното еднообразието на много от тях филми: всички персонажи тук имат като че ли едно и също лице, а техните беди, техните грижи често раждат усещането за превзетост, за измисленост.

Замазване с помъркнали тонове целия видим свят, непрогледни дъждовни облаци на мястото на яското небе, печален и приглушен разказ за всевъзможни обиди, неуспехи, огорчения — ето какво понякога излиза с видимостта на „новаторство“. Разбираемо е, че подобно „новаторство“ се оказва безсилно при решаване големите задачи на съвременността.

Отказът от мащабен герой обеднява съдържанието на произведението. И напразно някои мислят, че буржоазната мода е безвредна, т. е., че за вкусовете не бива да се спори. Вредата от формализма, абстракционизма, декаданса се заключава именно в това, че те, отказвайки се от красотата и правдата в изобразяването на човека и всичко свързано с човека, се стараят да отклонят зрителя от главните задачи на живота.

Като се стараят да обособят позицията на „безгероичността“, буржоазната естетика издига теорията за „жизнения поток“, т. е. теорията за такова изобразяване на действителността, такава верига от събития, които не само че не са концентрирани около един герой, но и въобще нямат точно очертани граници на отбор. Защитниците на „жизнения поток“ издигат „текущото“, дребнавостта, случайността на събитията в принцип, като утвърждават, че животът сам по себе си е именно такъв, че би било невярно, неправдиво той да се показва „организиран“ в рамките на изкуствено „нагласени“ сюжетни ситуации. Това позволява на „жизнения поток“ подобно на канавка да събира в себе си, да всмуква цялата кал, всички тъмни, непригледни страни на окръжаващия живот.

„Жизненият поток“ способствува за появяването на антисоциални образи — смътни, тревожещи въображението, с нищо несвързани помежду си. Те възникват внезапно на екрана и пак така внезапно изчезват — сякаш в глупав сън. Именно на това кино според мнението на буржоазните теоретици принадлежи бѐдешето, тъй като то било призвано да буди интелекта, да активизира съзнанието, да възбужда фантазията на зрителя, като се облъсква този зритель с реализираните на екрана „търсения на действителността“ с „непосредствеността на живота“.

Буржоазното изкуство се отказва от главната задача на всяко изкуство — изобразяването на живота чрез историята на героя. То все по-често предлага на зрителя да гледа безпомощни, малки хора, мятати се в пъстрия калейдоскоп на несвързани събития.

На капиталистическото изкуство не е нужен човекът, способен на борба, чието високо призвание може да бъдат революционното творчество, подвигът в името на народа, в името на общото щастие. Затова именно буржоазните кинодейци, усложнявайки формата по всички начини и занимавайки се с безкрайни търсения в областта на стилистиката, рушейки драматургията, правят киноезика все по-маниерен и неразбираем, откровено и неприкрито принизяват значението на образа на човека, нарочно подчертават дребното, мизерното във вътрешния облик на хората.

Разбира се, несъстоятелно е да се говори за възпроизвеждане у нас на подобни тенденции, така да се каже, в техния чист вид. Много грешни представи за новаторството обаче, проявяващи се в някои наши филми, са свързани именно с проникването на плевелите на „модното“. Тия представи са породени от всевъзможни естетски „откровения“ на задграничните художници, които настоячиво про-



пагандират „теорията“ на дегероизацията, дедрамотизацията, десюжетизацията, депсихологизацията и други погрешни възгледи за така наречения „световен съвременен стил“, които нивелират и по-точно, които постепенно свеждат до нула естетическите основи на киноизкуството — близко и понято на милиони.

Съществува непременна, органическа, жизнено необходима и закономерна връзка на всяко истинско новаторство с ония трайни, живи традиции, които, подобно на могъщи корени, хранят многобройните клони на изкуството. И ако някъде тая жива връзка бъде нарушена, филизите заляняват, те никнат и вехнат — добра реколта не може да се очаква. Такива „неплодородни“ филми естествено не получават признание и от зрителите. Търсенията и хитруванията, съсредоточени само в областта на формата, малко и слабо свързани със съдържанието, не способствуват за популярността на филмите, за тяхната истинска народност. Такива филми слизат от екран, без да са доставили радост на хората.

Зрителите вече се научиха да различават промъкващата се, елементарна „символика“ в много филми: вали дъжд — значи на героя е съдено да страда, да тъжи, да изпитва мъчителни съмнения. Изгрява слънцето, сияе ранното утро — следователно ражда се любов. Започва ледоход — руши се нещо, стават някакви важни промени. Обезличени от символи-шампи, лишени от ярка авторска самобитност, подобни филми според старанието на техните създатели да вървят в руслото на „модерното“, да пренебрегват „съществуващите драматически правила“ започват да си приличат по своята миньорна тоналност, по оня тесен зрителен ъгъл, под който художникът разглежда окръжаващия го свят.

Авторите на някои филми изобразяват „доброто“ и „злото“ даже не като еднакво големи — това би довело понякога до драматичен конфликт, би усилило остротата на схватката, — а като равноценни неща. Случва се и така, че „злото“ се оказва по-силно, получавайки по-углъбена и отчетлива режисьорска и актьорска разработка, а „доброто“ поначало се обрича на поражение. И когато във филма няма големи съзидателни усилия, дълбоки мисли, впечатляващи герои, всичко това, което понякога се смята за „старомодно“, и самият филм, уж съветски, изведнъж започва да звучи просто като копие на някакъв чужд живот... С такива именно черти се отличават и някои от споменатите по-горе филми. Да вземем например „Сутрешни влакове“ или „Пълноводие“. С упорство, с настойчивост, с вътрешна значителност са надарени тук само отрицателните персонажи. На тях са противопоставени бедни ходещи схеми вместо живи хора. В тия филми под напора на егостични, еснафски стремежи вехне живият живот, погива всичко добро, без да срещне наоколо нито поддръжка, нито действена помощ. Художниците вероятно си мислят, че са проявили извънредна смелост, разполагайки акцентите по този начин. Но се оказва единствено неумението да се види и покаже главното в живота.

На пръв поглед авторите на филма „Сутрешни влакове“ (сценарий А. Зак и И. Кузнецов, постановка Ф. Довлатян и Л. Мирски) като че ли са искали да поговорят със зрителя за онова, което възбува мнозина, особено младежта — за първата любов, за дружбата, за щастието. Но съдбата на девойката се руши твърде леко — негодникът, застанал на нейния път, не се натъква на никакво съпротивление. Вярно, тук има опит да се проникне във вътрешния свят на героинята. Вижда се, че оказвайки се пред злата воля на еснафа-собственик, разстроена-девойка преживява голяма скръб, всички нейни представи за живота като за нещо радостно, светло се рушат непоправимо... Но вмъквайки съдбата на Ася в някакъв вакуум, показвайки едно почти пълно невмешателство в тая съдба на всички окръжаващи — млади работници от огромн московски завод, — авторите на „Сутрешни влакове“ неволно са изопачили действителността. Те не са забелязали нито един човек, способен просто не само да съчувствува на съдбата на младата героиня, но и да ѝ помогне на дело, да я защити, да я предпази от подлеча.

Добри сили в „Сутрешни влакове“ няма. Безгеройността, отсъствието на мащабни положителни образи усилва песимистичното звучене на филма. И неволно си спомняш, че същото такова тягостно усещане на мъка, на безнадеждност беше оставил и един друг филм за първата любов, който впрочем така се и наричаше — „А ако това е любов?“. Потъпкано от бездушна, жестока учителка, от неумни родители, от еснафи съеди, зародилото се любовно чувство у една млада девойка я довежда до жестока драма, до опит за самоубийство... Като че ли този филм, посветен на остра и възбуждаща тема, не би могъл да остави хората равнодушни. Безусловно, от една страна, той застава зрителя да мисли за някои човешки грешки, за пропуски в живота, но... не сочи никакъв изход. Зрителите напускат кината с

тежко чувство на горест, покруса, душевна болка. И тук никой не се бори за съдбата на героинята, никой не облекчава нейните душевни страдания. Освен съвсем неопитната още класна ръководителка, която изобщо играе твърде пасивна роля, авторите не са намерили никого, който би могъл да се застъпи за Ксения, да ѝ помогне да намери изход от трагичната ситуация. Създателите на филма, като обвиняват рязко училището, семейството, другарите, роднините, съседите в крушението на вътрешния свят на любящата се двойка, отричат по същество и жизнеспособността на младежите, които като че ли не умеят да се противопоставят на лошото в живота. А какво всъщност се утвърждава в тази печална история? Да, всъщност същата тази съмнителна концепция, която се утвърждава и в „Сутрешни влакове“: „всичко ще мине, всичко ще се забрави; и може би съдбата ще се промени, ще срещне девойката добър човек...“

Подобна жизнена „философия“ обаче не само че не може да поддържа човека, но даже не му позволява да види живота в борбата и стълкновенията. А пък създателите на филма навярно са искали младият зрител, гледайки техния филм, да може да избере и определи своя собствен път, да повярва в собствените си сили, в добрите, светли основи на нашата действителност.

Безгероичността е черта, която характеризира филма „Когато развалят мостовете“, поставен от режисьора В. Соколов по сценария на В. Аксьонов. Скитеците по екрана млади хора, тяхната вътрешна празнота и безсъдържателност предизвикват досада и чувство на недоумение. Безполезно е да се търси зад техния жаргон, зад модните им думички, цинизма и самонадеяната им бърливост живата душа на съвременника. Авторите са се възползвали от модни прийоми, за да покажат обективистично и изобщо със симпатия хулиганите и дармоедите, гледащи отвисоко на нашия народ и общество, на съветския морал...

Крупен образ на положителен герой няма и във филма „Утрешни грижи“, в който се говори за живота на двама млади моряци от Северния флот. Дружбата между тях е запалена от разрушаване, защото и двамата са се влюбили в една и съща жена, станали са съперници... Загадъчната непозната, която обичат двамата моряци, прилича на героиня от чуждестранен филм, открита в някакъв бар на задграничен пристанищен град. Нейните тайнствени навици никак не могат да бъдат обяснени с обстоятелството, че някога тя е работила като стюардеса, а това всъщност е всичко, което узнаваме за непознатата, и е прекарвала времето си в ресторантите, в мъжка компания. Двата моряци ту се карат, ту се помиряват, без да могат да се договорят нито между себе си за своето бъдеще, нито с жената, която е предизвикала всички тях усложнения. Зрителят търпеливо чака да види как ще свърши тази забъркана история във филма, създаден от Б. Металников и Г. Аронов по повестта на В. Конечки. Но историята не свършва с нищо. Построена по принципа на „жизнения поток“, тя се движи по сложни зигзаги, с безкрайни възпоминания, отклонения и връщания, с множество мъгляви „напливи“. През цялото си времетраене филмът като че ли обещава да каже нещо значително, но в края на краищата така и не казва нищо. Всичко става забъркано, неясно в тия незначителни, дребни ситуации. Нито един човек не се оказва за зрителя скъп, нужен... Спомняш си само как умира на кораба старият боцман, който не иска да се пенсионира. Този печален живот с печален край звучи във филма подобно на трагичен акорд сред празни и отривисти джазови мелодии...

Спомняш си също такъв един неинтересно видян живот и самотна смърт на стара жена — председателка на колхоза във филма „Пълноводие“. Отначало ти се струва, че тази стара селянка, както и старият моряк в „Утрешни грижи“ ще съумее да помогне с нещо на младите хора, които страдат от неуредения си живот. Но и в „Пълноводие“ ролята на възрастния човек се оказва излишна. А младата жена, героинята на „Пълноводие“ — знатна колхозница, герой на социалистическия труд — е представена така нещастна и несполучлива в своята лична съдба, както и героините в „Сутрешни влакове“ или в „Ако това е любов?“... „Какво да се прави, няма щастие“ — съчувствено въздишат авторите на филма, опитвайки се да убедят в това и зрителите.

От оная крайност, когато във филмите преобладава фалшивата парадност, разкрасяване на действителността, ние виждаме да се отива в другата, противоположната крайност, в създаването на празнички, „жалостиви“ мелодрами.

Несложно жизнено съдържание е вложено и в сценария и режисурата на филма „Хоризонт“, в който се показват десетокласници, заместващи за целните след завършване на училището. Тук също господства случайността, събитията



са обединени единствено от все същия прословут „поток“, или по-точно от твърде много разпръснати жизнени потоци, понякога светлички, понякога мътнички, но, уви, еднакво дребни. Тия „потоци“ течат покрай зрителя, шумейки и пенейки се, влачейки нанякъде боклуци и отломки от живота. Вчерашните ученици строят своя живот „както падне“: все едно, те нямат от кого да научат нещо, с кого да се посъветват. Сред възрастните не само че няма такива, които могат да бъдат наречени нещо като герои, но даже няма просто умни, сериозни хора. Неприятно, обидно е да гледаш директора на совхоза във филма „Хоризонт“ — това е един безпомощен ръководител. Той явно е объркан от срещата си с младежта и неспособен да ѝ помогне, не може да предизвика нито уважение, нито симпатия към себе си.

Едностранчиво са обрисувани хората от по-възрастното поколение и във филма „Встъпление“, създаден от младия режисьор И. Таланкин по сценарий на В. Панова.

За този филм трябва да се поговори по-сериозно. Той, както е известно, беше отбелязан наред с френския филм „Угасващият огън“ с втора награда на XXIV международен кинофестивал във Венеция, а също и със специалната награда на Венецианския комитет за цивилизация и култура.

Въпреки това обаче в този филм има известни слабости, които според нас са се появили също като резултат от отказа на художниците от истинска мащабност в изображението на героя.

Авторите на „Встъпление“ разказват за съдбите на двама млади хора: сценарият е създаден по два разказа на В. Панова — „Валя“ и „Володя“, — слети в едно повествование. В главните персонажи — девойката и момчето — действително има много общо: те и двамата са ленинградци; през дните на войната и на двамата се е наложило да живеят в условията на евакуацията, и двамата са раснали в тежки изпитания. Встъплението в живота се е оказало неласкаво, сурово и за Валя и Володя, но те са съумели да съхранят своите добри човешки качества до това време, когато ние ги виждаме да се завръщат в родния Ленинград.

Такъв е накратко замисълът. И в този замисъл има много интересни, хубави неща.

Има редица високи, безспорни художествени достойнства и в осъществяването на този замисъл. Сценаристът и режисьорът са показали своите млади герои и преди всичко Володя като хора, обладаващи доброта, душевност, тънко обаяние.

Но във филма, както вече се спомена, има и съществени недостатъци. И доколкото достойнствата и недостатъците на филма са еднакво поучителни, струва си да се ориентираме в ония тенденции, които са принизили впечатляващата сила на филма, пълнотата на жизненото въплъщение.

Струва ми се, за високото звучене на филма е попречил отказът на авторите от ясна линия на сюжетното развитие. Валя живее свой, обособен живот, Володя — свой. Само във влака, на път за Ленинград, героите за съвсем кратко време се оказват заедно; цялото останало тяхно съществуване на екрана с нищо не е обвързано. А все пак на нас се иска да видим не само вътрешната, така да се каже, предпологаемата, твърде отдалечената връзка, но и събитийната, сюжетната връзка; иска ни се да видим оная яснота в развитието на съдбите, която би дала право на авторите на филма да поставят своите герои един до друг.

Предисторията на Валя и Володя — първите дни на войната, заминаването им от Ленинград и т. н. — са показани ту като възпоменания на Володя и Валя, ту като техни сънища. Понякога те са представени с отривисти и резки „напливи“, а понякога, обратно — смътни и неясни... Това съзнателно търсено смътно, неотчетливо решение на много от епизодите прави езика на филма излишно усложнен, труден за живото възприятие на зрителите.

Вярно е, младите герои все пак са обрисувани във филма с достатъчно убедителност: те трогват, предизвикват съчувствие и интерес. Но затова пък представителите на възрастното поколение съвсем не са се получили. Не са се получили същите тия хора, които водеха борбата с врага в дните на войната, обезпечавайки за Валя и Володя не само встъплението им в живота, но и самия живот. А нали това е твърде важно условие за значимостта на филма? Как иначе би могло да се говори за възрастното поколение, когато се решава темата на филма!

За съжаление авторите на филма като че ли просто не виждат силата и мъжеството на възрастните герои. Образите на „бащите“ и „майките“ са досадно обеднени. И ако майката на Валя загива по време на фашисткото въздушно нападение над станция Мга, майката на Володя е показана като бездействащ човек нещо повече като човек, дребен и жалък. Това е една слаба и безволева жена, при



което именно нейната „женска“ душа, нейното женско „начало“ кой знае защо всячески се подчертава от авторите на филма. И в условията на войната майката на Володя е изцяло погълната от стремежа да си създаде ново семейство, да си намери мъж, да се добере до лично щастие. Изпитанията в непрекъснатата поредица едно след друго се струват върху Володя и постъпките на майката са за него може би най-големите измежду тия изпитания. Само умната, тънката игра на превъзходната актриса Н. Ургант избавя зрителя в някои епизоди от гнетящото усещане на патология, а в други епизоди това усещане остава. Достатъчно е да си спомним сцената, в която Володя, който се е върнал от колхоза, неволно е принуден да наблюдава поведението на майка си, която пие водка с един непознат офицер. Неочакваното появяване на момчето с нещо явно нарушава настроението на мъжа: той не скрива своето недоволство. За да не пречи на интимното събиране, Володя излиза от къщи, а когато се връща, намира майка си сама. Тя спи. Нейните полуголи плещи, пък и цялата безпомощна, някак си нещастна поза съвсем не остават никакво съмнение нито у момчето, нито у зрителя...

По-късно на екрана е показано още едно завръщане на Володя: поотрасналото момче идва у дома от завода, когато майка му вече е родила дете — случайно дете „без баща“. Проклинана от озлобените съседки, майката на Володя е унижена докрай, разстроена; тя не иска да живее повече. Володя вижда, че единственото спасение за майка му е нейното връщане в Ленинград, където нейната съдба като че ли би се „разтворила“ сред милионите съдби на хората от големия град и ще престане да привлича вниманието... Момчето решава да отиде в Ленинград при баща си. Володя се надява да го застави да помогне на майка му — иначе тя ще загине. Но и бащата на Володя — военен лекар, хирург — е показан като човек, много по-слаб, отколкото Володя — душевно закоравял и ограничен. И неизвестно е какво решение ще вземе той, ще помогне ли на своята първа жена...

Удивително е, че се намери критик, който извиси образа на майката на Володя, колкото и невероятно да е това, до равнището на народното, героичното. В рецензията за филма, публикувана в списание „Искусство кино“, А. Свободин неправилно подчертава даже някаква „разпространеност“ на такъв образ „в живота и нерядко — в изкуството“. Критикът твърди, че жени, подобни на Володината майка, особено често са били възпявани в тъжните еснафски романи, но думата „еснафство“ тук се употребява съвсем не в разобличителен смисъл, а само „като определение на градоки песенен жанр“ (!). Според мнението на А. Свободин този жанр „трогва и хората с твърде стар вкус“ (тия обаче, добавя той, „които не демонстрират този вкус като витрина на собствените си добродетели или признак на професията си“)...

И така сърцето на критика е било засегнато от един малко добродетелен персонаж от еснафски романи. Но впрочем нека критикът се умилява от собствената си доброта и отзивчивост! Но А. Свободин се старее да трогне и умили и читателите, като им доказва, че „е нужна немалко художническа смелост, за да се покаже просто и спокойно подобен характер, а още повече да се покаже този характер като типичен, като характер на разпространен в живота тип, да се въздигне той до ранга народ (курсивът е на А. Свободин) и с убедеността на безпристрастните хуманисти (!!) да се открият даже и в съмнителните ситуации най-добрите и благородни качества на този характер („Искусство кино“, кн. 4, 1963 г.)

Но всичко това „със смелостта на обективен хуманист“ твърди самият А. Свободин, тъй като Н. Ургант съвсем не играе във филма представителка на „високия ранг на народа“, а просто намира за лекомислието и безгрижието на Володината майка сърдечност и добрина, които заглаждат много от нейните непривлекателни постъпки. Мълчаливата, мека усмивка на Н. Ургант критикът А. Свободин разшифрова по следния начин: „Обикнете ме, защото аз се настрадах за ласки, защото и на кучето е нужна ласка, а аз съм човек!“ Срамно е да се четат подобни редове, написани за светски човек.

И наистина мечешка услуга оказва критикът на създателите на филма, когато започва детайлно да анализира този образ, опитвайки се на всяка цена да докаже неговата „народност“. А. Свободин възкликва: „Какво лицемерие, каква жестокост трябва да обладаваш, за да виниш в нещо тия жени! Те могат да бъдат съжалявани... но още по-добре на тях трябва да им се помогне, без да бъдат осъждани. Толкова повече, че те работят... като героини, без да щадят здравето и живота си, толкова повече, че те са опора на народния живот. И те стоят зад правдата и зад съвестта, макар и понякога да нямат сили „да съблюдават себе си“. Тук наистина коментарите са излишни.

Подобни критически съждения всъщност по-ясно от всичко позволяват да се забележи отклонението на критиците към субективистични тълкувания. Това може да се види и във всички ония похвали, които не само А. Свободин, но и някои други критици насочват именно към слабостите, а не към силните страни на филма „Встъпление“. Именно неяснотата, разкъсаността на сюжетните линии в сценария на В. Панова привлича преди всичко вниманието на критика М. Блейман например. Той вижда подвига на писателката точно в това, че тя не се е „стъписала“ пред новаторските прийоми в построяването на сценария, не е пожертвувала „маниерът на свободното повествование, несковано от ученически (?) правила на драматургията, съгласно които действието трябва да се развива само в стълкновението на героите“. На М. Блейман харесва във филма точно това, че всички събития тук са разкъсани, разединени. Той одобрява вмъкнатите сцени и епизоди, които нарушават развитието на сюжетната линия. Именно тия особености в строежа на филма критикът посочва като проява на „смелост“, насочена против законите на „занаятчийската“, „ученическата“ драматургия („Советский экран“, кн. 4, 1963 г.).

Като разглежда многообразните вмъкнати сцени, които нарушават развитието на сюжета във „Встъпление“, критикът М. Кузнецов също пише, че отделяйки се от останалите, тия сцени не се превръщат в дисонанс, обратно, те носят в себе си особен художествен товар и като че ли „изтеглят“ към високата патетика на останалото действие. Ние лесно можем да открием аналогия на всичко това в „Жеравите“, „Чисто небе“, „Домът, в който живея“... Това не е риторика и декламация, това е патосът на нашия съветски живот и борба. Аз бих нарекъл това патетически реализъм. Той е във висша степен свойствен на нашето съветско кино още в първите негови крачки“ („Искусство кино“, кн. 3, 1963 г.).

Неизвестно е обаче в какво съотношение се намира изобретеният от критика „патетически реализъм“ със социалистическия реализъм...

Неопределените, а и просто погрешните положения на критиците обкръжават зрителите, пречейки им дълбоко и вярно да се ориентират в произведенията на кинотоискуството. Но не само в това е вредата от неясните и едностранни критически бележки. Понякога те започват да затормозват и самия творчески процес, тъй като са насочени не само към авторите на възхваляваните в тях филми, а и въобще към всички кинотворци. И някои от тях понякога също започват да мислят, че „секретът на високото изкуство“ се крие в модните хитрувания, в отказването от всички закони, от всички традиции, в това число и от нерушимите традиции и закони на социалистическия реализъм. Но възглед върху живота, съзнателно лишен от висока героика, от оптимизъм, от светлина, е чужд на комунистическата партийност. И не в сила, а в естетическо безсилие се превръща за художника неумението да намери положителен герой в окръжаващата действителност. Извършената от тях работа, вместо да доведе до желаните творчески резултати, се превръща в емоционално безплодие.

Далечното от човека решение на темите неминуемо се оказва и отдалечено от живота. Открита партийност — тенденциозността и мащабността в обрисовката на героите — е пътят към създаване на истински образци на социалистическо-реалистичното изкуство.

Превод от сп. „Коммунист“.  
кн. 14, септември, 1963 г.



ХРИСТО КИРКОВ

## РАЗМИШЛЕНИЯ ЗА ФИЛМА „СМЪРТ НЯМА“

Това произведение предизвика енергични спорове още след първото си появяване сред кинозрителите през дните на тазгодишния кинофестивал във Варна. Споровете вероятно ще го следват през целия му път по екраните на страната, ще бъдат негова съдба. Защото са дълбоко и органично в него и естествено произтичат от него.

Какво представляват тия спорове?

Доведени до изходната си схема, те са всъщност спорове около първото изискване на нашето изкуство — изискването за правдиво отразяване на действителността.

Едни намират, че показаното във филма съответствува на действителността, която е негов обект. Други твърдят, че изобразеното изопачава тая действителност, представяйки я произволно в една нехарактерна за нея мрачна тоналност. И спорът е основателен, нормален. Лошото е обаче, че в тоя спор извънредно често се използват „аргументи“, които отразяват единствено личния жизнен опит на спорещите, техните строго субективни схващания и идеи за нашата съвременна действителност. Ония, които са срещали Караджовци в своя живот, които откриват сходства между своите характери и характерите на героите на филма, на това единствено основание твърдят, че те, героите, не само съществуват и са правдиви, но че са и типични за нашето време и за нашата действителност.

И обратно.

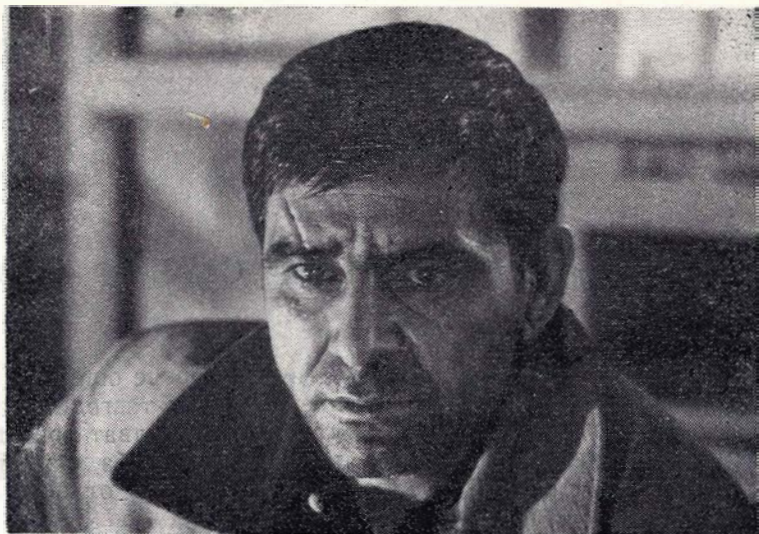
Несъстоятелността или по-точно ограничеността на този вид „аргументи“ при спора за правдивостта и за типичността в произведенията на изкуството е очевидна и многократно изтъквана. Но въпреки това те не престават да бъдат на широко въоръжение. С помощта на тия „аргументи“ често се строят сухи и едностранни присъди, лишени от умение или добра воля да се анализират спокойно художествените намерения и резултати, в които много често има повече от една само проста истина.

Съществуват ли или не съществуват Караджовци и откъде идва тяхното присъствие във филма „Смърт няма“?

Да излезем от намеренията на авторите.

Тия намерения са декларирани лаконично в самото заглавие на филма, в идеята, че няма смърт за ония, които са следи своя живот с живота на обществото, които виждат смисъла и основанията на своето съществуване в борбата за осъществяване на прогресивните обществени идеали. Някога Н. Островски беше писал: „Егоистът





*Петър Слабаков във филма „Смърт няма“*

погибва най-рано от всички. Той живее само в себе си и за себе си. И ако неговото „аз“ бъде накърнено, той няма за какво да живее, пред него е страшната нощ на обречеността. Но когато човек живее не за себе си, когато той се разтваря в общественото, него е трудно да убиеш, тъй като трябва да убиеш цялата страна, целия живот.“ Според замисъла на авторите техният Караджов очевидно трябва да бъде въплъщение на тази съвсем не нова, но особено актуална, особено характерна днес и за нас философска идея. Откъде идва особено подчертаната актуалност и характерност на тази идея? От обстоятелството, че социалистическото общество за разлика от всички предишни обществени формации идва в името на премахване противоречията между личност и общество, успоредява техните интереси и по такъв начин създава най-богати възможности за духовно безсмъртие на личността, която се е „разтворила“ в безсмъртното общество.

Следователно от гледище на идеала, който трябва да въплътява, Караджов е разбираем, логичен, правдив, типичен.

Но това, както е известно, е още недостатъчно за един пълнокръвен художествен образ. Един такъв образ трябва да бъде освен правилна, исторически определена, значителна идея, още и конкретна човешка реалност, мотивирана от обществената среда, сред която живее. Ако това условие е подценено или неосъществено, неминуемо се получава според израза на Енгелс идеален герой, вместо герой на идеала.

Тук именно е бедата на образа на Караджов, а и на редица от останалите образи във филма „Смърт няма“.

На пръв поглед това звучи абсурдно. С цялата своя видимост Караджов не само не покрива обикновените представи за идеален

герой, но ясно и категорично спори с тях. Но в увлечението на този спор сам той пропуска да се мотивира с жизнената си среда, излиза извън сферата на жизнената логика, макар и от диаметрално противоположна посока, превръща се на свой ред в едно идеализирано отрицание на идеалните герои.

Всъщност ние трябва да приемем и повярваме на един човек, който с цялата видимост на своя характер създава чувството за изживяван вътрешен конфликт. Упорито мрачен и необщителен, Караджов, като че ли наистина се измъчва от сурова душевна болка, която притъпява чувствителността и отзивчивостта към болките и възмущенията на околните. От какво може да бъде породена тази болка? Може би от причини от личен характер. Вярно, Караджов не е измежду щастливците в личния си живот. Той няма деца. Умира брат му. Трябва да умре и голямото му чувство към една жена. Трите тия неща и дори всяко от тях три неща сигурно може да предизвика остра вътрешна болка, мрачност и необщителност. Но очевидно авторите на образа на Караджов не залагат на такава мотивировка, за да обяснят неговата подчертана себичност. Те използват всичко това, за да разкрият ярките качества на един *създаден вече* характер, а не причините за него. И правилно. Да се обясни един характер с влияния и причини от строго субективно естество значи да се обезсмисли обществено, да се лиши от познавателна стойност и от възпитателен патос.

Тогава, за да приемем особения характер на Караджов като конкретна жизнена реалност, трябва да се обърнем към взаимоотношенията му с околната обществена среда, трябва да видим някакво сериозно съткновение с тази среда.

Ако се вгледаме много внимателно и заинтересовано, ние на-



Сцена от филма „Смърт няма“



вярно ще забележим на редица места в произведението сянката на това сериозно стълкновение. Може би това е стълкновението, родено от драматичното противоборство на два идеала — идеала на социалистически обществен човек и егоцентричния, еснафски идеал на миналите общества, който практически е все още твърде жизнен, все още съществува у хората от нашата съвременна действителност. Може би това е стълкновението между обществото и човека, който, преследвайки един по същество високо хуманен идеал, започва постепенно да гледа на живите хора като на една машина за постигане на идеала. И на тази основа се ражда неговата обществена изолация, стига се логично до неговата трагична гибел. Може би...

Работата е в това обаче, че никоя от тия мяркащи се във филма конфликти-сенки не добива жизнена и художествена плът, не става факт, за да мотивира логически характерите на героите, техните взаимоотношения и страсти. Вместо сериозно изведен и аргументиран конфликт има просто и само... едно недоразумение, едно неразбиране между миньорите и техния бригадир. И тогава драматичната (бих казал с по-голямо основание трагичната) видимост на нещата се превръща наистина в една изобразително постигната, но вътрешно немотивирана видимост, която именно затова започва да звучи неправдиво, маниерно. Тогава Караджов в голяма степен преставя да бъде разбираем като характер, взет в неговата конкретна земна реалност, и се превръща в едно умонастроение на своите автори.

Това е, струва ми се, една част от истината за филма „Смърт няма“.

## 2.

Да се констатира грешките и увлеченията в този филм е, разбира се, нещо твърде важно. Не по-малко съществено е обаче да се разбира, че естетиката на тия грешки и увлечения никога не се раждат просто и единствено в затворения свят на изкуството, в процеса на художествения експеримент, че тя не може да се мотивира само с индивидуалните художествени склонности на творците, с техния художествен темперамент. В основата на тая естетика винаги лежат по-дълбоки и по-обща обществени причини, които се отнасят до характера на цялостното светоусещане на дадени творчески личности, до техните идеи и оценки за действителността, в която живеят, която наблюдават и осмислят, която оценяват. Тая естетика винаги отразява една противоречивост, колебания, търсения, съмнения и от извън естетически характер. И в това още няма нищо подозрително и фатално. Формирането на възгледите във всички случаи, когато зад тях стоят мислещи, вълнуващи се и мечтаещи индивиди, е бил много сложен, много труден процес, протичащ в живо общуване с още по-сложните, често пъти непоследователни и противоречиви явления на действителността. Но от друга страна, ясно е, че докато съществуват, колебанията и противоречията на творците ще се отразяват върху създаваните от тях художествени факти, ще влияят върху тяхното идейно-художествено качество. За да се получи категорично, ясно произведение на изкуството, е необходима категорична, ясна, изстрадана и последователно проведена идейно-художествена концепция на създателите на това произведение.





*Петър Слабаков и Мери Димитрова във филма „Смърт няма“*

Първосъздателят на концепцията на „Смърт няма“ — Тодор Монов, дойде в киноизкуството със своя тема — голямата тема на съвременното социалистическо строителство, на съвременните строители и техните взаимоотношения. Монов дойде в нашето изкуство от строителните площадки и донесе оттам както искрения патос на създаващото се и побеждаващо ново, така и атмосферата на съткновенията, на конфликтите, сред които се ражда, живее и възмъжава това ново. Той донесе на нашето изкуство нещо от онова, което Пеню Пенев даде на поезията ни. Монов е оптимист, но в никакъв случай бодряк. Неговият интерес е насочен към мъката на раждането, за да подчертае тържеството в крясъка на новороденото. Той очевидно се стреми към едно диалектическо разбиране и претворяване на произтичащите в нашата съвременност жизнени процеси и явления.

Мисля, че жизненият опит на писателя му дава възможност да разпознава тази диалектика на нещата, а гражданската му и творческа съвест — да не я отминава в своите произведения. В скелета на образите на Мантов и Марето от „Хроника на чувствата“, в образите на Караджов и Лиляна, на Пешо и Велев от „Смърт няма“, във взаимоотношенията на всички тия герои с останалите това съществува.

Но Монов неизменно спира някъде до откриване на мъките, до отбелязване на конфликтите. Всичко, което идва след това, трябва сякаш да докаже, че острите жизнени конфликти само изглеждат така и че всъщност се касае за други неща. Героите на Монов се появяват с видимостта на хора, които ще направят съкровена изповед за най-важното, за най-драматичното и голямото в своя живот, а после се разколебават и започват да говорят за второстепенни неща. Мантов например застава пред нас като че ли с намерението

да сподели искрено своя драматичен конфликт, драматичния конфликт на много младежи като него, които бяха привикнали на готови догми и който животът уличи в неизстраданост и нетворческо отношение към истините. Той застана пред нас, като че ли да ни напомни със своя драматичен опит за забравените завети на Ленин към участниците в Третия конгрес на комсомола. Но после изостави това, за да подхване темата на семейната мелодрама и другата тема — на обществения човек, който забравя личното в грижата за общото. Караджов ни подвежда с трагичната видимост на характера си, който по необходимост предполага значителен конфликт, за да се окаже накрая участник в недоразумение и жертва на многопроцентова случайност. Почти всички останали герои в „Смърт няма“ като че ли имат да ни изповядат нещо толямо и драматично, а всъщност ни занимават с доста несъществени черти на характера и на взаимоотношенията си. Врх на тази непоследователност е партийният секретар Станко Велев.

Мисля, че гражданинът и художникът Тодор Монов трябва да се разбере и помири със себе си. Ако единият Монов притежава не всекиму дадената способност да открива мъките на раждането на новото в нашата действителност, другият Монов не бива да се опитва да доказва, че раждането е въпрос на преодоляване на известни трудности, които всъщност даже и не са такива, каквито изглеждат. От това обективно губят всички.

Вероятно част от казаното дотук за Тодор Монов може да се адресира и до другия сценарист на филма — Христо Сантов, тъй като тяхната съвместна работа върху сценария е практически неотделима.

Постановката на „Смърт няма“ отразява идейно-художествената концепция на сценария. Но тя не е просто и само едно отражение. Тя е едновременно и една по-ярка, по-красноречива степен на защита на тая неубедителна концепция. И защитата е проведена с всички оръжия от арсенала на режисьора, с ревност и очевидни творчески способности, достойни сами по себе си за много по-добра участ. Разгледани извън контекста на произведението, епизоди като тоя на ръченицата на Караджов или финалните епизоди, представляват една категорична манифестация на търсеция творчески дух и професионалната зрелост на Христо Писков, Ирина Акташева, Тодор Стоянов и Петър Слабаков.

### 3.

Увлеченията и грешките в замисъла и реализацията на филма „Смърт няма“ са наистина твърде значителни и не могат да не влияят съществено върху възприемането и оценката му като художествен факт. Но ако по този филм така оживено се спори, ако въпреки слабостите му той беше отбелязан с награда на тазгодишния кинофестивал във Варна, то е, защото в произведението или зад него има неща, които респектират и будят уважение, които укрепват вярата в бъдещето на нашето киноизкуство.

И разбира се, тия неща не се свеждат само до показаните във филма неспокойни професионални търсения и кинематографическо



умение на режисьорите и оператора, както приблизително звучеше извънредно внимателната формулировка на журито на тазгодишния варненски фестивал.

Извънредно важно е, че пред риска да сгрешат, че пред възможността да избират по-спокойни, по-изследвани и гарантирани тематични води авторите на филма все пак са предпочели трудните пътища между рифовете на съвременността; отговаряйки по този начин най-добре на морала и нуждите на своето общество.

В изказванията си за филма авторите декларирали, че в работата си над него са се стремили да постигнат преди всичко един романтичен образ на съвременника, който да отразява трудната и героична романтика на съзиданието в нашата страна и в нашите дни. Мисля обаче, че обективните художествени резултати поставят „Смърт няма“ по-близо до произведенията от жанра на трагедията. Като се има предвид необходимостта и изискването да се развиват всички жанрове в социалистическото киноизкуство, както и обстоятелството, че въпреки тия изисквания нашето кино и досега не е създадо още съвременна трагедия, филмът „Смърт няма“ основателно буди интерес и уважение като едно трудно пионерско разузнаване в най-философския и може би най-трудния от жанровете.

Особено ми се иска да подчертая, че през всички колебания, търсения и грешки авторите на филма са принесли чисти своята поривиста любов и вяност към високите идеали на нашето общество. И убеден съм дълбоко в това, грешките във филма идват не от разколебаване в самия идеал, от равнодушие към него или рационална спекула с него, а точно обратно. Грешките във филма са преди всичко продукт на оная високо възбудена и нетърпелива ревност към прекрасното, която така често лишава мисълта от най-основателните и най-точните аргументи в спора за това прекрасно, в защитата на това прекрасно, в утвърждаването на това прекрасно.

И всичко това е вече една друга част от сложната истина за филма „Смърт няма“.

Тя обезателно трябва да се взима под внимание при оценката и отношението към произведението, ако достатъчно и искрено уважаваме големите и сложни идейно-художествени задачи и усилието на ония, които се осмеляват да ги атакуват.

ИВАН СТЕФАНОВ

## „СРЕДНОШНА СРЕЩА“

Филмът „Средношна среща“ е произведен през 1958 г., но се появи на екрана през 1963 г. Това е твърде неблагоприятно обстоятелство за разглежданото произведение. През тези пет или шест години нашето кино в своето развитие отиде доста напред и заедно с това съвсем естествено е отскочил нагоре и нашият естетически критерий. Най-вероятното следствие от всичко това навярно ще бъде строгата оценка на „Средношна среща“ от страна на публиката и критиката. А трябва веднага да се признае — този филм заслужава такава оценка.

Неговите създатели — сценаристът Павел Вежинов и режисьорът Никола Минчев — очевидно са имали доброто намерение да навлязат в съвременността, чрез историята за една краткотрайна любов да поставят пред зрителя важни проблеми преди всичко от морално-психологическо естество. Но този техен опит за навлизане в проблемите на новото социалистическо общество е излязъл неуспешен и от гледна точка на сегашните естетически изисквания особено неубедителен и дори малко комичен...

Не може да се отрече, че в своята работа Павел Вежинов и Никола Минчев са били движени от загриженост за моралния облик на някои представители на нашата млада интелигенция. Не е никак трудно да се разбере, че авторите на това произведение искат да осъдят поведението, постъпките, нравствените принципи на такива интелигентни като младия агроном Боян. Авторската интерпретация на образа е насочена към сумиране на някои недостатъци: липса на всякакъв интерес към случайно избраната професия, отчужденост от стремежите и грижите на кооператорите, кариеризъм, еснафско „вероломство“ в любовта. Всички тия качества безспорно заслужават едно отрицание в името на по-възвишената социалистическа етичност. Но поради неубедителността на образа на Боян зрителят не е в състояние да си изгради последователна и безспорна позиция спрямо героя и неговите „добродетели“.

От друга страна, според авторския замисъл като нравствен антипод на Боян трябва да се яви лекарката Ана със своята естествена любов към хората, с отношението към професионалните задължения като към едно високо хуманно призвание, със своята прямота, честност, принципност в интимните отношения. Но доколкото и този образ е лишен от жизненост и той не е в състояние да защитава моралните принципи, които носи в себе си.

Вместо два образа са налице две авторски тези, изправени ед-



на срещу друга, но неспособни художествено да воюват в името на новата социалистическа нравственост.

Но печатът на схематизма е дамгосал и другите два по-главни образа на произведението — Турлака и Ивайло.

Очевидно чрез Турлака е търсен образът на оня селски ръководител, който използва доброто познаване на „селските работи“ като прикритие на своя консерватизъм. Заедно с това отрицателната характеристика на този образ е подсилена чрез едно високомерно отношение към хората и тяхната работа. Но, уви, и на този герой не е предоставена възможността да влезе в остро противоречие и чрез защита на собствените си позиции да се разобличи пред зрителя като отрицателен тип. Напротив — по волята на авторите той трябва да извърви пътя на една фиктивна положителна еволюция. Но това окончателно превръща Турлака в бледа наброска на иначе добрите авторски намерения.

Партийният секретар Ивайло е наш стар и добър познат от някои други литературни и филмови произведения. Изглежда, схематичният подход на авторите е проявил най-добре своите недостатъци при обрисовката на този герой. Защото той носи в себе си най-много добродетели и защото тъкмо това обстоятелство в най-голяма степен затруднява индивидуализацията на образа, превръщането му в един свършен, но наред с това и жив човек.

По начало характерът на положителния образ се постига по-трудно от този на отрицателния, защото в този характер обикновено се търси отражение на качествата на цялата класа или социална група. Тъкмо това обстоятелство ни помага да разберем защо иначе способни хора на изкуството претърпяха неуспех при опита си за пресъздаване образа на комуниста. А като вземем предвид тезисността, според която авторите на „Среднощна среща“ създават образите, ще ни стане съвсем ясно защо партийният секретар Ивайло не е постигнат като човешки характер.

Ако сега потърсим причината за неуспеха при характеристиката на отделните образи от произведението, несъмнено ще трябва да направим една банална констатация: този филм няма солидна драматургия. Но малко е да се каже, че липсват конфликти, трябва още да се добави: липсват съвременни конфликти.

Разбира се, не само през 1958 г., но и през 1963 г. в някое от нашите села може да се случи същата история, разказана ни от „Среднощна среща“. Навярно винаги може да се намери един млад човек, случайно станал агроном и още по случайно попаднал на село, където, от нямане с какво да се занимава, решава да изкара един флирт с младата и при това красива лекарка. Но не винаги подобна история може да се използва като съвременен сюжет.

Някога Шекспир черпеше сюжетите си от средновековните хроники и произведения, но той с умението на гения включваше в сюжетната постройка хората, проблемите, конфликтите на своето време. Но ако сега вземеш сюжетната схема от действителността, но на мястото на живите хора и реалните конфликти поставиш собствените си неверни тези, сюжетът автоматически губи своята актуалност.

Изглежда, подобна диагноза трябва да се постави и на филма „Среднощна среща“.

Сценаристът Павел Вежинов е безспорно писател на големия град и сега ни е много трудно да си обясним съображенията, които са го накарали да се обърне към една област от нашата действителност, която той явно не познава. Може би го е окуражавало обстоятелството, че в центъра на вниманието му са преди всичко интелегенти, които в голяма степен са му вътрешно близки. Или може би прекалено много е разчитал на своето въображение? Но това са само предположения и единственото, което е налице, е слабата драматургична основна на филма. П. Вежинов не е могъл в своя сценарий да набележи един напълно съвременен вариант на несполучлива любов, не е успял да създаде убедителни образи, да предаде истинската атмосфера на съвременното село.

От своя страна режисьорът Н. Минчев бързо и лесно е разбрал истинската стойност на сценария и се е отнесъл доста равнодушно към явно скроената история; ако се съди по филма, той е видял своята задача чисто илюстративно и добросъвестно, но без творчество, без въображение е превърнал сценарния сюжет в кинематографичен разказ. Може би е необходимо уточнение — възможно е в своята работа Н. Минчев да е изразходвал много усилия и чувства, но за съжаление те са останали извън кадъра, без да станат вътрешно съдържание на неговия филм. И естествено е, че нито публиката, нито критиката може да вземе отношение към нещо, за което липсват каквито и да било доказателства. Изглежда, режисьорът е положил известни по-големи грижи при подбирането на актьорския състав, но във всеки случай и това е крайно недостатъчно, за да се „спаси“ филмът — съдбата на едно произведение със слаба драматургична основа не може да се заложи само на способните актьори.

Филмът „Среднощна среща“ ни позволява да осъзнаем твърде добре до какви нерадостни резултати води непознаването на живота, демонстрира нагледно разрушителните възможности на шампата, ограниченията на схемите и предварителните тези. И може би тъкмо в това по-ясно осъзнаване на някои стари слабости е положителното значение на много закъснялата премиера на филма.

ХРИСТО БЕРБЕРОВ

## „ОПТИМИСТИЧНА ТРАГЕДИЯ“

Ние сме по принцип несправедливи към художествените творби, създадени дълго преди нас. Творецът на изкуството изследва дълбоките течения в духовния живот на своите съвременници. А ние, днешните негови читатели или зрители, търсим в неговите произведения отговор на нашите, днешните проблеми. Съзнаваме ли го, или не, но това е факт. Вън от кръга на професионалните изследователи има много малко читатели или зрители, които се интересуват от обществения контекст на „класиката“, стремят се да прочетат една или друга творба с очите на нейните съвременници. Останалите се интересуват преди всичко от възгледите на автора по въпросите, които вълнуват самите тях. Само дълбокото и многостранно произведение може да издържи този жесток изпит. Такова произведение се предава от поколение на поколение, обръща се бавно около своята ос като огромен кристал и всяка нова негова плоскост засиява с неочаквани багри.

Създаването на филма „Оптимистична трагедия“ не е въпрос на екранизация на една театрална пиеса. Това е преди всичко прочитане на произведението с очите на нашия съвременник, т. е. не е технически, а чисто творчески въпрос. Авторите на филма имат нелеката задача да отговорят на нашите днешни проблеми и изисквания с едно произведение, написано преди повече от тридесет години. Те са намерили (и не са могли да не намерят!) такива проблеми в пиесата.





На преден план в сценария на С. Вишневски и С. Самсонов е изтъкнат въпросът за хуманизма на комунистическите идеи. Смятам, че няма да направя откритие, ако кажа, че този въпрос вълнува днес не само нас, днешните граждани на социалистическото общество, но и неговите утрешни граждани, т. е. цялото човечество. Може би именно това е донесло успеха на филма „Оптимистична трагедия“, на тъй разнородния по своите прояви кинофестивал в Кан.

В пиесата на Всеволод Вишневски тази тема е една от централните. Тя намира най-действена изява в борбата, която Комисарят води заради бившия царски офицер, командира на кораба. Комисарят чувствава, че този човек въпреки неговия произход може да бъде обърнат с лице към новата ера, която настъпва в Русия. И тя постига това с цената на огромни усилия. Затова тя се преборва с черната стихия на анархизма, с недоверието на Алексей и Вайонен, най-сетне с предразсъдъците и озлоблението срещу съветската власт в душата на самия командир.

В сценария на филма тази тема е станала основна. Авторите разгръщат в него истинска полемика против човеконенавистническата философия на водача на анархистите. Те водят тази полемика преди всичко от името на Комисаря, от името на партията:

*Водачът:* Няма бог, няма хора... Нима това са хора?

Всички трябва да се секат — от корен. Във всички е заседнало старото.

*Комисарят:* Не! Ние вярваме в човека!

*Водачът:* Човечност? Аз забравих отдавна тая дума.

Забравете я и вие...

*И-ви офицер:* Грешите. Човечност трябва да има винаги...

Би било наивно да се доказва тази теза само с извадки от сценария, където се употребяват думите „човек“ и „човечност“. Защото правотата ѝ се крие в самата същина на действието. Нека проследим действията на Водача — от първия опит на анархистите да се погаврят с Комисаря, през убийството на матроса, на старата жена, на двамата пленници до последния опит да се убият боцманът и командирът на кораба. Това са античовечни и контрареволуционни действия. Контрареволуционни и античовечни. Тук се крие зърното на спонтанното отвращение на зрителя. И също толкова спонтанната симпатия към антипода на анархисткия водач — Комисаря. Всяко действие на Комисаря в защита на революцията, на съветската власт е заедно с това действие в защита на човека. Ако анализираме внимателно първото ѝ появяване, ще видим, че тя влиза във филма първо като жена, като човек. Имам предвид „човешкото изумление“, което М. Володина така тънко и убедително изиграва пред лицето на оскотялата тълпа анархисти. В следващия епизод с репликата „Родината и революцията са в опасност!“ тя заговарва като политически комисар. И след разговора ѝ с тримата „лидери“ — отново един миг на умора и човешко потресение от преживяното. В този дух М. Володина извежда цялата така трудна роля на Комисаря.

В същия стил играе Б. Андреев (Водачът), който прибавя още една актьорска удача към големия си актив от последните години. В Санаев (Пресипналият) е съумял да се откаже от съблазнителните



*М. Володина и Тихонов в сцена от филма*

в неговата роля външни ефекти. Той постига най-голяма изразителност не с жаргона или с акцент, а с жеста и най-вече с походката. По този начин той също слага акцента на играта преди всичко върху човешкия тип на героя.

Всички тези безспорни успехи не биха могли да бъдат реализирани без помощта на виртуоза-оператор Владимир Монахов. Без да говоря за неговите великолепни пейзажи, искам да спомена само за едрите планове, които показват героя в неповторимия момент на зараждането на мисълта, на концентрацията и проявата на техните реакции.

И като започна именно оттук, бих искал да кажа няколко думи за стилното новаторство на филма — толкова по-трудно, защото революцията е вдъхновявала в съветското кино такива майстори като Айзенщайн, Пудовкин, Довженко, Ермлер, Козинцев и Трауберг... С. Самсонов е направил много смела крачка, когато е избягнал в сценария всичките тактически разсъждения, разгърнати в диалога на пиесата. В едно от писмата си В. Вишневски дава следните разяснения за Комисаря: „Дадох... тип на млада партийка. Същността му е в ума и волята.“<sup>1</sup> Умът и волята на Комисаря превръщат разноликата матроска гъла в железен отряд войници на революцията. Борбата между Комисаря и Водача на анархистите поначало е вътрешна. Това е борба на търпение, изчакване, пресмятане и на най-малкия ход. Въпрос на морална сила и на интелектуално превъзходство. Именно затова смятам, че режисьорът съвсем творчески се е отказал от тактическите разсъждения в диалога. И в пиесата на Вишневски зрителят „съпреживява“ всяко действие на героинята. Но тук, във филма, диалогът между двамата основни противници остава ням — и с това е още по-интересен. Сега зрителят е принуден да мисли заедно с Комисаря над всяка задача, която животът ѝ поставя. И едновременно с това той не е сигурен в нейното решение до последния



момент, когато тя вече го привежда в изпълнение. Така интригата на филма се превръща от ситуационна в психологическа. Зрителят се интересува вече дори не толкова от това, какво ще стане, колкото от това, каква реакция ще предизвика то у Комисаря. Мисленето на героинята става стълб на целия филм и именно то подгръзва непрекъснато интереса на зрителя, свързва отделните епизоди в едно. Струва ми се, че това е най-големият успех на режисьора в духа на съвременното кино.

Всеволод Вишневски още приживе е получавал предложения да направи сценарий по „Оптимистична трагедия“. Той обаче се страхувал от ярката театралност и патетичността на пиесата. В писмото до Ю. Оснос, което вече цитирах, той споменава, че е заимствувал конструкцията на творбата си от класическата драматургия. Действително избраната от него форма е пригодена към условията на сцената. Лишен от възможността да покаже на сцената матроския полк — колективния герой на творбата — Вишневски вмъква двамата старшини, които водят действието от името на масата. Но това са условията на сцената. А условията на широкоформатното кино са съвсем други. Струва ми се, че режисьорът не навсякъде се е съобразил с това.

В отговор на едно от предложенията за екранизиране на „Оптимистична трагедия“ през 1935 г. Вишневски написва сценария „Ние от Кронщад“. Филмът е поставен една година по-късно от режисьора Е. Дзиган в тясно сътрудничество с автора. Той стана един от шедеврите на съветската революционна класика и заедно с документалния филм „Испания“ (режисьор Е. Шуб) закрепил традициите на Вишневски в киното. Естествено режисьорът С. Самсонов се е старал да следва тази традиция. Струва ми се, че той е успял именно в това, което изтъкнах като стилово новаторство на филма. Защото да следваш една традиция не значи да заимствуваш готови стилови форми от нейните създатели. За съжаление последните двадесет и пет минути на филма са белязани с именно този вид традиционалност. Възбужданост на това място (след разстрелването на Водача) интригата на филма в този вид, в който говорих по-горе за нея, се изчерпва. Вече няма интелектуална борба, няма вътрешно, психологическо напрежение. Започва един друг филм, в който вниманието на зрителя се задържа от външни, ситуационни интриги: ще загинат ли всички пленени? Ще намерят ли между тях Комисаря? Ще успеят ли другите два батальона да ги спасят? Ще оживее ли Комисарят? ... Спомням си, когато гледах филма за първи път, една възрастна жена на излизане от киното каза: „И не разбрахме как са я уморили, горкичката...“ Зрителката беше вече изцяло в плен на добавъчните, ситуационните интриги и те се бяха закрепили у нея като последно впечатление от филма. На следващата прожекция след разгрома на анархистите и излизането на полка в поход към морето част от зрителите се надигна да си върви. Усетът на зрителите беше констатиран безпогрешно изчерпването на психологическата интрига, която до този момент ги беше държала в напрежение. В пиесата на Вишневски не е така. Там

<sup>1</sup> В. Вишневски, писъмо к Ю. Осносу (1950 г.) Соч., т. 5.



въпросът за идването на другите два батальона е всъщност въпрос дали офицерът е изменил на революцията, или Комисарят е успяла да направи от него предач боец. И дори когато тя вече затива, въпросът за успеха на нейното дело остава открит до самия финал. Във филма 25 минути преди края ние вече сме абсолютно убедени, че тя е успяла. Развързката е настъпила точно след 90 минути, започва друг (и ненужен вече) филм. Характерно е, че в тия последни двадесет и пет минути режисьорът е най-малко самостоятелен в стилового изграждане на своя филм. Лишен от стълба, който беше направил централен в творбата си, той по-леко се поддава на изкушението да използва готови похвати. Ние виждаме едно самоцелно разгръщане на полка във верига по хълмовете в стила на „Ние от Кронщад“, виждаме карикатурни анархисти в стила на „Червените дяволчета“ и най-сетне — смъртта на Комисаря съвсем в стила на Довженко...

На тазгодишния кинофестивал в Кан филмът „Оптимистична трагедия“ получи специална премия на журито „За най-добро възпъщение на революционна епопея“. Н. В. Гогол пише, че епопеята „избира за герой винаги значително лице, което е свързано или се сблъсква с много хора, събития и явления, около което неизбежно се изгражда целият век и времето, в което то е живяло.“<sup>1</sup> Образът на Комисаря, в който няма трагично противоречие между жената и революционера (както е например в „Любов Яровая“), има монолитността, вътрешното единство на епичните герои. И целият филм с откритата си, страстна патетика в защита на човека и революцията е една добра илюстрация към думите на великия руски писател.

---

<sup>1</sup> „Н. В. Гоголь о литературе“, М. 1952 стр. 141—142

„ВСТЪПЛЕНИЕ“

Очи... очи, безброй детски очи. Големи, натежали от мъка. Всяко друго чувство е удадено във влагата на тези очи. Големи, неподвижно застинали детски очи. Мъка и безразличие... И очакване в тях. В това очакване има умора и равнодушие. След всичко онова, което са видели тези очи, нищо вече не може да ги изненада, да им се стори невероятно.

Очи, очи, очи — това е началото на новия филм на Вера Панова и Игор Таланкин. И през целия филм тези очи са пред нас. Независимо дали от Володя, Валя или малката ѝ сестричка

все същите очи са отправени към нас като укор, като въпрос...

Тези тъжни очи са вперени в деня, донесъл известието за края на войната. Краят на голямата неизвестност!... Но колко неизвестност има още. Колко скръб и грижи следват след общата радост от победата. Войната си отива, но тя оставя спомени за себе си, кървящи спомени в малките сърца. И тези спомени са една болезнено натрапваща се действителност за връщащите се от евакуация в Ленинград Валя и Володя.

Защото не се забравя споменът за една несъществуваща вече майка. Не се забравя и всичко останало. Това, което изскача от паметта, не са доброволно извикани спомени. Героите просто не могат да не мислят за станалото.

Спомнят си и няма нищо радостно в техните спомени.

Останал е споменът от общата суматоха на евакуацията, само една на-



„Встъпление“

стръхнала тъпла без отделни лица, без детайли — някакъв първичен хаос... И след това... Войната поставя децата до възрастните. Ненаситната война, която от теб, макар и да си дете, иска да произвеждаш снаряди, самолети, танкове. Тежък съсипващ труд. И дисциплина — сурова военна дисциплина. Едно успиване, десет минути откраднат сън от изнемогващия огранизъм и ти можеш да бъдеш обявен за саботьор, за предател... А смъртта? Володя ще трябва да се гледа и с нея очи в очи. Към това се прибавят и грозните инстинкти, събудени от войнат. Към това се прибавя и слабостта на майката, слабостта на тази морално неустойчива на великото изпитание нещастница.

Това е тяхното встъпление в живота. Не, по-скоро животът лудо се втурна в тях, блъска и руши, слепешката, без да подбира средства, без да се съобразява, че това са деца...

Това е то встъплението в живота за Володя. Това заменя неговите играчки, неговия дом, майчината ласка, училището...

Войната е негов учител. И този учител е суров към своите ученици. Той ги завърта, притиснал ги до смърт в своята прегръдка. Духа срещу тези млади фиданки със зловещия вятър на нуждите и лишенията. Отнема им родителите, дома, хляба, осакатява ги... Наведнъж им показва всичко, всичко иска да изживеят, да изпитат, да изстрадат.

Всичко се завърта пред очите като тежък кошмар.

И децата излизат от този кошмар възрастни, изнурени. Но суровият учител ги е научил и на твърдост, на издръжливост, на мъжество, научил ги е да разбират живота.

Затова Володя е толкова сериозен, толкова съсредоточен, толкова мрачен. Затова, защото всичко чака неговите две малки детски ръце, които не си спомнят чина и писалката. Затова ние не се изненадваме, когато виждаме същото това дете да разговаря със своята отново изоставена, родила незаконно дете майка. Той посреща умно нейната истерия, състрадва на мъката ѝ. Това не е дете, това е един мъж, който може да разбере, да бъде великодушен, да помогне, да прости — и всичко това на една възраст, когато на децата като него още разправят приказката за добрия шъркел.

И само Володя ли? А неговият по-малък брат! За какво и как спори той със своите съученици? Те говорят за

атома и вселената... И спорят сериозно, важно. На нас ни е смешно, струва ни се, че играят, че се преструват. Но тези деца са сериозни. Тези малки ученици не могат да говорят за друго и по друг начин. Защото те не говорят с гласа на годините си, а с гласа на времето. Войната им отне детството и те станаха мъже и се занимават с мъжки дела.

Да, пред нас има деца с очи на възрастни.

И в тези очи вероятно ще има много радост. Но тя няма да бъде детска, безгрижна... Те не могат да бъдат вече деца. Затова те си спомнят с лека ирония за онова, което е било в годините преди войната; смешна им изглежда суетнята, бърливостта, играта на героизъм — всичко, което е поглъщало със своята важност началото на тяхното детство. Дори снисходително се усмихват на страха, който са изпитвали от избягалия от клетката ревящ лъв. И те имат право — колко по-страшен и грозен е ревят на войната! Всичко изчезва в този рев. И затова спомените за тези предвоенни години са далечни, разпокъсани и нереални като сън. Един сън, който ни посочва огромната, болезнена разлика между това, което би трябвало да бъдат тези деца, и това, което са; което ни посочва престъплението, извършено към тези деца.

Но тук темата за детето и войната, за откраднатото детство, се отличава от начина, по който е разработена в „Иваново детство“. Във филма на Тарковски също имаме едно мъчително встъпване в живота. И малкият Иван представа да бъде дете. Войната разяжда неговото сърце и то е изпълнено с озлобление, с желание за мст, с жажда да убива. На него не му е мил животът. Не му е мил животът на едно дете, което не е започнало да живее още. Един такъв човек като Иван би бил може би нещастен и ненужен след свършването на войната.

Във „Встъпление“ младите герои имат друга съдба. И те са преминали през ада на Иван, и в тях е умряло нещо дълбоко вътре в сърцето, и в тях е убито детето; но продължава да живее човекът. В тях е запазена любовта към живота. Именно този човек ние виждаме във Володя, съумял да убеди малодушния и безхарактерен баща да помогне на майка му. Този човек ние виждаме и в брата на Володя, който с един жест отхвърля еснафските страхове на майка си, тича след своя брат.



Войната не е разрушила тези деца, не ги е победила с духовната си зараза. Тяхната сила и добрина е най-добрата надежда на встъпващия живот, неговите бъдещи успехи.

Въпреки че героите на филма са деца, нито за момент в него не се промъква сантименталност. Разказът е суров, почти натуралистичен. Но тази суровост на разказа е смекчена от една бликаща човечност, от едно жизнелюбиво, оптимистично начало.

Това е най-характерното за работата на В. Панова и И. Таланкин над филма „Встъпление“. Но тяхната работа има и своите пропуски. Две новели, по които е направен филмът, са запазили една относителна самостоятелност в произведението. Линията на Валя е далеч по-бледа от тази на Володя. Но тя е вплетена, за да се получи по-голяма мащабност на показаното, включена е и заради оптимизма, който блика от предположението, че тези две изстрадали деца може би ще се срещнат. Тяхната възможна среща и любов се издига до символ на настъпващия живот. Така филмът получава една завършеност по замисъл. Но независимо от това той е останал композиционно разпокъсан; необходима му е повече цялостност.

Това, разбира се, не ни разубеждава, че наградите, които филмът получи на кинофестивала във Венеция, са напълно заслужени.

## „ПРАЗНИЯТ РЕЙС“

Недобросъвестното отношение към обществените дела, прерастващо в престъпление, потъпкването на истината през периода на култа към личността и борбата за нейното възстановяване — така в най-общ вид би могла да се изрази темата на този филм. Но към тази тема сценаристът С. Антов и режисьорът В. Венгеров проявяват своеобразен интерес, вървят по свой път. Те не правят от картината на закононарушенията център на своето произведение. Тях не ги интересува борбата на хората от строежа против извращенията на началника, не ги интересува и неговата съпротива (те и не показват разобличаването и смъкването на Аким Себастианович). Интересуват се от отделния човек, от това, как вътрешно, сам за себе си, той решава тези проблеми; интересуват се от мъчителното

раждане на истината в индивидуалното съзнание, от причините за станалото, а не толкова от станалото, от тенденциите в развитието на явлението...

А всичко това убедително може да се покаже и разкрие само в живи, дълбоко индивидуализирани образи. Ето защо авторите на филма малко пренебрегват действието, интригата и наблягат повече върху образите. Три образа — това е филмът „Празният рейс.“ Три различни образа, поставени един срещу друг и един до друг, трябва да ни разкрият истината за нещата.

Действието се развива така, че поставя тия трима герои последователно двама срещу един: отначало директора и шофьора срещу журналиста, след това — шофьора и журналиста срещу директора. В тази схема на отношенията на двата полюса стоят неизменно директорът и журналистът (образи, които не претърпяват почти никакво вътрешно развитие), между тях за един ден трябва да измине сложен път шофьорът.

Така образът на шофьора Хромов застава в центъра на творбата. Борбата за неговата нравствена чистота е същевременно и борба против една пуснала корени в живота и извоювала обществени позиции концепция. Това какво означава? Означава, че принципите, които позволяват на Хромов да бъде един почитан измамник и които са същността на образа, могат да бъдат обществено разобличени и преодолені само след като бъде разобличен и санкциониран техният носител. Но как тогава ще се осъществи борбата за съхраняването на неговата личност, за неговата нравствена чистота? Още повече, че непосредствената заплаха от санкции ражда спонтанно противодействащи, противоположни на истинската нравственост инстинкти.

Най-радикалното средство наистина не е снизхождението, а непримиримостта на обществото, което обкръжава индивида. Но наред с това не може да не се взема под внимание и съществуването на вътрешна душевна борба в героя в момент, когато въпросът е поставен: или... или... в борбата за истината, за нравствената чистота на човека могат да се различат два плана: борба на обществото за индивида и борба на индивида за себе си. Във вътрешната борба на индивида за себе си отново се отразяват нравствената сила и принципите на обществото, нравствените тенденции на една социална действи-



### *„Празният рейс“*

телност. Тази вътрешна борба е борба между чистото, което все още е съхранил героят, и тези качества, които бележат душевното деградиране на личността; борба между доброто и лошото в него. Но това добро и лошо не е израз на фаталната двойственост на човешката душа, както учеше Толстой. Поведението на героя не е резултат на постоянния стремеж на доброто начало да победи животното в човека. Отивайки по-нататък от този априоризъм и схващайки тези две начала не биологически, а обществено детерминирани, в постъпките на Хромов ние ще видим не победа на някаква абстрактна човечност; в тях ще бъде отразена нравствената висота на обществото, чийто член е индивидът. Ето защо правилната самооценка, самосанкционирането като резултат на вътрешната борба е едновременно и гаранция за съхраняване на личността наред със запазване стойността и авторитета на обществените принципи.

И така доброто в Хромов е символ на оздравителните тенденции в едно общество, намерило сили в себе си да победи противоположните на неговата същност тенденции. Да видим с какво са свързани противоположните черти в характера на Хромов — грубостта, цинизмът, без-

верието? Техният анализ ни довежда до образа на началника на обекта Аким Себастьянович. Именно във връзка с този образ прозвучава и онова ново в темата, което отличава филма от други подобни. Това е темата за разлагащото, развращаващото въздействие на такива като него върху обикновените трудови хора. Процесите не се ограничават само горе, в сферата на ръководителя-култовец, те имат своето логическо продължение — обхващат и масите.

Привидно Аким Себастьянович е порядъчен човек: ще нахока, но ще помогне, разбира болката на хората, приятелски ще потупа по рамото... Привидно той няма нищо общо с култовщината. Но само привидно! Всъщност той е нейна кръвна рожба, носеща нейния климат: недоверието, голословността, индивидуализма. Добрината при него е игра. Зад заприжеността за хората и плана прозира една огромна егоцентричност. Не защото обича хората той си затваря очите пред техните злоупотреби. Нещо повече, той култивира тези злоупотреби. Измамникът Хромов е негово дело. Голямата злоупотреба се нуждае от малки. Така Аким Себастьянович си създава жизнена среда; така той по-безнаказано ще може да преследва егоистичните си цели и да заема пост, за който е



негоден.

Но героят изпъква пред нас с цялата своя отвратителност не защото поддържа отчетите. А преди всичко затова, че използва нашите най-светли принципи и ги превръща в система от фрази, оправдаващи и укриващи престъпленията.

С това образът става страшен. Страхен с противоречието между видимост и същност.

Третият образ, този на журналиста, е по-блед и неубедителен, макар на места да се издига до символ на укрепването на една нова истина за живота и хората. Това не е истината от репортажите, писани от „журналисти“, видели живота през прозореца на леките си коли. Не — искат да ни кажат авторите на филма, — истината за хората е по-сложна!

„Празният рейс“, без да е шедевър, е един убедителен и реалистичен разказ за нашето съвремие.

### „КАЙН XVIII“

Филмът на съветските режисьори Н. Кошеверова и М. Шапиро ни напомни за един изключително рядък гост на нашия екран — политическия памфлет. Разказаното във филма твърде много прилича на разказваното в една от тези веселички приказки, които до неизменно щастливия си край ни натъжават така много. И наистина действието се развива напълно по законите на приказния свят — с всеки герой може да се случи най-невероятното. Но и този свят на неограничени възможности има своите граници — отрицателните герои никога докрай не могат да реализират пъклените си планове, а на добрите им е писано да бъдат победени или унищожени. Това е така, защото в развързката на действието героите на приказката са силни или слаби не със своята собствена сила, а със силата на нравствените принципи, които олицетворяват.

Дотук приказката и памфлетът напълно се покриват. Оттук започва тяхното различие, което е също така значимо, както и приликата. И в памфлета можем да срещнем типичния за приказката персонаж, но това няма да бъдат в истинския смисъл на думата: красива царска дъщеря, злобна мащеха, жесток и глупав цар, странствуващи певци... Не, това са преоблечени в приказни дрехи наши съвременници. Отношенията

между героите не са отношения на абстрактни принципи, а израз на определени политически идеи. В женитбата на красивата принцеса за стария похотливец Кайн XVIII, в оватбения подарък, в нимфата-шпионин, в избухващия комар, кацнал на носа на царя — за нас представлява интерес вторият смисъл, намереният. Защото ако в приказката победата на добрите герои означава победа на абстрактните сили на доброто над силите на злото, в памфлета тази победа е утвърждаване на конкретна обществено-политическа идея.

И така героите в памфлета престават да бъдат само царе и дворяни, те са олицетворение на познати исторически личности, събития и политически принципи. При това намеренията са достатъчно неделикатни, за да мислим, че стремежът на авторите е да скрият преднамереността на приликата. Нещо повече — демаскировката като че ли е преднамерена. В негово височество Кайн XVIII и свитата му всеки ще асоциира истеричните атомни войнолюбци; а бавното умирање на краля всички ще признаят за една талантливо намерена илюстрация за гибелната политика „по ръба на студентата война“. Тук текст и подтекст се сливат в едно. И в това е особеността и силата на памфлета, който е предназначен за непосредствена и широка консумация.

Но така, както ако логическото доказателство е неубедително, ние се съмняваме в достоверността на изводите, така и в памфлета, ако бъде огрубена при казната условност, ако бъде нарушена художествената цялост на спектакъла, вложените идеи се самоотричат. Необходимо условие, за да бъде приета поуката, е да се накара зрителят да повярва в реалността на приказния свят.

За съжаление авторите на „Кайн XVIII“ понякога забравят за това и смеят им прозвучава пресилено и бледо. Техният филм напомня на кабел, който на места е оголен. На тези оголени места авторите на филма са загубили художествената убедителност и сякаш следвайки логиката на своя замисъл, само маркират действието. Това най-убедително се чувства в епизодите с учения-откривател. Със своята скована сериозност и неочаквана трагичност неговият образ влиза в дисхармония с общата атмосфера на филма. Впрочем към учения авторите имат и по-сериозно прегрешение. Този образ заслужаваше много по-голямо внимание, тъй като неговият конфликт е фактиче-



ски централният. Няма спор, че съдбата на този човек е трагична, но този трагизъм трябваше да бъде показан с изразните средства на памфлета. Във филма има една неизползвана възможност в тази насока — неговата ексцентрична млада жена.

И в същото това време е отделено толкова място на двете царици и техния селски дворец, в който кокошки и придворни дами в любов си съжителствуват. Получило се е така, че там, където има истински конфликт, авторите са го свели до недоразумения, а недоразуменията са извели до централен конфликт. Фактически съдбата на царството, на учения и неговия комар е решена от странствуващия певец, който, борейки се за своята любов, съвсем случайно попада на съдбоносната колба.

Извън тия съществени недостатъци авторите са проявили вкус и съдържаност. В изграждането на редица образи те имат безспорен успех: краля, първия министър, палача... Редица политически термини са намерили интересен и силен художествен еквивалент.

В своята противоречива оценка филмът заслужава похвала не само като опит в един труден и неразработван жанр, но и заради редица интересни хрумвания, които ни даряват със свеж хумор.

Ивайло Знеполски

## „СОЛУНСКИТЕ АТЕНТАТОРИ“

Този филм — продукция на Скопската студия „Вардар-филм“, ни връща към исторически събития, станали в Македония в началото на века. Това е епоха, изпълнена с бурни вълнения. На терора и насилията на турците в последната неосвободена провинция на отмиращата Отоманска империя македонският народ отговаря с революционна борба, стигнала връхната си точка в Илинденското въстание.

Тази именно епоха е привлякла вниманието на сценариста Йован Бошковски, който е потърсил нейния смисъл и патос в образите на шестима млади патриоти, решени с цената на всичко да провокират световното обществено мнение и да насочат вниманието на великите европейски държави към справедливо решаване на наболения македонски въпрос. Пред олтара на свободата

на народ и родина патриотите поставят не само цялата си революционна пламенност и енергия, но и най-свидното, което притежават — младостта и живота си. Тази тема не е нова, но ако ни завладява и вълнува, то е защото авторите ни показват не само събитията, а се стремят преди всичко към постигане на сложни и пълнокръвни образи. В художествения замисъл на създателите на филма събитията са фон, върху който се разкриват характерите. Драматичността, остротата на конфликтите и ситуацияите допринасят за по-дълбоко разкриване на художествените образи и за това те са ярки и убедителни, наситени с голям човешки и революционен смисъл.

Талантливият режисьор Жика Митрович, съзателят на „Мис Стоун“, следва именно тази концепция в постановката на филма.

С голямо професионално майсторство той показва подготовката и провеждането на акциите, умело вплитайки ги чрез един динамичен монтаж в пъстри те карнавални сцени, постигайки едно внушително контрапунктно звучене на двете теми — на жизнерадостта и белието и на саможертвата и героизма. В детайлните разработки на епизодите от априлската карнавална нощ, в която Европа дава маските и музиката, а революционерите — „фоерверките“, в които изгарят те самите, Митрович проявява остро виждане и умение да издигне обикновения житейски епизод до художествено обобщение.

Но безспорно най-големият му успех идва от изключителното умение, с което подбира актьорите си, и от вещината, с която ги води. В групата на терористите, чрез която Митрович се стреми да постигне обобщен образ на революционера в онова време, той едновременно и с подчертано внимание изтъква неповторимите, индивидуалните черти на всеки един от нейните членове. Така всеки от героите придобива своя определена физиономия. Тук няма главни и второстепенни роли. Запомнят се дори ония, които за твърде кратко време се появяват на екрана.

Радостно впечатление прави умението да се съчетае външно-действието на чало с психологическото тъждуване на образите. Убедително е показано израстването на доскорошните ученици и студенти в истински герои. Всеки член от групата по свой начин се готви да приеме смъртта, всеки по свой път по-



*„Солунските атентатори“*

беждава у себе си всички дилеми и изкушения, свързващи го с живота. В тези съдбовни дни Коста Кирков изживява голяма любов с красивата племенница на директора на „Банк-Отоман“, която банка терористите ще хвърлят във въздуха. В тази авантюра той се впуска от революционни подбуди и преднамерения, за да провери себе си и своите психологически устои. И в последния момент той надвива обхваналото го голямо чувство, за да остане верен на дълга и клетвата си, макар че в един по-друг свят той никога не би се разделил с любимата си. Този сложен психологически образ дължи своя успех преди всичко на вярната, с леки трагични отсенки интерпретация на изпълнителя Драган Оцокоджич.

В един момент големи човеколюбиви чувства огряват и суровия образ на идеолога на терористите Орце Попйорданов. Александър Гаврич, актьор с овладени изразни средства, лаконичен, с поразително умни и красноречиви очи, които показат голям интелект и сложна душевност, предава завладяващо цялата сила на саможертвата на Орце, дошъл да загине под фразалините на банката, за да спаси намиращите се евентуално вътре невинни хора. Искрено и човечно рисуват своите герои и Дарко Дамевски (Илия Тръчков) и Марко Тодорович

(Димитър Мечев). Но безспорно най-голямото актьорско постижение във филма принадлежи на даровития Петър Пърличко, който създава образа на Никола Грънчаря. Актьорът насища този образ с обаяние и нравствена сила, които му донесат симпатиите на зрителя и за дълго го запечатват в неговото съзнание. Покъртителен е епизодът, в който Грънчарят узнава за смъртта на единствения си син. Достойна партньорка на югославските си колеги е и германската киноактриса Марлиз Беренс, която в ролята на Алис със завладяваща простота разкрива образа на обичаща и всеотдайна жена.

Може би най-силното място на този хубав филм е операторската работа на Любе Петковски. Изключително ценен помощник на режисьора, с много чувство за реализъм, от интересни ракурси и с една раздвижена камера той ни показва сцените на експлозиите. Във филма има епизоди, направени със завидно майсторство (например комбинирани снимки при срутването на монументалната спрада на банката). Заедно с това операторът ни поднася и майсторски психологически портрети, наситени с мисли, заредени с висок емоционален потенциал. Панорамите му, носещи много настроение, са пряко свързани с душевното състояние на героите, хармонизират или контрастират с него.



Трябва да се отбележи, че от гледище на съвременния зрител не всичко в концепцията на авторите удовлетворява. Темата на общонародната борба е съвсем заглушена от темата на борбата на група изолирани терористи. Това лишава творбата от една по-голяма обобщеност и от възможността да предизвика у зрителя един много по-дълбок размисъл върху проблемите от съвременното състояние на света. В този смисъл едно по-голямо внимание към идейната позиция на Павел Шатев (образът се изпълнява от артиста Истрейф Беголи), който противопоставя на концепцията на терористите — да се жертвува животът на всяка цена — схващането, че за отечеството и за делото е по-целесъобразно да се живее, вероятно би се оказало полезно за идейното звучене на филма.

Въпреки това обаче „Солунските атентатори“ е едно интересно и значително произведение. Радостно е, че и с този филм у българския зрител се засилва и затвърдява доброто чувство, изградено от предишните югославски филми, прожектирани у нас.

Н. Константинова

### „ПРЕСТЪПНИКЪТ И МОМИЧЕТО“

Този филм много ме разочарова. Не само защото е просто лош филм. А защото успя да измами много зрители, включително и по-взискателни, и да ги накара да му се радват и дори възхищават. Този филм няма нищо общо с изкуството. При това в него ерзащът не е чак дотам хитро маскиран, за да подведе, че е оригинал. Какво ли не прави гладът — в случая масовият глад по известни киножанрове (така наречените „развлекателни“). И като няма развлекателни филми с изкуство, лесно триумфират, нанасяйки вредицата си, развлекателните филми без изкуство. А става наистина неудобно да слушаш взискателни хора да говорят снизходително: „Нищо особено не представлява, ама е приятно за гледане.“ На такава оценка трудно се възразява.

Има и друга причина, поради която този филм ме разочарова и дори обиди: че е производство на една социалистическа кинематография, при това на полската. А от полското кино вече навикнахме да очакваме изкуство и сериозни мисли за живота във всички жанрове. Полското кино си е извоювало международен авторитет на истински проблем-

но кино (дори на прекалено проблемно). И когато гледаме полски криминален филм, искаме да видим и в него съответните проблеми, решени по съответния начин.

От сюжета на „Престъпникът и момичето“ би могло да се измъкне нещичко, което да накара хората както се забавляват, така и малко да помислят или внезапно да се развълнуват. Само че авторите на филма и особено тоя „тайнствен“ сценарист Джо Алекс (гледайте как дори и с името си той гордо демонстрира, че не го интересува нищо друго освен „чистата“ криминалогия) въобще не са имали подобна тревога. А няма поразителната физическа промяна на девойката не крие възможности за интелигентния художник? Или тъжното ѝ съзнание, че след приключенията по крайбрежието тя трябва (според самата нея) да се върне не само в малкия си град и към скромната си служба, но и към убийствената монотонност на предишното си сиво ежедневиe? Тези две ситуации дават възможност за поставяне на интересните въпроси за вегетирането и за пълноценното живеење, за самосъзнанието и вътрешната активност на човека. Но за да се излязат тези възможности, са необходими акценти и авторска позиция. А когато ги няма, първата ситуация изглежда като находчива реклама за чудесата на приморската и козметичната техника, а втората остава само като случайна констатация.

За съжаление „Престъпникът и момичето“ не издържа критика даже и от позициите на тези, които го харесват, от позициите на чисто развлекателното кино. Защото и криминалната му интрига не е много състоятелна, а конкретното ѝ решение чрез разполагането на действащите лица (за образи тук не може да се говори) в пространството и времето е съставено по най-изтънчания шаблон на криминалния жанр. Ето вижте: двамата герои са отдавна в морския курорт, диренията засега са безплодни, имало е и предполагаем убиец, който се е оказал неистински убиец, но истински мошеник... Въобще нещата се развиват нормално и е крайно време убиецът да се появи. И ето че в курорта пристигат трима нови хора (едновременно) с три леки коли. Той явно е между тях. Заедно с това научаваме, че е пристигнал и човек от криминалната милиция, който има грижата да пази живота на героинята. Той също е между тримата новопристигнали. Третият явно е немислен в историята чо-



### „Престъпникът и момичето“

век, поставен от хитрите автори на екрана само за да усложни откриването на престъпника. Добре, приемаме играта. Сега трябва да открием кой какъв е. Хвала на стриктно спазения шаблон: това се оказва съвсем лесна работа. Тримата новопристигнали се явяват едновременно в бара на хотела. Те въобще се движат заедно. И така: този подозрително шумен възрастен човек, който непрекъснато (и подозрително) се смее и говори каквото му дойде на ум, е поставен във филма само за „усложнение“ на интригата и няма нищо общо с престъплението. А кой е вторият, този мъдчав, млад човек, който втренчено се визира в лицето на така рязко промененото момиче? И той е твърде подозрителен в поведението си. Значи не е никой друг освен тайният агент, който пази и дебне. Че кой тогава излиза

убиецът? Да, разбира се, точно този безличен и малко мрачен висок мъж, който винаги стои малко настрана и не позволява никакво подозрение да падне върху му. Механиката за разплитане на изградената по шаблон криминална интрига действа по безупречни закони. Грешката е изключена, защото таква филми стоят много далеч дори от зачатъците на истинска жизнена и художествена правда.

А какво може да се каже за Кшижевска и Цибулски? И двамата живи да ги оплачеш. Великолепната двойка от „Пепел и диамант“ се е превърнала в двойка от безплътни сенки. Ева Кшижевска има къде да използва поне чисто женските си качества. Но горкият Цибулски...

Т. Андрейков



## БЕЛЕЖКИ ЗА СЪВЕТСКОТО НАУЧНО-ПОПУЛЯРНО И ДОКУМЕНТАЛНО КИНО

Научно-популярното и документалното кино в СССР са важно средство в идеологическата работа на Комунистическата партия и съветската държава за възпитанието на народа, за разширяване неговия кръгзор, за повишаване равнището на знанията при пропагандата на постиженията на науката и техниката, при внедряване на челния опит в промишлеността и селското стопанство, при подобряване учебния процес във висшите, средните и професионално-техническите училища, при формирането на материалистически мироглед, при показване успехите на съветския народ в комунистическото строителство.

Новата програма на партията, приета на XXII исторически конгрес на КПСС, постави пред документалното, научно-популярното и учебното кино повишени задачи. Преди всичко се повишиха изискванията към тематиката на филмите, към тяхното идейно-художествено равнище и кинематографическо качество.

В настояще време съветските киностудии пускат годишно повече от 700 научно-популярни, документални и учебни филми и около 1500 броя журнали на кино-периодиката.

В това число около 120 научно-популярни филми са за масовия зрител и са посветени на най-различни отрасли на науката и знанието. Усвояване на космоса и овладяване енергията на атомното ядро, кибернетиката и телемеханиката, биологията и медицината, въпросите на техническия прогрес и геологията, изкуството и литературата — ето отделите в този тематичен план. Едва ли може да се намери днес някой отрасъл от науката, техниката, практиката или културата, който да не е намерила своето място в тематичните планове за научно-популярните филми.

Около 300 филма са посветени на документалната тематика. Това са публицистични произведения за живота на съветския народ, за неговите дела, за челиците в производството — маяци в промишлеността, селското стопанство, културата. Това са филми за важни събития и явления в живота вътре в страната и в чужбина.

Повече от 300 филма се пускат за различни ведомства. Това на първо място са учебните филми за висшите учебни заведения, техникумите, средно образователните училища и за професионално-техническото обучение. Освен това и филми за различни области на народното стопанство.

Следва да отбележим, че потребностите на нашата страна от публицистични и познавателни филми са огромни. Как нашата кинематография удовлетворява тези потребности? С какви творчески и производствени възможности разполага тя?

Нека кажем най-напред няколко думи за тематичното планиране. Това е сложен и продължителен процес, в които взима участие голям актив от творчески и научни работници.

Тематичните планове се разработват в три посоки: научно-популярни филми за масовия зрител, документални филми и филми за ведомства.

Тематичните планове за научно-популярните филми за масовия зрител се разработват като перспективни (за три години) и годишни. В разработката на едните и другите взимат участие творческият актив на киностудията — режисьорите, сценаристите, редакторите, операторите, организаторите на производството, — а също така научни учреждения, учени, специалисти. Проектите за тематичните планове се обсъждат от творческите объединения на киностудиите, от техните художествени съвети, минават през проверка на научната основа на темите в научните учреждения и окончателно се примат и одобряват от научно-методическия съвет, съста-

вен от най-видни учени на страната, и се утвърждават от Държавния комитет за кинематография.

Ние се стремим годишните планове да се разработват на основата на готовите сценарии, написани в съответствие с перспективните планове. Това естествено придава на плана реалност и осигурява възможност за най-добра производствена подготовка към неговото изпълнение.

Годишните тематически планове за документалните филми се съставят въз основа на предложенията на киностудиите и републиканските организации, на тематическите заявки на творческите работници, а също така от най-важни обществено-политически теми. Свободните тематични планове за документалните филми се утвърждават от Държавния комитет за кинематография. Държавният комитет разглежда също така и годишните тематически планове за филмите, предназначени за различните ведомства по тематически заявки на последните.

Естествено, че при реализация на планове в течение на годината изниква в редица случаи необходимостта да се внесат изменения в утвърдената тематика. Това се извършва от държавния комитет или съответно от неговото управление за научно-популярно и документално кино.

Немалко значение има и времето за утвърждаване на планове. Нужно е навреме да се подготвят сценариите и частично да се пуснат в производство. Ние считаме за необходимо да утвърждаваме планове за следващата година не по-късно от септември настоящата година. Така тематическите планове за 1964 г., съответстващи по количество на утвърдения обем на производството, бяха утвърдени още през месец август тази година.

Разработването на единни тематически планове е необходимо, за да не се допусне дублиране на теми и се избегне създаване на филми на незначителни, ненужни и неинтересни теми. Когато оформяме тематическите планове, трябва винаги да имаме пред вид, че е необходимо да се включат в тях най-важните, най-нужните теми. Не трябва да се допускат теми, отдалечени от задачите на нашата съвременност, встрани от труда и живота на строителите на комунизма. Трябва да се стремим филмите, включени в нашите планове, активно да помагат на нашето общество. Също така трябва да спазваме и правилна пропорция между разделите в тематическите планове.

Разделите в тематическия план за научно-популярните филми са следните:

а) филми за Владимир Илич Ленин и на историко-партийни теми. В този раздел може да се посочат като пример редица филми, създадени в последно време от Московската студия за научно-популярни филми — „Ръкописите на Ленин“, „Знаме на партията“ и „Последни страници“, от Ленинградската студия за научно-популярни филми „Близко до Русия“, за египетите на политическата емиграция на В. И. Ленин във Финландия. В момента в Московската студия се работи над филма „Стогодишнината на първия интернационал“.

б) филми за техническия прогрес — това са филми за овладяване енергията от разпадащото се атомно ядро, използването на тази енергия в различни отрасли на народното стопанство, филми по въпросите на автоматиката, кибернетиката, телемеханиката и пр.

в) филми на естествено-научни и атеистически теми — по въпросите за строежа на вселената, освояване на космическото пространство, биологически, медицински и т. н.

г) филми по въпросите на литературата и изкуството.

д) географски филми, филми-пътешествия, показващи преобразованията в нашата родина, както и филми на материал от чужди страни.

В момента се разработва единен перспективен план за създаване на цикъл от историко-партийни филми за живота и дейността на Владимир Илич Ленин — „Ленинiana“, които ще се работят както в научно-популярните, така и в документалните киностудии.

Последните редове на тия бележки бих желал да посветя на въпросите за техническата база на късометражния филм в СССР.

В Съветския съюз производството на научно-популярни, учебни и документални филми, както и на периодични киножурнали се извършва от двадесет и девет киностудии.

Това е разклонена мрежа, разположена във всички географични райони на Съветския съюз, във всички съюзни републики. Три от най-големите киносту-



ди, специализирани в производството изключително на научно-популярни филми, се намират в Москва, Ленинград и Киев. Четири студии, специализирани в производството на документални и научно-популярни филми, са разположени в Свердловск, Ташкент, Минск и Тбилиси. Дванадесет студии, произвеждащи само документални филми и хроникална кинопериодика, са създадени в Москва — това е най-голямата от документалните студии, Централната студия за документални филми, а също така в Ленинград, Киев, Ростов, Орджоникидзе, Саратов, Куйбишев, Казан, Новосибирск, Иркутск, Хабаровск, Ереван.

И накрая десет студии за игрални филми, разположени в съюзните републики, имат отдели за документални и научно-популярни филми — във Фрунзе, Ашхабад, Дюшамбе, Алма-Ата, Баку, Вилнюс, Рига, Талин, Кишинев, Одеса.

Тази широко разклонена мрежа от киностудии в СССР за научно-популярни и документални филми позволява да се задоволят всички повишени изисквания на зрителите в съюзните републики.

В много от посочените студии има вече големи и квалифицирани колективи от творчески и производствени работници. Достатъчно е да кажем, че в тези киностудии са заети повече от 300 режисьори и четиристотин кинооператори, освен това много художници, звукооператори, оператори на комбинирани снимки, мултипликатори, организатори на производството, инженерно-технически и други работници. Следва да подчертаем, че в киностудията няма и не може да има неважни и незначителни професии. От всеки работник пряко зависи или идейното, или художественото, или техническото качество на филмите, или икономическата страна на тяхното производство.

Дотук ние говорихме за системата на тематическото планиране, за организацията на производствената база, но главната и решаваща задача остава непрекъснатото, последователно и решително повишаване на идейно-художественото равнище на произвежданите филми, на тяхната кинематографична изразителност и познавателна значимост при едновременно повишаване и на тяхната занимателност.

Кому са нужни скучни и повърхностни научно-популярни и документални филми, дори ако всичко в тях е правилно и на мястото си? Такива филми се гледат от незначителен брой зрители, следователно и ефектът от тях е минимален.

Ние имаме много филми, които получиха признанието на съветския и чуждестранен зрител, а също така и на международни фестивали. Широко известни са научно-популярните филми на режисьора Боголепов за космическите полети „Отново към звездите“ и „Звездни братя“, филмите на режисьора Згуриди „По пътеката на джунглите“ и „По пътя на предците“, филмите за деца на режисьора Долин, филмите на украинската студия „Електронен консилиум“ и „Вълшебник на зеления свят“, филмът на „Моснаучфилм“ „Прометей на новия век“ — за изучаване на плазмата, филмът на ленинградския режисьор Брусе „На границата между два свята“.

Широко известни са и нашите документални остро публицистични кинопроизведения като „Повест за каспийските нефтяници“ и „Пламтящият остров“ на Р. Кармен, „Хората на синия огън“ на Григориев, филмите-памфлети на режисьора Медведкин, както и интересните новаторски филми на свердловските режисьори Римаренко и Волянска.

Бихме могли да продължим да изброяваме филми от високо художествено качество, но все още твърде често излизат и филми, които са сиви, неизразителни, посредствени. Трябва да се води борба с всички възможни средства такива филми да не излизат по екрана. Трябва навсякъде да се повишават изискванията към качеството на филмите и в този смисъл голяма роля трябва да изиграе новата система за заплащане на творческия труд на авторите на сценариите, режисьорите, операторите, на целия състав на снимачната група.

Тази система поставя размерите на възнаграждението на творческите работници в пряка зависимост от качеството на произведения филм. Компетентни комисии, назначавани от Държавния комитет за кинематография и съставени от видни творчески работници в различните области на културата, изкуството, литературата, представители на научни и обществени организации, класират филмите към една от възможните четири категории и в зависимост от това установяват размерите на възнаграждението. При това разликата в размера на възнаграждението от категория до категория е много голяма. Ако филмът се класира в четвърта категория, не се изплащат потиращо възнаграждение на автора на сценария и постановъчни на целия състав на групата.

Но не само мерки от такъв характер могат да осигурят постоянно повишаване качеството на произвежданите филми. Необходимо е да се повишава постоянно и майсторството на творческите работници и в това отношение наред със системата от държавни мероприятия благотворно може и трябва да се отрази дейността на Съюза на киноработниците в Съветския съюз. Творчески дискусии по различни проблеми на киноизкуството, нелицеприятната творческа критика и разнообразни мероприятия за повишаване професионалното майсторство неизбежно ще дадат благоприятни резултати.

Но възможно е да създадеш хубави и необходими филми, при това в достатъчно количество и да не организираш достигането им до зрителя и тогава цялата работа ще се окаже напразно, няма да получим желаните резултат. Заключителна фаза и не по-малко важна от всички предишни, а може би и решаваща е използването на всички пътища, за да могат научно-популярните и документалните филми да станат достояние на зрителя. В името на това фактически се върши и цялата работа. Нека накратко се спрем на всички възможни пътища, по които филмите могат да достигнат до масовия зрител.

I. В Съветския съюз съществува развита мрежа от профсъюзни дворци на културата и клубове, където документалните и научно-популярните филми трябва да станат по-чести гости, отколкото това става днес. Това трябва да се организира в порядък на тематически показатели, придружавани от доклади и лекции, свързани с различни обществени мероприятия.

II. В Съветския съюз съществува мрежа от специализирани кина за прожектиране на научно-популярни и документални филми. Тази мрежа засега обхваща немного зали (около 200), но се полагат грижи техният брой да нарасне значително.

III. Телевизията обхваща все повече зрители. Трябва да се подобри показването на научно-популярни и документални филми по телевизията, като се въведе в тази работа повече системност, като се определи за това съответно време, като се организират тематически показатели и т. н.

IV. Неизмеримо порасна стремежът към знания у народа. Масово създадените народни университети, университетите на културата, кинолекторните и пр. са доказателство за това. Киното и на първо място документалното и научно-популярното кино трябва да заема достойно място в задоволяването на този стремеж.

V. Да се разгледа въпросите, от чието решаване би зависило разширяване показана на научно-популярните и документалните филми в широката мрежа на кинотеатрите като допълнения към художествените филми.

Всички тези, а и редица други мероприятия, насочени към разширяване показана на късометражните филми, се разглеждат в момента и няма никакво съмнение, че тази задача ще бъде решена.

Настоящите бележки за съветското научно-популярно и документално кино са много бегли и кратки и ако те помогнат на читателите на сп. „Киноизкуство“ да почерпят някои нови за тях сведения, авторът ще бъде доволен.

**Р. В. Бахрах**

*Зам. н-к на Управлението на кинематографията*



## НАКРАТКО ЗА СТУДИЯТА „МОСНАУЧФИЛМ“

Московската, наградена с ордена „Червена звезда“ киностудия за научно-популярни филми, отбеляза на 1 януари 1963 г. своята тридесетгодишнина. Тя беше основана на границата между първата и втората петилетка в Съветския съюз като специална студия за производство на учебно-технически филми, предназначени за масова подготовка на квалифицирани работници, от които имаха нужда бурно развиващите се промишленост, строителство и кооперираното селскостопанско производство. Към този период в нашата страна се произвеждаха вече много трактори и автомобили, за които бяха нужни квалифицирани трактористи и шофьори.

Първите учебно-технически филми на студията бяха кинокурсове „Трактор“ и „Автомобил“, които бяха създадени по учебните планове на специалните училища. В тези филми сложните въпроси за устройство на двигателите и ходовата част на машините от разни марки, правилата за тяхната експлоатация, включващи представа за неизправностите и способностите за тяхното отстраняване, се обясняваха с методите на научното кино. Скрытите процеси на кинематиката на машините, поведението на горивната смес и други сложни въпроси на теорията се обясняваха с помощта на графическа и обемна мултипликация, със съответстващо звукооформление (шумовете на механизмите, коментара на педагога и т. н.). Такива филми, както показва практиката в училищата за механизатори, съкращаваха почти два пъти периода за подготовка на кадрите. За това писа тогава академик В. Чудаков, който беше научен ръководител на кинокурсове и автор на учебните планове за подготовка на кадрите.

Партията и правителството придаваха голямо значение на научно-просветителното кино като на най-важно и достъпно за широките маси средство за въоръжаването им с научни знания и усвояване постиженията на челиниците в производството.

В това време киното овладя звука и различни специални точни средства за фиксация върху лентата на разнообразни явления в природата, в научното изследване (експеримента) и в практиката. Аз имам предвид ускорените и забавните (цайтраферни) снимки, микрокиноснимката, телекиноснимката, рентгенокиноснимката и т. н. Затова студията започна да произвежда учебни филми за висшите и средните училища и за различните учебни заведения от системата на профтехническото образование.

В предвоенните години започнаха да излизат и научно-популярни филми и научно-информационният киножурнал „Наука и техника“.

Започнала своята дейност с 50 учебно-технически филми през 1933 г. (тогава с марката „Мостехфилм“), студия „Моснаучфилм“ произвежда днес годишно повече от 200 разнообразни филми и киножурнали и оригинална продукция и 1200 части чуждестранни варианти, дублирани на чужди езици филми за експорт. Нейният филмов фонд обхваща за тридесет години около 4000 заглавия.

Разположена в столицата, където са съсредоточени ръководещите и планиращите организации и най-големите научни центрове и разполагаща в щата си с най-квалифицираните творчески кадри, студията изпълнява важни задачи на партията и правителството по пропагандата на актуални проблеми на комунистическото строителство на основата на великата програма, приета на историческия XXII конгрес на КПСС.

Порасналият обем на производството на високите изисквания, предявявани към произвежданите филми, в смисъл на научна задълбоченост и достоверност, на техните идейно-художествени достойнства, ни принудиха да преминем към нов метод на ръководство и организация на творческо-производствената дейност в снимачната група, като проведохме децентрализация.

Така вече две години в студията функционират пет творчески обединения и

четири редакции. Творческите обединения се състоят от режисьори (от 10 до 16), редактори (1—2), директор-организатор на производството и автори-сценаристи. Останалите творчески работници не са закрепени в обединенията с изключение на няколко оператора, които работят постоянно с определни режисьори.

По какъв принцип се сформираха обединенията и как изпълняват те своята роля на ръководители на творческата дейност на групата?

Преди всичко по принципа на доброволността. Това са обединения на творчески съмишленици, взаимно разбиращи и уважаващи се един друг. Но това не означава взаимно опрощаване, занятчийство или лош вкус. Напротив, много често се водят горещи спорове, остра принципиална критика на грешките на колегите при колективната благожелателна помощ на другарите от обединението, ако такава е необходима.

Вторият принцип на организация на обединенията е специализацията на режисьорите: тяхното призвание и склонност към определен вид тематика, техният творчески опит и, разбира се, талант.

Обединението избира из своята среда колегия от 5 до 7 човека, начело на която стои художественият ръководител — най-авторитетният и обективен режисьор. Този художествен ръководител се утвърждава от Комитета за кинематография в СССР по представяне от директора на студията. Художественият ръководител получава заплата напълно независимо от неговата заетост в постановка на филми. Той може и да не поставя продължително време (до 6 месеца) филми, стига да осъществява ежедневното ръководство на обединението.

Обединението съставя своя перспективен тематичен план, който след това се включва в сводния тематичен план на студията. Този план се разглежда от художествения съвет при студията под постоянното председателство на директора на студията. Одобреният от художествения съвет тематичен план отива за утвърждаване в Комитета за кинематография.

Колегията на обединението разпределя темите на определени режисьори, утвърждава авторите на сценариите и научните консултанти (за общоекранните филми); разглежда литературните и режисьорските сценарии, творческите проекти за постановъчните филми (скици на декорите, макетите, прослушва първоначалната музика, одобрява актьорските проби и т. н.)

Ръководството на студията утвърждава сценариите, генералните планове на постановките и бюджетите само след представянето им от обединенията във вид на разгънато заключение.

Контролът за хода на творческия процес по постановката на даден филм се извършва от редактора, който води този филм, и от художествения ръководител. Периодически се събира колегията на обединението за преглед на снетия материал по филма и нейните критични мнения и препоръки са задължителни за режисьор-постановчика.

Евентуален конфликт между режисьора и колегията на обединението може да бъде разрешен от директора на студията. Най-често той поддържа становището на обединението. Не се изключва възможността и за активна помощ на отделен режисьор от страна на най-опитните майстори по препоръка на колегията на обединението.

Този принцип на колективност в ръководството на творческия процес, както показва практиката, се оправда у нас в студията, макар и по такъв показател, като оценката на качеството на филмите, която присъждат комисията в Комитета за кинематография. От всички произведени от студията филми и киножурнали 91% получиха отлични и много добри оценки (поставени бяха в първа и втора група).

Но не трябва да се смята, че във всички обединения се е установил някакъв стандарт в ръководството на творческия процес на снимачната група. Напротив, всяко обединение в зависимост от неговия профил и кадров състав има свои особености, свой творчески почерк, ако може така да се охарактеризира спецификата на тяхната самостоятелна дейност.

Ето например първо обединение, оглавявано от народния артист на републиката А. Згуриди, един от най-изтъкнатите майстори на научното кино, вице-президент на Международната асоциация на научното кино (МАНК), ръководител на режисьорска мастерска във ВГИК и зам. председател на оргкомитета на Съюза на киноработниците в СССР. Независимо от обема на обществените му



задължения, от работата над собствените му филми той много активно работи в първо обединение на студията. Профилът на това обединение са филми, пропагандиращи материалистическото естествознание, филми на хуманитарна тематика (изобразително изкуство, театър, музика, литературознание, народно творчество), спортни филми. Режисьорският състав обхваща 16 човека, между които има и опитни майстори, създали досега по 20—30 филма (А. Разумний, М. Кауфман, Я. Мирямов, А. Кустов и др.), и млади режисьори, талантили възпитаници на Згуриди (Г. Нифонтов, А. Бабаев и др.). Вън от кадровия състав режисьори тук преминават практиката си и създават дипломните си работи студентите от мастерската на Згуриди във ВГИК.

Независимо от юридически оформената тук колегия от 7 човека Згуриди широко използва демократизма при разглеждане заявките на авторите на сценариите, при преглеждане заснетия материал за филмите на обединението. Независимо от заслугите всеки режисьор може да бъде подложен на критика от всеки член на обединението, тъй като на заседанията на колегията е открит достъпът за всички творчески работници от обединението и практикантите от ВГИК. Даже към своите сценарии и филми Згуриди прилага подобен метод на колективност в ръководството. Така бе, когато той работеше над последния си филм „По пътя на предците“.

Освен това обединението често привлича и научната общественост за обсъждане на сценариите до тяхното пускане в производство, а също и на монтираните готови за озвучаване най-важни филми, устройва дискусийни прегледи на филми с участието на учени и видни дейци на литературата и изкуството. Така неотдавна бе проведен и след това допълнен пълнометражният филм за живота и дейността на К. С. Станиславски, великия реформатор на театъра. От това филмът спечели както в теоретично отношение, така и по линията на драматургията на мислите на Станиславски. В резултат по мнението на мхатовците-ученици на Станиславски този филм може да се нарече „Моят живот в изкуството на екрана“.

Второто обединение се възглавява от народния артист на републиката Б. Долин — също така ръководител на мастерска във ВГИК и както Згуриди, един от основателите на съветската научна кинематография.

Това обединение произвежда филми за млади зрители и техните възпитатели (родители и педагози). И тук колективът на режисьорите се състои от опитни майстори и млади режисьори, възпитаници в мастерската на Б. Долин във ВГИК, намерили своето призвание в това трудно, но интересно дело.

Колегията на обединението се опира на актив от писатели и журналисти, които работят в литературата за деца, педагози-новатори от Академията на педагогическите науки и „Дом на учителя“, дружество „Знание“, работници от ЦК на ВЛКСМ. Тематичните планове на това обединение минават през различни организации, компетентни в педагогическо-възпитателната работа сред децата.

Науката трябва да се поднася на децата много достъпно и интересно, но без вулгаризацията и чрез примитивни примери и разсъждения, без скучна дидактика. Децата трябва обезателно да се заинтригуват със загадка около неизвестното явление, да се включат в търсене на решението, което преминава през трудности, и след като бъде намерено, да се покаже практическото значение на прилагане решението с помощта на съвременен, достъпен за младия зрител материал.

Дже в киножурнала „Искам всичко да знам“, тази своеобразна киноенциклопедия за деца, авторите на сценария обикновено се стараят да следват подобна концепция за развитието на сюжета, тъй като всеки номер почти винаги е изграден тематично. Ето например номерът на журнала, посветен на мехурите. Той се води от кукла-мехур, много забавна и постоянно трансформираща се в зависимост от зрителния ред на екрана. В началото тя поставя няколко загадки за удивителните свойства на някои явления в природата и в промишлеността, извършва пътешествие в света на неизвестното и намира отговор на загадките. Така излизайки от сложни задачи, мехурът идва до обяснения на основата на елементарната физика (защо тестото бухва, как се получават пенопластмаси и т. н.). Целият коментар е остроумен и интересен в изпълнението на добра актриса, която дублира куклата.

Производството на научно-популярни филми за деца се осигурява по тематични раздели в перспективните планове. Например има серия филми за младите техници-моделисти — „Направи това сам“, за млади естествоизпитатели-тури-

сти — „Познай и пази родната природа“, за физиологията и анатомията на човека — например филмът „Туп... туп...“ за работата на сърцето и кръвообращението). В този филм главният водещ герой е една жива капка кръв (мултипликация), а организъмът на човека прилича на къщичка, през която от центъра (сърцето с клапите) и след това по схемата на кръвообращението преминава капката кръв. Много убедително е показано как страда тази капка кръв, когато в дробовите вместо чист въздух попада тютюнев дим, когато човек запуши. Или филмът „Къде живее твоят ум“ — за устройството на главния мозък, който също се решава сюжетно на достъпни за възприятието на детето примери. Има и серия възпитателни примери „Помогай на мама“, „Уважавай по-възрастните“ и т. н.

Всяка година се произвеждат филми из живота на животните, показани във взаимовръзка със средата, която те обитават. В тези филми също има сюжетен строеж и главен герой. Например „Сивоушко и неговите приключения в течение на едно денонощие“, „Сивата звездичка“ за жабата и нейната полза за градината и т. н. Дължината на тези филми като правило не е повече от 300 метра.

Всеки филм преди окончателното му пускане на екран се проверява пред детска аудитория, където младите зрители правят много активни изказвания.

Освен късометражни филми за деца това обединение създава и художествени пълнометражни филми с възпитателно значение в постановка на Б. Долин. Неговият последен филм е „Сляпата птица“ — за слепия великан и детето, което, преодолявайки цяла редица трудности, успява да помогне на птицата, която бива успешно оперирана от очен хирург. Пеликанът проглежда и отлита в късна есен заедно с другите птици на юг. Този филм неотдавна бе удостоен с първа награда на фестивала на възпитателни филми в Италия.

Филмите за възпитателите се изграждат на много сериозен научно-педагогически материал с положителни и отрицателни примери.

Второто обединение започна много сериозна серия филми за научните трудове на В. И. Ленин — ленинианата на научното кино. Вече са създадени три филма на режисьора Ф. Тяпкин („Ръкописите на В. И. Ленин за работата на Ленин Нови задачи и нови сили“, „която насочи руския пролетариат към въоръжено въстание в 1905 г.“, „Знамето на партията“ за работата на Ленин над проекта за първата програма на партията и борбата му против идейните противници, в това число и против своя учител Плеханов, преминал на страната на опортюнистите и ревизионистите на марксизма. Третият филм току-що е завършен и е озаглавен „Ленин — последни страници“, филм за работите на В. И. Ленин през 1922—23 г., написани и продиктувани по време на неговото боледуване и имащи и днес важно значение за идейното въоръжаване на народа, строящ комунизъм.

Тези филми са построени на основата на ленинските ръкописи, спомени на негови съвременници, различни иконографически материали от института за марксизъм-ленинизъм при ЦК на КПСС и фондовете на държавния кино-фото-фото архив.

Всичките филми от ленинианата са строго научни, както всички Ленинови трудове — идейно принципиални и безпощадно настъпателни срещу идейните противници, враговете на социалистическата революция и социалистическото строителство.

В основа на драматургията на филмите лежи драматургията на мислите на великия Ленин. Провеждайки със средствата на научното кино своеобразна анатомия над ръкописите на Ленин, съчетавайки мултипликацията с другите изобразителни средства на изображението и звукооформлението, авторите на филмите постигат ефекта на присъствие на зрителя в лабораторията на Лениновото мислене. Така преодолявайки съпротивлението на в значителна степен статичния материал, благодарение на драматургическия строеж на филмите авторите са създали произведения, впечатлението от които е огромно във всяка една аудитория зрители.

Работата над ленинианата ще продължи и в следващите години в нашата, а и в други студии, тъй като наследството на Ленин е огромно, а значението му за идейното въоръжаване на масите много голямо.

В третото обединение (художествен ръководител Д. Уголцев) се създават предимно филми за точните науки, за научно-техническия прогрес в промишлеността. Това са филми за атомната физика, за автоматиката и телемеханиката, за електрониката, за голямата химия на полимерите, за космогонията и космонавтиката и др. актуални въпроси на науката и техниката в епохата на разгърнатото строителство на комунизма в нашата страна.



Тематиката на филмите се препоръчва от много авторитетни органи, които планират и координират науката и техниката в нашата страна. В работата на обединението взимат участие големи учени и автори, специализирали се в областта на научната публицистика.

В тези филми е голям обемът на сложните научни киноснимки (многоплатнова мултипликация, комбинирани и специални видове снимки, които осигуряват висока точност във фиксацията на изучаемите проблеми). Трудността в създаването на такива филми се изразява в това, че авторите трябва да намерят достъпна за широкия зрител форма за поднасяне на строго научен материал и образно да обяснят голямото народностопанско значение на едно или друго откритие на науката. Ето няколко такива филма: „Прометей на новия век“ — за термоядрените изследвания, „Вълшебният пламък“ — за гиганския размах на газификацията на страна на базата на ресурсите от природен газ и др.

В четвъртото обединение (художествен ръководител Н. Тихонов) се създават учебни филми за средните, средно техническите и висшите училища и за мрежата на профтехническото образование. Аз не ще се спра на спецификата на производството на учебни филми, тъй като тя е аналогична с практиката на Софийската студия, ако съдим по нашите впечатления от беседите с българските колеги.

Петото обединение (художествен ръководител Л. Антонов) работи над филми, адресирани към тружениците от селскостопанското производство. Това на първо място е месечният, състоящ се от две части киножурнал „Новости на селското стопанство“, който се издава в 1500 копия. В журнала обикновено се включват 4 сюжета всеки един по пет минути. За тези пет минути може не само да се даде информация за новия прогресивен метод за отглеждане на селскостопанските култури или за високата продуктивност на челните животновъдни стопанства, но и да се дадат редица практически съвети, да се убеди зрителят във възможностите и ползата от внедряване в практика на новото въз основа на конкретен (с адрес) пример. По този начин тук се съчетават и научното обосноваване, и конкретната икономика. Журналът се радва на голям успех, ако съдим от многобройните отзвущи или въпроси, свързани с едни или други негови обекти.

По големи принципиално важни проблеми се пускат филми от по 2—4 части, в зависимост от анонса на този, който поръчва филма — Министерството на селското стопанство. То препоръчва тематиката, определя научните консултанти и предоставя обектите за снимане.

Най-стар и най-популярен в нашата страна и в чужбина е киножурналът „Наука и техника“. Той излиза два пъти в месеца под ръководството на редколегия начело с главен редактор в лицето на крупния писател-публицист О. Писаржевски. Журналът е научноинформационен. Това означава, че в лаконична форма той дава представа за същността, за принципа на едно или друго откритие на науката или постижение на челната практика. Неговият тираж също е огромен — 1200 копия за Съветския съюз и варианти за чужбина. Този журнал се превърна в нещо подобно на официоз на екрана. Ето защо ръководните органи изискват от нас да включваме в журнала строго научен и достоверен материал.

Вторият масов месечен журнал „Новости на строителството“ осветлява въпроси на научно-техническия прогрес в строителната индустрия и строителното производство. За съжаление рядко ни се удава да включим сюжети от опита в чужбина, в това число и от опита в строителството в българската народна република, тъй като още не сме организирали редовен обмен на сюжети.

Ние имаме също отделна редакция за производство на специални технико-пропагандни и учебни филми за строителите. Тя работи в тесен контакт с Академията по архитектура и строителство на основа на тематичен план, спуснат от Госстрой на СССР. Също така разполагаме с отделна група, която произвежда периодически киноборниции за транспортните работници — за работниците по железниците („По стоманените магистрали“) и за работниците от речния и морски флот („По сините пътища“). Те осветляват въпроси на научно-технически прогрес по теми, спуснати ни от съответните министерства. През тази година започна да работи и редакцията на киноалманаха „Светът на пътешествията“.

Ще си позволя накрая да разкажа съвсем накратко и за системата за заплащане труда на творческите работници, която стимулира борбата за високо научно и идейно-художествено качество на филмите, за лаконичност и конкретност.

Вече две години действава положението за материалното поощрение на работниците в студията в зависимост от оценката на качеството на филмите от ви-

существующие организации. Основните създатели на филмите — творчески работници — получават съответно диференцирано постановъчно възнаграждение. Останалите работници в студията получават премии от фонда, образуван се от допълнителни средства на студията, получавани от кинопроката или от клиентите, които правят поръчки в зависимост от оценката на филмите (5—10% от бюджета).

Постановъчните за късометражните общоекранни филми, получили еднаква оценка, се изплащат независимо от броя на частите еднакво — както за една, така и за четири части. При учебните филми, създавани на основа на анотация на клиента с указание за техния обем в зависимост от темата на курса, изчисляването на постановъчните става право пропорционално на броя на частите.

Няколко думи и за рационализаторството и изобретателството в нашата студия. На студия „Моснаучфилм“ заедно с Научноизследователския кино-фото институт принадлежи приоритетът за съветската система на панорамно кино със стереофонично деветканално звучене. Първият наш панорамен филм „Широка страна моя...“ се прожектира до днес с успех по екраните на съюза и в чужбина, където той се нарича „Два часа в СССР“. Вторият панорамен филм „Удивителният лов“ е също новаторски, тъй като за него снимките на гонитбата на дивите животни бяха направени едновременно от синхронизирани камери с паралелното движение на операторския автомобил. Студията конструира нов тип универсален фронтпрожекционен апарат, поставен на мултипликационната маса. Той осигурява точната комбинирана снимка на два различни кадъра, прожектирани на фон в една експозиция. В настоящия момент се завършват експерименталните снимки с опитната камера за обекти с „малка осветеност“ (фактически в тъмнина), която работи със специално електронно усиливане. Снето беше поведението на животните през нощта, бяха направени и микрокиноснимки на микроорганизми в тъмнина.

Завършваме разработката на оригинална снимачна камера с дистанционно управление от всякакво разстояние. Усъвършенствувахме и съветската камера „Конвис-автомат“ за синхронни снимки в експедиционни условия.

Повече от 10 години на 120 километра от Москва съществува зоологическа база, където се държат диви животни, подготвени от специалисти-дресировачи за бъдещи снимки. Тя оказва услуги и на други студии в страната.

Нарасналите потребности на страната от научно-популярни и учебни филми поставиха необходимостта от разширяване техническата база на студията с такъв профил. В Москва скоро ще приключи строежът на новата студия за Моснаучфилм в Ленинградския район близо до Северното речно пристанище. Размерът на производствената ѝ площ ще бъде пет пъти по-голям от съществуващия. Бе реконструирана ленинградската и приключва строежът на новата Киевска киностудия за научно-популярни филми.

В Държавния институт за кинематография се подготвят кадри за режисьори на научно-популярни филми в три мастерски и режисьори за учебното кино в неотдавна създадената мастерска за тази цел, където бяха приети за студенти хора, завършили вече висше педагогическо или инженерно образование.

В отговор на грижите на партията и правителството работниците от студията влагат всичките си сили в създаване на висококачествени научно-просветителни филми, въоръжаващи със знания великия строител на комунизма — народа на Съветския съюз.

От все сърце желаем големи творчески успехи на работниците от братската българска научно-популярна кинематография, с която ние имаме вече успешен опит във взаимното сътрудничество (филма „Страници на бойна слава“). Ние се надяваме, че нашето сътрудничество и взаимната обмяна на опит ще се отразят благотворно на нашите бъдещи филми, които ще създаваме за благото на родината.

**М. Тихонов**

директор на студия „Моснаучфилм“.



## ЙОРИС ИВЕНС

На 18 ноември 1963 г. се навършиха 65 години от рождението на световно известния режисьор-документалист Йорис Ивенс. По този случай в Лайпциг по време на Международния фестивал на късометражни филми бе свикан по инициатива на фестивалния комитет и Държавния киноархив в ГДР международен колоквиум, посветен на творчеството на Ивенс. По-долу опечатваме основния доклад на този колоквиум, изнесен от нашия редактор д-р Ал. Тихов.

Преди 16 години, след като бях разговарял с Йорис Ивенс, току-що пристигнал в София във връзка с проекта си за създаване на филма „Първи година“, написах материал за нашия печат, който озаглавих: „Йорис Ивенс — големият човек и кинематографист — между нас“. От разговора, който водих тогава с Ивенс, аз събрах не само данните за живота и творчеството му, с които го представих на българската публика от страниците на тогава единственото у нас списание за киноизкуство „Кино и фото“, но отнесох и лично за себе си незабравимото усещане за една безкрайна приветливост, голяма скромност и огромна ерудиция. Едва ли можех тогава да си представя, че 16 години по-късно ще имам високата чест и голямото удоволствие в един такъв международен форум от дейци на киното да говоря за творчеството на Йорис Ивенс, при това по особено щастлив за всички ни повод — неговата 65-годишнина. Но днес аз отново бих искал да кажа: големият човек и кинематографист, носител на световната награда за мир Йорис Ивенс е между нас. Между нас, кинодейци от толкова много страни. Този интернационален състав на аудиторията и на сътрудниците в нашия колоквиум, свикан по инициативата на нашите любезни домакини, е според мен дълбоко симптоматичен — Йорис Ивенс и неговото творчество отдавна престанаха да принадлежат само на неговата родина, те станаха достояние на света, на цялото прогресивно човечество.

На нашия колоквиум са поканени да говорят представители на 11 страни, но много повече са страните, в които Ивенс е създавал своите филми, и може би много повече са и аспектите, в които би могло да се разгледа и оцени неговото творчество. В своя доклад аз ще се опитам да разгледам това творчество от гледна точка на една млада социалистическа кинематография, каквата е българската, която продължава да се развива и укрепва и търси своите опорни точки. Това значи, че ще се опитам да отделя онова най-съществено и най-значимо, с което творчеството на Йорис Ивенс изразва според мен до образец в кинодокументалистиката. Явно е, че при така очертана задача аз не ще имам възможност да представя подробно неговия жизнен път, нито да се спра обстоятелствено на всички негови филми.

\*

Струва ми се, че ако трябва с най-малко думи веднага да се даде характеристика на Йорис Ивенс ще трябва да кажем, че това е една рядко хармонично изградена, цялостна творческа личност. На тази хармоничност аз бих желал да се спра от съвсем определен аспект, аспекта на пълното единство между мироглед и метод, което особено ярко характеризира такъв социален художник като Йорис Ивенс. Това единство — впрочем решаващ залог за пълноценно творчество — слага дълбок отпечатък върху всички негови по-значителни филми през последните тридесет години и създава най-благоприятните условия тяхното идейно-емоционално богатство да достига с пълна сила до зрителя.

На 9 март 1934 г. на примера на филма „Боринаж“ в Амстердам Йорис Ивенс заявява в своето стъпително слово, че един документален филм, който иска да завладее душите само чрез красота, не може повече да задоволи него, който е истински художник. Затова той се насочва към документални филми със социална тенденция. Двадесет години по-късно Ивенс пише, че „Боринаж“

означава нова крачка в неговото развитие на кинорежисьор, че с този филм той прави първите си стъпки към социалистическия реализъм и се прощава с много погрешни абстрактни теории за функцията на изкуството. Съвсем очевидно е от тези думи на Ивенс, че „Боринаж“ представлява важен етап в неговото развитие на художник, че заслужава специално внимание.

Като изключим филма, който Ивенс създава още на тринадесет годишна възраст „Горящата стрела“ (индианска история, действащите лица на която са членове на семейство Ивенс), до филма „Боринаж“ той е създал вече осем филма, два от които обръщат сериозно внимание на критиката и остават и днес най-характерни за първия етап от неговото творчество. Това са филмите „Мост“ и „Дъжд“. Огромна е разликата между тези два филма и „Боринаж“. Ако „Мост“ и „Дъжд“ са навлизане в киноизкуството — безсъмнено много талантливо, но с твърде опраничени тематични задачи, — „Боринаж“ е завършек на едно търсене и същевременно начало на едно вече идейно стабилно творчество с определена генерална тема — борбата на работническата класа, която по-късно ще прерасне в борба на човечеството срещу фашизма и империализма, срещу колониалното робство и войната. Осемте филма от „Мост“ до „Боринаж“ са етапи, през които Ивенс преминава, търсейки не само своята голяма тема, но и оформяйки своя мироглед на гражданин-художник и укрепвайки и усъвършенствайки своя художествен метод. Симпатиите на студента Ивенс в Дрезден към германското работническо движение, социалният аспект, в който е третирана темата в „Прибой“, жанровите епизоди, посветени на човешкия труд в „Ние строим“ и „Филипс-радио“ (особено духачите на стъкло!), твърдата целенасочена крачка към реализма в „Цуидерзее“, светоусещането и преклонението пред трудовия героизъм в „Песен за героите“ — ето някои от жалоните, по които без труд можем да проследим формирането на един мироглед, на една система от граждански и художествени идеи, които закономерно довеждат Ивенс до публичната декларация, че той е комунистически художник. Разбира се, отиването на Ивенс през 1932 г. в Съветския съюз по покана на Вс. Пудовкин изиграва много важна роля за неговото формиране като художник и гражданин, но то не е единственият фактор за това, както обикновено се смята. Преди всичко по вътрешна симпатия и склонност и по силата на своя художнически талант Ивенс се насочва към правдата в живота и в изкуството. Изправил у себе си научен, обективно-правилен революционно-действен мироглед, Ивенс закономерно привежда в съответствие към него и своя художествен метод. Известни са достатъчно случаи в историята на изкуството на остри, антагонистични, понякога дори трагични противоречия между мироглед и художествен метод. Ивенс е от ония художници, у които без сътресения, без катаклизми се възцарява пълна хармония в това отношение. Въпреки всички авангардистки увлечения в творчеството на Ивенс до „Боринаж“ се долавя безспорна реалистична струя, която, преминавайки през разнообразна нюансировка от филм във филм, подготвя логично прехода към социалистическия реализъм, към едно творчество, патосът на което се ражда от твърдата и непоколебима вяра в крайната победа на работническата класа, на трудовите хора в целия свят.

„Комунистическа тенденциозност“ е подзаглавието на една от критиките в Холандия за филма „Боринаж“. Нейният автор има дързостта да твърди, че поради желанието си да отразява обективната действителност Ивенс не е в състояние да се възнува от красотата... При забраната на филма във Франция (впрочем филмът е бил забранен почти във всички страни на Запад) френският цензор се мотивира с „твърде много реалистичност“... Да, комунистическата тенденциозност, обективна истина, твърде много реалистичност — ето как класовият противник още тогава сам много точно достига до определението за социалистическо-реалистическия метод на Ивенс. И само в едно той греша — че Ивенс не е в състояние да се възнува от красотата. Да, в „Боринаж“ няма външна красота — има огромни купища въглища и мизерни миньорски жилища, в които пеките са студени, има бълващи дим комини и изпити лица на работници, защото те виждат слънцето само през облаци въглищен прах и защото нечовешката капиталистическа експлоатация ги е тъй много загрозила. Това буржоазната критика не намира за красиво. И ние също. Но за разлика от нея ние виждаме в този филм и красотата, там, където тя най-малко я подозира — в борбата на миньорите, в тяхната класова солидарност, във вярата, че ще победят. И тази вяра не е тихата и кротка християнска вяра, а пламенната вяра на революцията, в която има безкрайно много човешка красота. Към тази красота



на революцията Ивенс проявява за пръв път в този именно филм своята особена чувствителност. Оттук нататък обаче тя ще бъде неговата главна тема, за нея той ще изпее най-хубавите си песни. Оттук нататък Ивенс е вечно художник на социалната правда, на революцията, художник на борещото се за свобода, мир и прогрес човечество. Да изброяваме ли? Нека споменем само най-главните: „Испанска земя“, „400 милиона“, „Нашият руски фронт“, „Говори Индонезия“, „Първи години“, „Мирът ще победи света“, „Дружбата ще победи“, „Песен на реките“, „Италия не е бедна страна“, „Нангила-утре“, „Кубински дневник“, „Куба — въоръжен народ“. Нима тези филми не са жалоните по един пределно ясен творчески път, на какъвто се радват малцина от известните ни майстори, и нима тази яснота в стремежите, целите и пътищата за тяхното постигане не е израз на оная хармоничност, която царува между идейно-философските и художествените възгледи въз вътрешния мир на честния художник Йорис Ивенс и която го прави голям художник-публицист на своята епоха и безкрайно скъп на всички прогресивни кинодейци?

Разбира се, проблемата за същността на такава богата творческа личност като Йорис Ивенс съвсем не може да бъде изчерпена само с единия, макар и много важен аспект на единство между мироглед и метод. Всеки, който се насочи към изследване творчеството на Ивенс, неизбежно ще открие и една друга, извънредно съществена негова черта — благородния хуманистичен патос, който блика във всичките му филми от „Нова земя“ до днес. Разбира се, това не е и не може да бъде абстрактният хуманизъм на филантропа. Хуманизмът на Йорис Ивенс извира от неговите социални, политически възгледи, това е хуманизъм, който страстно воюва срещу всякаква експлоатация, срещу всякакво потисничество, това е хуманизмът на революцията, която е на страна из бедните, онеправданите, поробените. Характерно за художника Ивенс обаче е, че този хуманизъм звучи в неговите филми не като гол идеологически тезис, а като спонтанен зов на една голяма душа, която по точно определение на френския режисьор Марсел Лербие е надзърнала във всички нещастия на хората, видяла е социалната несправедливост и ужасите на войната, видяла е безчовечето на едно лошо устроено човешко общество. И може би за това пред филмите на Ивенс никой не остава равнодушен, дори онези, които не споделят неговите политически възгледи, защото хуманистичният зов в неговото творчество извира от самия живот, от самата действителност, защото всеки филм на Ивенс не е цел, а средство да каже нещо важно на човечеството, защото всеки филм е късче от неговото голямо човешко сърце, което винаги бие за нещо и *против* нещо. Защото най-сетне Ивенс никога не се е плъзгал покрай или по повърхността на проблемите, а винаги като истински голям кинопублицист е съмнявал да се появи със своята камера там, където хората са давали решителни битки на реакцията, фашизма, империализма, където са се извършвали важни, мащабни социални промени и търсейки винаги истинската, голямата правда за живота, да я постигне, прониквайки зад автентичността на фактите до дълбоките закономерности. „Героична песен“ — филм за героичните млади строители на Магичитогорск, „Испанска земя“ — създаденият заедно с Хемингвей филм за гражданската война в Испания, който игра решаваща роля на своето време за формирането на антифранкистско световно обществено мнение, „400 милиона“ — за справедливата борба на китайския народ срещу японските завоеватели, филмите, създадени в САЩ и Канада през време на войната, филмът „Говори Индонезия“ — за стачката на силнейските докери, които подкрепят националосвободителната борба на индонезийския народ, „Първи години“ — за първите стъпки в социалистическото строителство на България, Чехословакия и Полша, „Кубински дневник“ и „Куба — въоръжен народ“ — само от този малък списък е видно, че от погледа на Ивенс не е убягвало нито едно от по-важните събития в света през последните тридесет години. И зад всяко едно от тези събития будното око на документалиста Ивенс успява да види голямата закономерност — при цялата й разновидност на проявяване, която движи света и човечеството към изменение, към обновяване, към прогрес. И винаги наред с кристалната яснота на идейната насоченост всяка неговата творба се характеризира именно с това, че е сгрята от топлината на неговата голяма любов към трудещия се, борещ се човек. Разкривайки обективната правда за живота на този човек, Ивенс не пропуска никога да вземе към нея категорично субективно отношение. Твърде важни са проблемите, засягани в творчеството на Ивенс — за демокрацията и фашизма, за мира и войната, за живота и смъртта, за да може натура като неговата да остане неутрална, обективна.

Ивенс е враг на всякакъв обективизъм, неговото авторско отношение е винаги ярко изявено и страстно защитено. За него всяка творба е съкровен диалог със зрителя, бойно оръжие в защита на определена кауза. Ивенс е в пълния смисъл на думата борещ се, воюващ художник.

Възприемайки само политическия патос в неговото творчество, някои критици от нашите социалистически страни оценяват понякога едностранчиво това творчество и се стъпсват пред такъв чудесен филм като „Сена среща Париж“. Тук те са склонни да обвинят Ивенс едва ли не, че напуска главната си тема и позицията на воюващ художник, за да мине към лирика, към съзерцателност. Без да искат, те пригласят с това на ония буржоазни критици, които след този филм побързаха да заявят, че Ивен скъсва вече със социалната си тематика. Да се твърди всичко това независимо от намеренията значи да не се познава добре Ивенс, значи механически да се разделя на две неговата единна творческа същност, значи да се пренебрегват обществените корени на тази лирика. Ивенс сам казва, че за него документалният филм е „подчертано-емоционално изложение на факти“. „Моята тема, заявява той, е действителността, сценарист — самият живот“. Нима филмът „Сена среща Париж“ е отстъпление от тези принципи? Струва ми се, не. Тук реката е само поетически повод за дълбока социално-философска размисъл върху живота на един град като Париж. Да си спомним за клошарите, за любовта (а и за калугерките на моста!), да си спомним жанровите сценки, като тая, с коването на точето, и ще видим, че лиричният стилос ключ, в който е решена творбата (впрочем лиричната линия във филма се носи предимно не от изображението, а от стиховете на Жак Превер и музиката на Филип Жерар), съвсем не откъсва този филм от времето и пространството, че той е функция на една дълбока, интимна любов не само към Париж, а към живота изобщо, който е вечен и непобедим. Ще видим, че тук Ивенс не е направил нищо друго освен отново да открие един от най-характерните аспекти за отразяване на една действителност, в случая живота на един град като Париж.

Но нима, когато се обявяваме срещу механичното разделяне на „лирически“ и „борчески“ тенденции в творчеството на Ивенс, когато твърдим, че и най-борческите му филми са сгрети от поетическо-емоционално авторско отношение, не можем да се аргументираме и с такива филми като „Испанска земя“, „Ранна пролет“ или „Песен на реките“ — най-монументалната творба на Ивенс? „Испанска земя“ не е репортаж за кървавите сражения на фронта срещу фашизма, а лирически разказ за смисъла на борбата на испанския народ, запазването на обжарената от слънцето испанска земя, която трябва да се напоява, за да дава повече хляб; „Ранна пролет“ е метафоричен очерк за нов Китай, който като пролет избуява след зимата на вековния феодален гнет; а „Песен на реките“ — забележителна, монументална фреска за живота и борбата на трудовете хора, създатели на материалните блага на земята, които обаче в много страни още нямат достъп до тия блага и са подложени на нечувани несправедливости и гнет — достига със своята остра революционна мисъл толкова добре до зрителя не на последно място и благодарение на цяла система от философско-поетически обобщения, намерили израз в ярки и смели поетически образи. Не, във всички тези филми, а и не само в тях, Йорис Ивенс остава верен на своята социална тематика, верен на истинския, неподправен живот, който той пресъздава и тълкува от позициите на най-прогресивна идейност и най-светъл хуманизъм, винаги в емоционално-поетичен план — с богато поетическо въображение, в хармония със своя лирически temperament.

Човешкото във филмите на Ивенс обаче не се изчерпва само с хуманистичния си аспект на идеологическа категория. Отношението на Ивенс към човека е основа и на чисто практическата проблема за показването на човека в документалния филм, проблема от порядъка на майсторството, проблема от чисто стилос характер.

Има великолепни майстори на документалното кино, които създават големи, бих казал епохални произведения, без да снимат директно човека, само въз основа на документи. Това са майсторите на архивно-документалния жанр, за които решаваща е острата публицистическа концепция, съобразно която те обработват и монтират документалния материал. В творчеството на Ивенс се откроява друга основна насока, която лично той е формулирал най-точно, давайки определение за филма „Първи години“ — документално действие.

В първите си филми, ако не вземем под внимание „Прибой“ (първ опит от



1929 г. в областта на игралния филм и реално доказателство за кинематографично майсторство), Ивенс пренебрегва човека, без да бъде в плен на крайните естетски схващания на авангардистите. Ако проследим по-нататък еволюцията на Ивенс, ще видим, че начален тласък той получава през време на първото си посещение в Съветския съюз в 1930 година, когато срещата с един нов зритель му открива необходимостта да вложи в своето творчество нови ценности, които ще свържат филмите му още по-тясно с действителността, ще разкрият още по-пълно правдата за нея. Така Ивенс се насочва още в „Цундерзее“ към човека, трудът на този човек-творец привлича вниманието му и в „Ние строим“, за него Ивенс изпява и своята „Героична песен“. Оттук нататък категорията човек придобива в творчеството на Ивенс все по-голяма мащабност и прераства постепенно в кате-горните работническа класа, народ, човечество.

Насочил веднъж своя творчески прицел към човека, Ивенс много скоро формулира и принципите, по които той започва да изгражда вече своите филми. Още в 1930 г. след филма за фирмата Филипс „Индустриална симфония“ Ивенс казва, че сега той се опитва да разкрива отношението на всяко човешко същество към заобикалящите го предмети и към другите хора. По-късно той заявява, че изворът и силата на документалния филм са хората, които се борят за по-добър живот, за да посочи в статията си „Колективно творчество в документалния филм“, че при филми, посветени на толеми, важни теми, авторът трябва да открие най-напред социалната действителност, а след това съществена-тата драма или конфликт на тази действителност. Във филма винаги трябва да има място и за любов, и за омраза. Ако филмът бъде лишен от драматичност, от конфликтност, той ще се превърне в безцветно, лишено от убедителност произведение.

При такава стройно изградена концепция за драматургическото построяване на документалния филм Ивенс съвсем естествено идва до определеното „документално действие“. Във всички негови по-главни филми от „Испанска земя“ насам ние ще срещнем именно „лични сцени“, в които автентични, документални герои „играт“. Ивенс обаче казва: героите на документалния филм са автентични, но тяхната автентичност е само особеност на документалния филм, без да е гаранция или доказателство, че филмът изнася правдата за живота. В тази мисъл на Ивенс се крие едно сериозно предупреждение. Крайната цел за Ивенс е винаги правдата в живота, но тази правда рядко се среща на повърхността, до нея е възможно да се стигне само чрез сериозен анализ на действителността, на реалните връзки и взаимоотношения в нея. Ето защо ако в документалния филм ще използваме „лични сцени“, те трябва да бъдат изработени и „изиграни“ така, че да разкрият правдата, т. е. да персоналифицират основните тенденции в процеса на изменение и развитие на действителността, а не да останат примитивни и наивни актьорски упражнения на натурасти, разкриващи незначителни истини за живота.

И наистина да вземем за пример първата, българската част от филма „Първи години“. Герои са членовете на едно селско семейство в село Радилово, Пещерско — бай Тодор, жена му Стояна, техният син Иван, жена му Елена, която очаква дете. С тези напълно автентични герои, на които режисьорът е в състояние да посочи дори точния адрес, Ивенс „разиграва“ сюжет, чрез който извисява индивидуалния случай до алегория на най-съществени национални проблеми. Възможно е в отразяване външната фактура на тогавашната наша действителност Ивенс да не е намерил точната перспектива, но безспорно е, че той е доловил и разкрил най-съществените проблеми пред нашия народ за времето 1947—48 година: борбата за преодоляване икономическата изостаналост и беднота на страната чрез строежа на язовири, които ще дадат електричество и вода за напояване на плодородната българска земя. А раждането на детето на Елена е поетически символ на раждания се нов живот в нашата страна, на оптимизма и вярата, с които нашият народ гледа в бъдещето.

Спирайки се така обстойно на този характерен стил белег във филмите на Ивенс, трябва да подчертаем обаче, че „документалното действие“ е главното. предпочитаното стилово решение, но не и единственото. Ивенс е далеч от всякаква догматика и сам заявява, че за постигане максимално възможната сила на изразност и убедителност в документалния филм е необходима голяма скала от най-разнообразни стилове. Ето защо той никога не се отказва и от такова класическо оръжие в документалното кино като репортажа, което той владее със същото съвършенство, както инсценировката (например филмът „400 милиона“, снет изцяло при репортажни условия, а не в тапицирани павилиони). Нещо повече, в

редица филми Ивенс умело съчетава двата приёма, използвайки ги винаги с абсолютна драматургическа целесъобразност. Може би най-ярък пример в това отношение е „Песен на реките“ — филм за Третия конгрес на Световната федерация на профсъюзите, един химн за международната солидарност на трудещите се, филм, в който срещаме като автори такива именити личности като Владимир Познер — автор на текста, Д. Шостакович — автор на музиката, Б. Брехт — автор на песента за реките, Паул Робсън — изпълнител на тази песен, един филм, за който би могло да се напише специално отделна студия... В този филм, снет от 30 оператора, в поречията на Мисисипи, Амазонка, Нил, Ганг, Янг-тце и Волга наред с епизоди, осъществени чрез постановка, ние виждаме и блестящо реализирани репортажни откъси, някои в кулоарите на конгреса (например сцената, когато преди още да е завършил докладът, в залата влизат пионерите). За такива сцени Ивенс казва, че при цялата предварителна подготовка, която може да се предприеме за такъв филм, винаги трябва да си готов да хванеш неочакваното, онова, което ще ти предложи живата, непосредствена импровизация. В такива моменти е недостатъчно да бъдеш само емоционален художник, трябва да си и политик...

Ивенс много отчетливо вижда и познава специфичните елементи на документалния филм — ритъм, темпо, оригинален запис, дикторски текст и музика и най-важното възможностите да се постигат силни емоционални ефекти с помощта на умелото им съчетаване и сериозно предупреждава, че не е необходимо винаги и навсякъде да прибъгваме до „лични сцени“, без да сме използвали докрай тези възможности на жанра. Но трябва добре дапомним, че като уважава законите на жанра, Ивенс никога не ги издига до сковаваща полета на творческото въображение догма и винаги рязко се обявява срещу „пуристите“, сторонниците на „чистия“ жанр.

Що се отнася до успеха на неговите инсценировки, неговата тайна се крие освен в цяла система от практически способности за работа с натурщика и в един основен принцип, който Ивенс винаги съблюдава: да опознаеш колкото може подробно личния живот на героя и да спечелиш изцяло неговото доверие. Ивенс съветва да се прилага този принцип и тогава, когато героят на филма е колективен, защото всеки колектив е съставен от отделни личности. Ивенс ни сочи прекрасен пример в това отношение от собствената си практика с филма „Боринаж“. Заедно със своя съавтор — белгиеца Анри Щорк, Ивенс живее месеци наред заедно с миньорите и опознава до най-малки подробности техния живот. Когато един ден влиза в стаята на един от героите на филма, Ивенс забелязва върху скрина три портрета: на крал Алберт, цветна картина на Дева Мария и една снимка на Ленин, изрязана от вестник. На въпроса, защо тези три портрета са сложени заедно, Ивенс получава следния съвсем сериозен и откровен отговор от миньора: „Виждаш ли, когато стане нещастие в мината, идва крал Алберт и дава малко пари на пострадащото семейство. Дева Мария, да е... човек не знае какво става след смъртта с него. Но ако искаме действително да постигнем нещо, тогава вземаме този портрет“ — и миньорът посочи Ленин. От този момент аз го познавах по-добре, казва Ивенс.

Опознаването и сближаването с героя води до спечелване на доверието му. Само тогава той може да се отпусне и да „заиграе“ естествено. В един добър документален филм, казва Ивенс, героят винаги трябва да живее собствения си живот, като разкрива отношението си не само към труда, но и към заобикалящата го среда, преди всичко към заобикалящите го хора. Само тогава и режисьорът се предпазва от формализъм при показване на човека, защото не ще се плъзне само по външно-ритмовата страна на неговия труд, не ще го разкрие едностранчиво само в отношението му към труда.

И към всички тези условия, които определят успеха на Ивенсовите инсценировки, трябва да прибавим още едно от съвсем частен характер — това е неговото огромно лично обаяние на човек, мъдър и приветлив, който бързо печели сърцата на хората, намира винаги общ език със своите герои — обикновените хора от нашето ежедневие. Ако отидете и днес в село Радилово, хората ще ви разкажат с любов за Йорис Ивенс, защото споменът за този непринуден и непосредствен човек още не е заличен там, въпреки че оттогава са изминали петнадесет години.

\*

Иванс започва своята дейност в киното като член на любителския киноклуб „Филмова лига“ в Амстердам. Това е холандската група на авангардисткото дви-



жение в киното. Без да споделя докрай естетските възгледи на авангардистите, Ивенс плаща данък на общото увлечение по формата. В първите му филми неговото внимание е привлечено главно от явления от формален порядък: движение, ритъм, екранна образност. Всичко това той изследва с присъщата си старателност, а талантът му позволява в много кратък срок да овладее професията до съвършенство. При него няма „ученичество“, както много правилно забеляза съветският киновед Е. Дробашенко, майсторството се е зародило дълбоко в душата му и се изявява изведнаж. Под влиянието на редица фактори, за които говорихме вече в началото, Ивенс бързо скъсва с методите на „чистата“ естетика и намира пътя към реалистичното изкуство. Но от този авангардистки период ще му остане в наследство за цял живот една благородна грижа и изострено внимание към яркост на формата. И тази форма ще се усъвършенствува и обогатява в неговите филми, включвайки на съответните етапи такива елементи, като звука, дикторския текст — който след „Испанска земя“ придобива особена важност за Ивенс — и цвета.

Да се разгледа и анализира цялостната система от изобразително-изразните средства на Ивенс, би било предмет на отделно изследване. Тук ще се спра само на онова, което според мен е най-характерното в тази система.

На първо място това е смисловото контрапунктово изграждане на творбата, търсенето на драматически активни акценти, било с детайл, било с цяла фраза, които, конфронтиращи по смисъл със общата тема на творбата или с темата на предишния или следващия епизод, осъществяват художествения синтез и донасят до зрителя с един замах важна, съществена истина за изобразяваната действителност. В „Героична песен“ например темата е героичният труд на комсомолците. Те изграждат нов град в степите, където цари вековна изостаналост, наследена от царския режим. За да ни внуши дързостта на това начинание, Ивенс ни показва как казаха, олицетворяващ вековната непоклатимост на местния бит, свири на своя кавал и наблюдава напълно безпристрастно пристигането на бригадата сондьори. Или във филма „Боринаж“: мизерните бараки на работниците, за които те дори заплащат наем на собствениците на мината, са конфронтирани с музеите на хигиената, с които лицемерно се хвали буржоазията, и до зрителя недвусмислено достига острото изобличение на един несправедлив обществен строй. Или трети пример, този път от „Песен на реките“: чудните епизоди, показващи труда на хората по земята, и съпроводени от дикторски текст, че ако зависеше от тези трудови хора, всички хора по земята щяха да бъдат щастливи, са последвани от страшно контрастиращите сцени на невероятна мизерия и глад. Контрастно звучи и самият текст: нищо на света не е по-ценно от човека, но две трети от човечеството гладува, а главата му служи само за да носи тежести. А във филма „Моето дете“, посветен на световния конгрес на майките, има епизод, в който се показва колко лошо при определени условия може да бъде влиянието върху децата на литературата, киното, ипраките (представляващи оръжия) и целият този епизод минава на фона на музика, нежна и чиста като детската душа, която възрастните така безотговорно опорочават. Тук музиката контрастира на изображението, „отрича“ го...

Този метод на контрастно композиционно построяване на творбата е в най-явна връзка с втората характерна черта в изобразително-изразната палитра на Ивенс — неговото остро чувство за ритъм, което придава специфична „музикалност“ на неговите филми и особена динамичност на композицията. Струва ми се! че отново добър пример в това отношение е „Героична песен“. В този филм има три пасажа, които без текст, само с изображение и музика, пресъздават забележително „симфонията на труда“. Тези три пасажа, изградени вътрешно в чудесно монтажно темпо, са вградени във филма на строго определени места и на три пъти ритмично акцентират върху ентузиазирания труд на младежите: първия път, когато героят, току-що подписал се в пункта за разпределяне на работната сила, за първи път възприема с удивление онова, което става наоколо му; втория път, когато младият работник вече се е включил в колектива и трудът става и за него радостно ежедневие (товаренето на вагоните) и третия път, когато е преминала аварийната ситуация (сцените на нощния труд) и когато показването на труда зазвучава като мажорно-поетичен смислов акцент: всички трудности ще бъдат преодолен и Магнитогорск ще пребъде!

Освен чрез монтажен строй Ивенс търси ритъм и динамика и чрез текста. Ярък пример за това е фразата „всички заедно“ във филма „Песен на реките“. Повторена многократно с различни смислови нюанси през време на разказа, тази

фраза удря просто като с чук по съзнанието на зрителя и с желязна необходимост доказва, че именно „всички заедно“, именно единодействието на работническата класа от всички страни ще премахне социалното зло от лицето на земята. А нима можем да не споменем в тази връзка и класическата сцена от филма „Нова земя“, в която става запущването на дигата? Тук монтажът на Ивенс и музиката на Ханс Айслер решават по неповторим начин ритмично, почти в симфоничен строеж темата на борещите се елементи земя и вода и голямата тема за победата на човека над природата.

Без да умножаваме повече тези примери, а такива творчеството на Ивенс ни предлага в изобилие, ще кажем в заключение, че страстта, с която младият Ивенс изследва в началото на своята режисьорска кариера проблемата за движението на екрана, създавайки своите „Студии на движението“, „Мост“ и др., или анализирайки кадър по кадър филмите на Айзенщайн и Пудовкин, е дала богати плодове. В лицето на Йорис Ивенс ние имаме днес документалист, който борави с една изумително богата и точна палитра от филмови изобразително-изразни средства. Една палитра, в реалистичните тонове на която можем да доловим благотворното влияние на неговия велик сънародник Рембранд и която никога не пренебрегва и не принижавя социалната функция на документалния филм.

\*

Йорис Ивенс е голям художник и да се изчерпят всички аспекти на неговото творчество не е по силите и възможностите на един ограничен по размери доклад. Но вероятно онова, което се каза дотук, ще бъде допълнено и разширено от останалите оратори. Именно така нашият колоквиум ще изпълни предназначението си: да осветли от възможно повече страни творчеството на Йорис Ивенс, което ние ценим извънредно високо и пред което всички ние се прекланяме с дълбоко уважение.

Една вечер в Амстердам, след една от прожекциите на филма „Ние строим“, филм за труда и борбата на холандските строителни работници, една работничка идва при Ивенс и му казва: „Моят мъж е зидар. Когато се връща вечер в къщи, той иска да ми разкаже какво е работил през деня, но аз не го разбирах. Това не беше хубаво. След като видях тази вечер Вашия филм, аз ще го разбирам по-добре. Благодаря Ви!“

Дълбоко уважаеми, Йорис Ивенс! Ние живеем в този свят, борим се и се мъчим да разберем смисъла на своя живот, на своята борба. След като сме видели Вашите филми, можем с чисто сърце да Ви заявим: с Вашето творчество. Вие ни научихте по-добре да разбираме света, повече да уважаваме труда и човека на труда, високо да ценим свободата, страстно да се борим за мир. Благодарим Ви!



## НАЙ-ДОБРИТЕ ОБРАЗЦИ НА СЪВЕТСКОТО КИНОИЗКУСТВО

Като минавате по улица „Воровски“, чиста, приветлива, поръсена от жълтите есенни листа на дърветата, погледа ви ще приямат пъстроцветни художествени афиши, облепили цялата предна част на сградата на Централния дом на киното. В тях пламенят червени, зелени и жълти букви, които ви канят да посетите изложбата „Съветско киноизкуство“. От афишите ви гледат герои от стотиците художествени филми, които преди години са ви вълнували със силата на своята правда, с обаянието и красотата на идеите на революцията, социализма и комунизма.

Първите художествено подредени табла с фотокопия и характерни кадри от филми ви въвеждат в дългия, труден и сложен, но славен път на съветските кинодейци. Първите филми — това са боевите кинохроники на документалистите. Правдивите очи на кинокамерата са отразили най-вълнуващите часове и дни, когато съветската власт нахлуваше в градовете и селата и установяваше мир, справедливост и щастие. От голяма снимка ви гледат умните очи на гения на революцията В. И. Ленин, стъпил върху бронирана кола. Слушат го мъжествените сурови лица на бойците и командирите, слушат и вие и като че ли в притихналата зала се понасят вихрено конниците на Чапаев и Будьони и зазвънтят сабите на най-смелите синове на руската работническа класа.

За шедеврите на съветското киноизкуство е отделено почетно място, с красиво подредени фототабла-кадри от безсмъртните епизоди. Ето революционните моряци от „Броненосец Потьомкин“ на режисьора Сергей Айзенщайн, оператора Едуард Тисе и сценаристката Н. Агаджанова. Нима може да се забрави изключителният по размах и сила епизод върху каменните одески стълби? По тях се спуска стремително количката с плачещо дете и се стелят трупове на разстреляните. Този филм се признава от всички кинодейци в света като най-зряла творба в историята на световното нямно кино.

Първата творба, положила основата на социалистическия реализъм в литературата, романът на Максим Горки „Майка“, става основа на филма „Майка“ — истински шедевър на социалистическото киноизкуство. Режисьорът Всеволод Пудовкин, операторът Анатолий Головня (сега професор във ВГИК) и сценаристът Н. Зархи са създали произведение, което се издига до най-високите върхове на съветската и световната филмова класика. Ролята на майката изпълнява талантливата артистка от МХАТ В. Барановска, а на Павел Власов — Н. Баталов (чичо на популярния млад съветски актьор Алексей Баталов).

До Айзенщайн и Пудовкин изправя снага друг класик на съветското киноизкуство, „поетът в киното“, както го наричат киноведите, Александър Довженко. Филмът „Земля“, оператор Д. Демуцки, е едно от най-талантливите произведения в периода на нямното кино. Той е пръв филм за колективизацията в Съветския съюз. В него се утвърждават нови отношения между хората. Показан е символичен кадър — мощен трактор разорва междите и открива простор за свободния труд.

Като се движите из огромните зали, украсени със стотици фототабла, сякаш навлизате в шумен свят от герои, които са ви толкова познати и близки. Кой не е преживявал незабравими минути в кинозалата, когато на екрана се е появявал обаятелният образ на Чапаев! За филма „Чапаев“ (режисьори Георги и Сергей Василеви) е необходимо да се търсят най-силните и изразителни определения —

той заслужава най-висока оценка като шедевър в периода на звуковото кино. С примера и подвига на Чапаев са тръгвали в бой хиляди бойци в Отечествена война. Борис Бабочкин в ролята на Чапаев до такава степен се е слял с образа, че в съзнанието на зрителя той не е артист, а самият герой. Ярко индивидуализирани са и другите образи във филма — В. Мясникова в ролята на картечарката Ана и Л. Кмит в ролята на Петя.

В челните редици на съветското звуково кино се нарежда „Пътен лист на живота“, режисьор Николай Ек, сценаристи Р. Янушкевич, А. Столлер, Н. Ек, оператор В. Пронин. Филмът е посветен на трудната проблема — съдбата на безпризорните след пражданската война.

Едно от централните места в залите е заето от внушителни фотокопия-кадри, които ни разказват за младостта и борбата на Максим. „Трилогията за Максим“, която обхваща филмите „Младостта на Максим“, „Виборгската страна“ и „Завръщането на Максим“ е едно от най-забележителните явления в историята на съветското киноизкуство. Противоречив и сложен е творческият път на неговите създатели, режисьорите Г. Козинцев и Л. Трауберг. В първите им филми има немалко формалистични и самоцелни трикове, чужди на изискванията на социалистическото изкуство. Постепенно те преодоляват идейните грешки и заблуждения, откъсват се напълно от формалистичната школа на ФЕКС (Фабрика на ексцентричния актьор). Сега Козинцев поставя филм по класическото произведение на У. Шекспир — „Хамлет“, а Трауберг е професор във ВГИК и Висшия сценарен курс.

Изпълнителят на главната роля в трилогията Борис Чирков подобно на Бабочкин е бил възприеман не като актьор, а като истинско живо лице. В многобройни писма зрителите се интересували от по-нататъшната съдба на техния любим герой Максим.

Годишите, когато излизат тези филми, са известни като филми на „тридесетте години“. Те съставляват златния фонд на съветското кино. Тук са още: „Депутатът от Балтика“, „Ние от Кронщадт“, „Щърс“, „26-те комисари“. По това време се създават и такива забележителни произведения на социалистическото киноизкуство като „Великият гражданин“ (режисьор Фр. Ермлер), „Комсомолск“ (режисьор С. Герасимов), „Партиен билет“ (режисьор Ив. Пирев), „Член на правителството“ (режисьори — А. Зархи и Г. Хейфиц). Много кадри и епизоди в тези филми от тридесетте и четиридесетте години са образец на истинско новаторство в идейното съдържание и художествените изразни средства. Като чете човек „откригания“ на някои „новатори“, разбира колко закъснели са техните „нови“ средства — необичайното ракурсно снимане, опоеизация на картинния материал, пестелив диалог с философски обобщения и много подтекстове и т. н. Изобщо е полезно да се гледат отново класическите произведения на киноизкуството, за да не се „открива“ онова, което отдавна е история.

В специален кълт на изложбата са поставени фотокопия от филми, посветени на живота и борбата на В. И. Ленин. Един от най-талантливите представители на младото съветско киноизкуство Дзига Вертов е създал на филмите „Ленинска киноправда“ и „Три песни за Ленин“. Те остават и днес като едно от най-сполучливите решения на темата за ролята на великите личности в историята.

„Разкази за Ленин“, „Човекът с пушка“ на Сергей Юткевич и „Ленин в 1918 г.“ и „Ленин през октомври“ на Михаил Ром се възприемат като документална киноправда за изключителната сила на ума на най-великия човек на нашето време В. И. Ленин.

Един от най-трудните жанрове в киноизкуството е безспорно кинокомедията. В историята на съветското кино тя има достойни представители, които утвърдиха славата на социалистическия реализъм като най-дълбок и правдив художествен метод, с който могат да се създават не само драми и трагедии. Едва ли има български зрител от средното и старото поколение, който да не помни жизнерадостните съветски кинокомедии. Само заглавията на филмите „Трактористи“, „Свинарка и пастир“ (режисьор Иван Пирев), „Веселите младежи“, „Цирк“, „Волга-Волга“ (режисьор Григори Александров) извличат светли спомени за героите на тези чудесни филми, пресъздадени от Н. Крючков, М. Ладинина, Любов Орлова, И. Илински.

През годините на Великата отечествена война, когато целият съветски народ се дигна на „свещена война“, всеки съветски кинодеец се чувствуваше мобилизиран. Неговото оръжие бе кинескамерата, куршуми — ярките кадри, които въздушевяваха и зовяха бойците на бой срещу фашистките завоеватели. В залите е отделено значително място на филмите с военна тематика. Ето героинята от филма



на режисьора Юр. Райзман — „Машенка“, дъщеря и сестра на бойците и командирите. Незабравим е образът на комсомолката Зоя Космодемьянска във филма на Райзман „Зоя“; подкупват с простотата на изложението и силата на комунистическата правда филмите „Нешастие“, „Дъга“, „Тя защитава родината“, „В шест часа вечерта след войната“, „Двама бойци“.

Непосредствено след войната съветската кинематография отново се върна към тематиката за мирния живот на народа. Но все още темата за героичните подвизи на народа през Великата отечествена война търсеше нови автори, за да се разобличи по-пълно зверският морал на фашизма. Появиха се филмите: „Повест за истинския човек“, „Подвигът на разузнавача“, „Среща на Елба“, „Съдбата на човека“, „Балада за войника“.

Съвременното съветско киноизкуство е представено широко на изложбата със своите най-добри образци: „Комунист“, „Пролет на улица Крайречна“, „Поема за морето“, „Домът, в който живея“, „Висота“, „Когато дърветата са били големи“, „Чисто небе“, „Летят жерави“, „Четиридесет и първият“, „Обикновена история“, „Павел Корчагин“, „Повест за пламенните години“, „Незавършена повест“, „Девет дни от една година“, „Ти не си сирак“ и много други.

Всяка вечер в Централния дом на киното се организират срещи на зрителите със създателите на филмите. След като разгледат изложбата, посетителите се отправят в салона, където ги очакват артистки и артисти. Те с желание отговарят на многобройните любопитни въпроси и споделят първите трепети на своята трудна кариера. Тук са такива популярни изпълнители на главни и епизодични роли в десетки филми като М. Жаров, И. Илински, Л. Орлова, младите актьори Л. Харитонов, станал за зрителя живо олицетворение на приключенията на Иван Бровкин, Клара Лучко, В. Лановой, Ала Ларионова, Николай Рибников, Елина Бистрицкая, М. Пуговкин и много други. Пред посетителите се прожектират фрагменти от филми, в които участвуват отделни актьори, дошли на изложбата за среща със зрителите.

Значително място в изложбата е отделено на историческия жанр. Тук са „Александър Невски“, „Суворов“ и „Иван Грозни“ на С. Айзенщайн, „Минин и Пожарски“, „Адмирал Нахимов“ и „Жуковски“ на Вас. Пудовкин, „Мишурин“ на Ал. Довженко.

В специални стъклени шкафове, осветявани от прожектори и разноцветни лампи, са изложени много грамоти и награди, с които съвременните съветски филми са удостоявани на международни кинофестивали. Най-много награди е получил филмът „Балада за войника“ — 34!

За Всесъюзния държавен институт по кинематография е отделена специална зала. Досега в института са завършили над три хиляди души, от които режисьори 435, оператори 800, актьори 424, сценаристи 297, художници 292, киноведи 153, икономисти 765. Между лауреатите на Ленинска награда 6 са възпитаници на ВГИК.

И още едно табло с цифри привлича вниманието на посетителя. В Съветския съюз понастоящем работят 40 киностудии. През 1962 г. са били произведени 112 полнометражни филма, от които 90 са художествени. Всяка година киностудияте пускат на екран 700 късометражни филми.

В изложбата са отразени и постиженията на късометражния филм. Първият научно-популярен филм „Механиката на главния мозък“ на Вс. Пудовкин е в центъра на филмите, посветени на науката. А филмите на кинодокументалистите са изложени във всяка зала — експонати от тях опасват стените на залите и с това символично показват, че хроникалните и документалните филми отразяват живота на съветския човек винаги и навсякъде. Значително място в изложбата е отделено за големите постижения на съветския мултипликационен и куклен филм.

Напусайки изложбата „Съветско киноизкуство“, посетителите отнасят незабравими впечатления — като че ли са излезли от кинозалите, в които е гърмял гласът на героите и е звучала жизнерадостната песен на строителите на социализма и комунизма.

Ст. Стоименов

ЯНУШ ЗАРЕМБА

## „ПОЛСКА ШКОЛА“ И ПОСЛЕ КАКВО?

(Кореспонденция от Варшава)

Трудно би било днес да се отговори просто и определено на въпроса: каква насока взема понстоящем развитието на полското филмово творчество. Защото отговорът предполага да се спрем, макар и бегло, на сложните идейни и художествени проблеми, обуславящи промените, които бяха започнали преди около три години и дори до този момент не само че не са завършени, но и не са добили още решително определен облик. Несъмнено е, че полският игрален филм се намира в преходен период: един кръг проблеми е вече изчерпан, на мястото му трябва да се яви нов. Полската филмова продукция от последните години също така показва нерешителността и колебанията, присъщи на преходния период. Характеристиката на този нов период става още по-ясна, като го сравним с оня чуден и твърде необичаен полет на нашата кинематография през втората половина на петдесетте години, с онова художествено явление, което международната критика назова „полска школа“, време, когато имената на Вайда, Мунк и Кавалерович добиха световна известност.

Трагично загиналият преди две години режисьор Анджей Мунк, като говореше някога за творчеството през ония години, беше казал, че „явлението полска школа се състои в това, че може би 80% от творците пристъпват към създаването на филмите си с убеждение, че повдигат някоя важна проблема, че създават нещо ценно и нужно. И ако дори част от тези начинания се оказват в последствие несполучливи, въпреки това се получават в резултат средно пет добри филма годишно“. Анджей Мунк бе очевидно прав. Защото докато годишното производство възлизаше тогава на около 20 филма, процентно взето количеството на изтъкнатите творби в нашата кинематография беше несравнено по-високо, отколкото в която и да било друга страна — то стигаше дори до 25%.

В началото на шестдесетте години настъпиха доста радикални промени. Художественото равнище значително се понижи, на екраните все по-рядко се появяваха обществено важни, проблемни творби. Без съмнение това беше във връзка със загасването на интереса към проблематиката на войната, окупацията и на първите следвоенни години, когато в Полша се слагаха основите на новия строй. Като повдигаше тези проблеми, полският филм разтоварваше, освобождаваше зрителите от общонационалните комплекси. По-късно, когато този кръг проблеми беше изчерпан, творците се изправиха пред необходимостта да повдигат по-съвременни проблеми, по-близки на обществото, тъй като именно тези проблеми се пораждаха от днешната действителност. И тази необходимост не можеше да се отбегне, щом трябваше не само да се запази, но и да се задълбочи и разшири голямата придобивка от предишния период — създаденият контакт с публиката.

Оказа се обаче, че нито създателите на филми, нито критиците, нито пък факторите, носещи отговорност за съдбата и профила на нашата кинематография не бяха подготвени да поемат проблематиката на днешния ден. Още първите опити на този терен показаха, че в съзнанието на филмовите творци се крият разни предубеждения, комплекси, не винаги напомнящи положителния опит от първата половина на петдесетте години, но които при новите условия са съвсем лишени от основа. Опитите да се разбият тези митове дадоха поне досега твърде малки резултати. Макар че съвременната тематика преобладава днес в нашите филми, все пак в по-голямата си част те спадат към така наречената „категория Б“; това са главно филми за развлечение, които не се отличават дори с технически ценности. Причините за слабите страни, каквито се оказаха в тези филми доста, трябва да се





*Сцена от филма „Пасажерка“. Режиcьор Анджей Мунк*

търсят в по-предните години, под лаврите на многото успехи. Защото тогава покрай течението, което „разчистваше сметките“, за което бяха характерни творби като „Пепел и диамант“, „Каналът“, „Ероика“, не се развиваше успоредно течение на съвременния филм със същото емоционално напрежение. Когато полският филм престана да печели фестивални победи, когато ясно се очерта понижаване на художественото равнище, това положение се преценяваше у нас различно, понякога по доста странен начин: едни осъдиха напълно първите, нетвърде сполучливи опити на този терен, други изказаха пълно одобрение, твърдейки, че тъй като след всяка буря настъпва затишие, съвсем нормално е сегашното понижаване на полета, че променливостта на амплитудата на това люшкане представлява диалектическа закономерност. Обстоятелството, че се появяват все по-голям брой слаби творби, се смяташе за... закономерно и типично за периода на стабилизиране.

За съжаление този период на „стабилизация“ в полския игрален филм продължава вече три години и все още не се знае кога ще му дойде краят. А настойчивото лансиране на термина „стабилизация“ в най-различни обобщения и оценки не благоприятствува очевидно да се ускори промяната на сегашното положение, не създава подходящ „климат“ за социално значими, проблемни филми, които, както във всяка кинематография, трябва и у нас да съставляват главното идейно-художествено течение в производството на филми. Защото днес няма вече съмнение, че за характера на нашите нови филми от решително значение е била липсата на ясна, определена програма.

Тези критически бележки не се отнасят, разбира се, за цялата продукция от последните години, тъй като в този период възникнаха сериозни и значителни филми. В началото на тази година върху екраните се появи филмът „Глас от оня свят“ на режисьора Станислав Ружевич, който последователно се интересува от съвременна тематика. Този път Ружевич повдига твърде важната проблема за безразличието на обществото спрямо хора, имащи нужда от помощ, болните и старите хора, които често стават жертва на разни мошеници и шарлатани.

Младият режисьор Роман Полянски създаде филма „Нож във водата“, в който с голяма страст проследява и разобличава комедианството, карниеризма и проматанията. Само че съвсем ненужно твърде силно подчертава материалното богатство на комедианта и ненужно с критиката си навлиза в областта на обществения нихилизъм, понижавайки по такъв начин ценността на тази творба, която във формално отношение без преувеличаване може да се нарече съвършена.

В областта на съвременната комедия несъмнен успех е дебютът в игралния филм на двама отлични режисьори от документалния филм Ежи Хофман и Едвард Скужевски, които създадоха сатиричния филм „Гангстери и филнтропи“, гдето усмиват както опитите за гангстерство в голям, „американски“ стил, така и престъпниците, типични за нашите условия — стопанските престъпници. Сполучлива е също така, макар и „неравна“ във формално отношение, сатиричната комедия „Пътуват гостите, пътуват“ — филм, съставен от три новели, екранизирани от дебютантите Дробачински, Руткевич и Залески. Този филм представлява опит да се покажат „в кривото огледало“ взаимните отношения между поляци от САЩ, посещаващи сестрата си родина, и техните роднини и познати в Полша.

Без съмнение голяма творба както в художествено, така и в идейно, мисловно отношение е филмът на Войтех Хас „Как да бъде обичана“, сякаш разпнат между трагичното минало и съвременността, в която непрекъснато се връщат, откликват се с различна сила, някогашните преживявания. Върху примера от живота на една артистка, изпитала през време на войната всякакви унижения, Хас се впуска в разсъждения от философско естество. Самото заглавие на филма „Как да бъде обичана“ подсказва вече въпроса за смисъла и съдържанието на живота пред лицето на маса трудни лични преживявания.

Също тъй като сполучлива творба трябва да се отбележи първият опит в режисура на известния сценарист Александър Щабор-Рилски, създател на филма „Техният делник“ („Тяхното ежедневие“), представляващ една трагикомедия из живота на съвременния неподходящ брак. И най-сегне от филмът, черпещи теми от миналото, трябва да се спомене филмът „Черни крила“ на Ева и Чеслав Петелски, опит — може би не напълно сполучлив в художествено отношение — да се обогати слабо застъпеното досега в полската кинематография революционно течение. Този филм спечели, както е известно, една от главните награди на последния фестивал в Москва.

За новия филмов сезон, който започна от август, най-интересно постижение се оказа последната творба на Анджей Мунк „Пасажерката“ („Пътничката“). Това е една необикновена съпоставка на някогашна SS-овка от концентрационния лагер в Освиенцим с днешните ѝ спомени. Този филм представлява пръв опит — поне на почвата на нашата кинематография — за размисъл върху психиката на палачите, джелатите. Трагичната кончина на режисьора Мунк прекъсна работата му над този филм. Режисьорът Витолд Лесевич, приятел и сътрудник на покойния художник, работейки по филма, не само показва много такт, но и постъпи твърде



Александра Шлонска и Збигнев Цибулски в „Тяхното ежедневие“



правилно, като не се опита да го завърши, а се ограничи само с материала, който беше оставил Мунк. Ретроспективната част беше монтирана от самия Мунк, а съвременната част поради непълнота в материала — по статични снимки, които сякаш разграничават отделните епизоди, ставали в лагера. Филмът бе снабден с един хубав коментар от Виктор Ворошилски. И макар че не знаем как Мунк е възнамерявал да развие отделните нишки, неговият филм е цялостна и съвършена творба.

Измежду най-новите филми безспорно ценно постижение е „Мълчание“ на Казмир Куц. Героят на този филм, едно момче, което, играейки си със снаряд, предизвиква експлодирането му и поради това изгубва зрението си, бива наведен от населението на градчето, в което живее, че е имал намерение да извърши покушение върху местния свещеник. Момчето не отговаря на тази слухове, то мълчи. Мълчи и свещеникът, защото се опасява, че паството му, след като узнае истината, ще се отвърне от църквата. „Мълчание“ е безспорно един смел филм, богат както в идейно, така и в художествено отношение, при все че много неща тук са недоизказани, оставени са сякаш висящи.

Споменатите филми, макар че засега не са много, без съмнение водят до възникването на сериозно, обществено значимо направление в съвременния филм. За това свидетелствува и фактът, че се появиха вече първите филми в една област, където до неотдавна цареше пълна пустота — в областта на селската тематика. От времето на „Задруга“ („Gromada“) на Ежи Кавалерович, значи след приблизително 10 години, се появи най-сетне филм с тази тематика: „Тук имам свой дом“ на Юлиан Джеджина. Въпреки някои слаби страни този филм е постижение, заслужаващо внимание, главно заради отзвук, който предизвика у публиката, особено у селската публика. Защото у нас се говореше, че селската общественост не се интересувала от проблемите на селото, че предпочитала да гледа на екраните само непознати на нея неща. А юганизираниите в разни части на страната обсъждания в малки градове и села доказаха нещо съвсем друго. В разискванията, в които взеха участие и създателите на филма, и артистите, играещи главните роли, селската общественост показва извънредно голям интерес към този филм, като го обсъди твърде подробно, посочи добрите и лошите му страни и изказа горещо пожелание да гледа и други, нови филми за своя живот.

Съществуват днес реални основания да се допуска, че на този именно сектор подобрието ще настъпва най-бързо, защото най-сетне има и други творби от „селския цикъл: „Ченз“ на Ян Ломницки, третиращ проблемата за обществените отношения на село във връзка с изменението на имуществената структура; „Втората ми женитба“ на Збигнев Кузмински с подобна проблематика; „Почти ново облекло“ на Владимир Хаупе, разглеждащ проблеми от битов характер; в производство се намира „Агниешка от кораба на Колумб“ на режисьора Силвестър Хенчински — психологична драма, в която героиня е една селска учителка. Без да се произнасяме за художествените резултати от този нов порив, нека само обрнем внимание върху едно твърде характерно нещо — създатели на тези филми са все млади хора, имащи едва по един-два филма зад себе си. Те именно първи възприеха съвременния филм и се заеха с трудни теми, които по-опитните филмови творци отбягват. А това е безспорно обнадеждаващ факт.

Думата ни е, че набелязаните в увода промени извънредно бавно вземат по-реални форми. Те представляват още нищожен процент вюрд продукцията от втори план, безспорно също тъй нужен, и неведнъж даващ интересни творби, които влияят за оформяване на емоционалния живот на обществото, като да речем, филма на Ян Рибковски „Среща в приказката“, приближаваш до обществото изтъкнати исторически фигури; като „Мансардата“ на Конрад Наленики — филм за бележития художник-реалист Александър Геримски, или пък показващи суровата съдба на полаци в чужбина, като „Далечен е пътят“ на Бокдан Поремба, който очертава драмата на някогашните полски войници, сражавали се на Западния фронт и след завръщането на войната изправени пред необходимостта да избират: да останат в емиграция или да се върнат в нов, социалистическа Полша. Често обаче филмовите творци избират по-лесния път, като дават блудкави комедии от рода на „Сополана“ на Леонард Бучковски или слабовати сензационно-криминални драми като „Престъпникът и момичето“ на Януш Насфетер или „Последният курс“ на Ян Батори.

За да се създадат обаче върху тази канава по-сериозни и социално по-значими творби, необходимо е уточняване на програмата. Общата насока бе очерта-





*Сцена от филма „Тук имам свой дом“*

на на XIII пленум на ПОРП в доклада на др. В. Гомулка. Но подробната разработка е вече задължение на творците и на критиката. Дискусия на тази тема вече започва да се развива. Като познаваме все пак цикъла на изготвяне на сценария и на изработване на филма, основни промени трябва да очакваме не по-рано от една година, а може би и по-късно.

## РОМАН И ФИЛМОВО ТВОРЧЕСТВО

*Кореспонденция от Италия*

Романът, като един от най-популярните литературни видове, представлява неизчерпаем извор на теми, идеи и вдъхновение за филмово творчество. Особено през последните години в Италия бяха пресъздадени във филми редица актуални романи, които показват, че италианските кинематографисти черпят с пълни шепи сюжети от съвременната белетристика.

През периода непосредствено след последната война бяха създадени редица филмови произведения по творби на един от най-големите майстори на съвременния европейски роман Алберто Моравия. Най-известните филми по сюжети от негови романи са „Римлянката“ на режисьора Дзампа, „Роден през август“ на Алберто Латuada и на първо място „Чочарка“ на Виторио де Сика. За ролята си в този филм София Лорен получи наградата Оскар за 1962 година.

По същото време и писателят Мауро Болонини създаде едни от най-сполучливите си филми по няколко известни романа от края на миналото столетие; между тях ще споменем филма „Старост“ по романа на писателя Итало Звево.

Друг писател, по чиито романи са създадени голям брой филми, е Васко Пратолини, който се ползува с широка международна известност благодарение на преводите на повече от 20 езика на редица негови творби. По негови произведения са създадени филмите „Семейна хроника“ и „Девоичките от Сан Фредиа-но“ на режисьора Валерио Дзурлини, „Метело“ на Пиетро Джерми, „Бедни влюбени“ на Карло Лицани. Романът „Бедни влюбени“ се оценява от литературната критика като едно от най-забележителните произведения в творчеството на по-младото поколение писатели.

Жив интерес се проявява напоследък към творбите на Джовани Арпино. По един от неговите най-хубави разкази режисьорът Пиетро Джерми е създал филма „Развод по италиански“, който пре-

мина при голям успех главно поради майсторското актьорско изпълнение на Марчело Мастогиани.

Оригинален сюжет е пресъздал в своя филм „Лъвовете под слънцето“ режисьорът Виторио Каприоли, като е използвал романа на Рафаеле Ла Каприя „Смъртно ранен“, получил първата награда за литература за 1962 г. Интересен е и филмът „Девоичката“ на Луиджи Коменчини, който е заел сюжета от един роман на писателя Касола, получил също така първа награда за литература за 1961 година.

Като използва романа „Народен съд“ на писателя Ло Кашио, режисьорът Пиетро Джерми третира във филма „В името на закона“ проблема за мафията в Сицилия. Този проблем, който е послужил за сюжет на редица литературни произведения, разглеждат по-късно в своя филм „Човек за продажба“ и трима по-млади режисьори; за разлика от Джерми те поставят в центъра на действието личността на младия работник Салваторе Карнавале, който пада жертва на мафията, когато се обявява в защита на правата на своите другари.

Редицата на писателите-романисти, чиито имена навлизат в кинематографията, расте непрекъснато. Към споменатите по-горе автори напоследък се прибавят имената на Фенолио, Ландолфи, Калвино, Джинбург, Де Стефано, в чието творчество създателите на филми откриват нови сюжети, нови търсения и разширяват творческите връзки на киното с литературата. Безспорно пресъздаването във филми на литературните произведения способства за тяхното най-широко популяризиране сред публиката, която масово посещава кината. Има и случаи обаче, когато романи и разкази с високи художествени качества, създадени от автори с утвърдено име в литературното творчество, като Павезе, Буцати, Какели, са загубили като филмови творби своите достойнства поради изопачаване на съдържанието им, търсенето на леки външни ефекти в



пресъздаването на сюжета, пренебрегване на историческата и обществената обстановка, описана от автора.

Най-характерното и интересно явление във връзката на романа с филмовото творчество е известната екранизация на романа на Томази ди Лампедуза „Гепардът“, който от 1960 г. насам е издаден вече няколко пъти както в Италия, така и в чужбина. Този филм, за който режисьорът Лукино Висконти получи „Златната палмова клонка“ на тазгодишния кинофестивал в Кан, предизвика оживени спорове в литературната и филмовата критика, които бяха съвсем естествени предвид широката популярност на романа. Още по повод на филма „Чувство“, в който Висконти беше пресъздал свободно един от романите на Бойто, във филмовата критика се гоявиха мнения, че режисьорът е отразил невярно сюжета, като му е придал исторически и социален отенък и по този начин е заличил еротичния характер на подбудите в мислите и действията на героите. Лукино Висконти е режисьор, който е възпроизвел в прекрасни филмови творби най-голям брой произведения на литературата, като „Земята трепери“ по романа „Семейството Малаволя“ от Джовани Верга, „Роко и неговите братя“ по разказите на Роко Скотеларо, „Страдание“ по повестта „Пощенският раздавач почуква винаги два пъти“ от Джеймс Кейн, „Бели нощи“ по едноимения роман на Федор Достоевски. Както по отношение на тези филми, така и напоследък по отношение на филма „Гепардът“ Висконти беше упрекнат в прекалена свобода при пресъздаването на литературните творби, в съществено отклонение от идеята на автора, в погрешна и тенденциозна интерпретация на събитията и постъпките на действащите лица. На всички тези критики и упреци Висконти отговори по категоричен начин: „Филмовата творба е произведение на един вид изкуство, а романът — на друг вид. Когато пресъздавам литературната творба във филм,

аз се грижа да спазя основната идея на сюжета, а не да се придържам сяло към него. Мисля дори, че е необходимо да бъдат подчертавани известни моменти, за да се изрази по-ясно значението на литературното произведение, което като филм придобива друг облик и въздействие.“ И наистина във филма „Гепардът“ Висконти подчертава историческата обстановка на събитията, като особено важен момент в развитието на сюжета. Тази обстановка обуславя разпадането на феодализма и на висшето общество в Сицилия и началото на един нов исторически период: обединението на Италия, идването на власт на една нова класа, настъпването на една нова действителност, изпълнена с неизвестности и трудности.

Обикновено широката публика очаква да види на екрана пълното съдържание на прочетената книга без съкращения и отклонения от оригинала; освен това всеки зрител при прочитането на една книга си създава субективна представа за героите, за техните постъпки и преживявания. Естествено задоволяването на тези изисквания е невъзможно. Независимо от очакванията на публиката всеки режисьор влага лично разбиране в третирането на сюжета, в подбора на действащите лица, в уточняването на диалога. Съвременният зрител, който отдавна е привикнал към разказите в образи, картини и звук, не може вече да очаква и да изисква строго придържане към литературното произведение. Филмът не е копие на един роман или разказ, а нова самостоятелна творба, която със своята привлекателна сила и емоционално въздействие върху зрителя допринася за широкото популяризиране на литературното произведение, за неговото осъвременяване, за разкриване на неговото значение във времето и обществото. В този смисъл и филмовото творчество въпреки своята обвързаност с литературата запазва напълно характера на самостоятелно изкуство.

Карло ди Стефано

## ПЪРВАТА КИНОАНКЕТА В БЪЛГАРИЯ

26 декември 1924 г. Най-популярното българско кинописание в миналото — „Нашето кино“, публикува резултатите от първата, организирана от него, киноанкета в нашата страна. Съвременните кинолюбители притежават благодарение на тази анкета една сравнително явна идея за равнището на кинематографските вкусове през една вече твърде отдалечена епоха. Но за да се направят съответните изводи, следва най-напред да се запознаем със самите резултати.

И така анкетата е имала за цел да установи „кои са любимите киноартисти и кои от филмите, изнесени през последните две години у нас, са се харесали най-много на нашата публика“. Една редакционна несръчност на списанието ни отнема възможността да узнаем точния брой на участвувалите в анкетата, тъй като „Нашето кино“ ни съобщава, че са „получени всичко 11745 гласа“, без да се уточни какво именно представляват тези гласове. Що се отнася до останалите цифри, те вече не предизвикват колебания и неясноти.

5-те киноартистки, класирани на първите места, са съответно: „Миа Май — 584 гласа, Пола Негри — 465 гласа, Ева Май — 436 гласа, Хени Портен — 407 гласа и Оси Освелда — 361 гласа;

Мъжете „кинозвезди“ се нареждат както следва: Конрад Вайдт — 704 гласа, Хари Лидтке — 521 глас, Емил Янингс — 452 гласа, Джеки Куган — 373 гласа и Чарли Чаплин — 313 гласа.

Най-харесаните 5 филма са получили следните гласове: „Индийската гробница“ — 405 гласа, „Паганини“ — 331 гласа, „Господарката на света“ — 255 гласа, „Нибелунгите“ — 248 гласа и „Жослен“ — 224 гласа.

Няколко предварителни разяснения са потребни, за да бъдат изводите ни по прецизни. Най-напред следва да се има предвид, че анкетата съпада с един, ако може да го наречем, „междударствен период“ в българското кино. Това се отнася преди всичко до репертоара на нашите кина. През 1923 и 1924 г. българският екран е почти напълно монополизиран от немското кино, а малко време преди това той е напуснат от италианските и датските филми, които през предшестващото десетилетие са заемали по-голямата част от програмите му. Причините за това са известни — разрушителната американска и немска конкуренция на световния пазар съсипва италианската и датската кинематография, а и техните деца не са съумели да се съобразят с новите идейно-естетически изисквания на кинопубликата след войната. Френският филм излиза от войната със силно отслабнали позиции и заема скромно място в репертоара на българските кина. Проникването на американския филм, започнало у нас към 1920 г., е още слабо и неорганизирано. Поради невежеството на българските кинопритежатели и ред други причини шведският филм, един от най-добрите през първите следвоенни години, остава непознат за нашите кинозрители. Съветското кино е още слабо развито, но и малкото филми, които са могли да бъдат внесени у нас, са срещали съпротивата на цензурата. И така през годините, които обхваща анкетата, българските кинозрителни имат възможност да гледат изключително немски филми. Това обстоятелство естествено придава едностранчив характер на резултатите от анкетата.

Да не се забравят и фактите, че по онова време у нас работят едва 50-тина кина и че кинокритиката още не играе почти никаква роля за формирането вкуса на кинозрителите. Всичко това ни кара да бъдем малко резервирани относно резултатите от анкетата, взети като указания за вкусовете на тогавашната кинопублика.

И все пак те ни разкриват достатъчно много неща, за да си съставим определена картина за естетическия усет и идейния критерии на по-голямата част от филмолюбители преди 40 години.

За какво най-напред ни говорят предпочитанията на филмолюбители по отношение на киноартистите? — За доста съмнителен художествен вкус. Най-много гласове спечелва една актриса, чието име днес едва се споменава даже и от киноисториците — нейни сънародници.

С известни уговорки по-удовлетворителни са резултатите за мъжете-артисти. Конрад Вайдт и днес си остава в паметта на всички кинолюбители най-изтъкнатото име на германското кино (за някои след това на Янингс). Може би той излиза пред Янингс в анкетата само благодарение на това, че е бил известен на българските зрители от повече филми, отколкото Янингс.

Джеки Куган дължи обаянието си сред нашите кинозрителни предимно на Чаплиновия филм „Момчето“, единствената сполучлива роля в неговата кратка артистична кариера.

Класирането на 5-то място на гениалния Чаплин буди у нас противоречиви чувства. Съвременният кинолюбител несъмнено и при всички случаи би го посочил на първо място, дотолкова той стои над всички артисти в киното през целия период от съществуването на киното. Недооценката на неговия гений от тогавашните наши кинозрителни може само да ни огорчи. Но... като се има предвид, че той се появява в България твърде късно, едва в 1922 г. и е познат на нашия зрител само по няколко филми, главно по „Момчето“, може би ще се намери известно извинение за по-необразованите зрители?

Подобно извинение обаче не може да се намери по отношение на класирането на



филмите. Най-любимият филм на публиката се оказва „Индийската гробница“ на Джозеф Май. Няма никакво съмнение, че този филм, почти нула в идейно-художествено отношение, е имал успех в България преди всичко поради своята екзотичност.

„Паганини“ се споменава само във връзка с творческата биография на изпълнителя на главната роля — Конрад Вайдт.

„Господарката на света“ от време на време се отбелязва в историите на киното като нарицателно заглавие за суперпродукция без художествени качества.

„Нибелунгите“ на Фриц Ланг от кинематографска гледна точка заслужава високото признание на българските зрители, но се вижда, че те не са забелязали реакционно-реваншистката идейна насоченост на филма.

Единственият негермански филм, попаднал в петорката, „Жослен“, на Л. Пуарие, е притежавал известни, предимно изобразителни качества, за да заслужи внимание.

Не може да се заобиколи обаче големият факт, че българските кинозрители са отминавали равнодушно, или поне не са оценили малко повече такива шедевори на филмовото изкуство, проектирани през 1923—24 с., като „Нетърпимост“ на Грифит (у нас „Вавилон“), „Кабинетът на д-р Калигари“ на Р. Вине, „Последният човек“ на Мурнау, „Слепи мъже“ на Шрохайм, „Момчето“ и други филми на Чаплин, „Поликушка“ и ред други. Общият извод, който може да се направи от това, е, че въпреки проникването на кинокултурата в България по онова време все още голяма част от активните кинозрители са търсели в киното зрелище, а не изкуство.

Ал. Александров

## Литература по въпросите на киноизкуството

(Книги и сборници на български и руски език.)

КУКАРКИН, А. Чарли Чаплин. Прев. от рус. В. Янков. София, Наука и изкуство, 1963. 356 стр., 24 л. ил. 2:55 лв.

Първият сериозен и задълбочен труд върху най-големия комедиограф и киноактьор на нашето време, който се появява на български. Авторът се е постарал да даде на читателя по-пълна представа за изворите, за развоя и за най-важните особености на Чаплиновото изкуство.

Книгата е разделена на десет самостоятелни глави, в които е проследен творческият път на големия актьор и са разгледани някои от най-нашумелите му и популярни в цял свят филми. Накрая на книгата е дадена подробна филмография на всички кинотворби на Чаплин, както и пълна библиография на всички сценарии, пътни бележки, изказвания, интервюта, декларации, писма и телеграми, написани от големия актьор.

\*  
\*   \*  
\*

БОГЕМСКИЙ, Г. Д. Виторио де Сика. Москва, Искусство, 1963. 230 стр., с ил., 16 л. ил. (Мастера зарубежного киноискусства).

Очерк за живота и дейността на един от най-известните майстори на съвременното италианско киноизкуство кинорежисьора и актьора Виторио де Сика. Авторът разказва нашироко за поставените и режисирани от де Сика филми, добре познати на светския и чуждестранния зрители: „Крадци на велосипеди“, „Умберто Д“, „Покривът“ и др., както и за актьорската работа на де Сика във филмите „Генерал де ла Ровера“ и „Страшният съд“.

Творчеството и дейността на де Сика, тясно свързани с най-прогресивното явление в италианското следвоенно кино — неореализма, ни дават редица ценни данни и факти за това течение и запознават читателя с основните принципи на самия неореализъм. Книгата представлява несъмнен интерес и за нашия кинолюбител, и за всички деятели на киното в България.

БРАГИНСКИЙ, А. В. Рене Клер. Его жизнь и фильмы. Москва, Искусство, 1963. 151 стр., 16 л. илл. (Мастера зарубежного киноискусства).

Книга за един от най-известните френски кинорежисьори — Рене Клер (Рене Шомет.) В книгата са разгледани филмите, поставени от Рене Клер в началото на неговата кариера — немия филм — „Сламената шапчица“, „Призракът на Мулен Руж“; филмите му през 30-те години „Под покривите на Париж“, „Милион“, „14-ти юли“, „Последният милиардер“, а така също и творчеството на режисьора в годините на емиграция в Англия и САЩ — „Привидението идва към Запад“, „Аз се ожених за вещица“. Самостоятелна глава от труда си авторът посвещава на работите на Рене Клер от последното десетилетие, когато той се завръща в Париж и твори всред своите сънародници като един от най-видните майстори на съвременното прогресивно френско кино филмите „Мълчанието е злато“, „Красотата на дявола“, „Големите маневри“, „Покрайнините на Париж“, и др.

ГИНЗБУРГ, С. С. Кинематография дореволюционной России. Москва, Искусство, 1963. 406 стр., 23 л. илл. (Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР).

Настоящият оригинален научноизследователски труд представлява едно обширно изследване, което запознава читателя с развитието на руската кинематография за периода от 1896 до 1917 г.

Авторът, известният съветски киноисторик и киновед С. С. Хинсбург, проследява историята на първите хроникално-документални и игрални филми в годините на дореволюционна Русия. Той се спира по-подробно на въпросите за възникването на националната кинопромишленост, за производството и появата на първите руски кинопрожекции. В развитието на дореволюционното кино Хинсбург разграничава три основни периода, които подробно разглежда в своя труд: раждането на руския филм и първите стъпки на родната кинопромишленост (1896—1913), развитието на руското киноизкуство в годините на Първата световна война (1914—1916), кинематографията в Русия в периода между двете революции (февруарската и октомврийската от 1917 г.) Особено внимание авторът отделя при анализа, който прави на дейността на режисьорите Е. Бауер, Я. Протозанов и др.

Трудът на Хинсбург представлява най-крупното и системно изследване върху историята на руското дореволюционно кино, появило се досега на руския език.

ИЛЪЙН, и А. Мелькумов. Кинолюбитель-корреспондент телевидения. Под ред. С. А. Кузнецова. Москва, 1963. 103 стр. 15 л. илл. (Гос. ком. Совета Министров СССР по радиовещанию и телевидению.)

В тази книга авторите разказват за създаването на Централната студия по телевизия в СССР „Телевизионният клуб на кинолюбителите“ в СССР. Те запознават читателя с предаванията в клуба, с тяхната тематика, с метода на организацията им и т. н. Те дават и редица практически съвети по снимането на кинолюбителските филми от най-различни жанрове.

МАРТЫНЕНКО, Ю. Я. Мастерство советских кинооператоров. Москва, Знание, 1963. 58 стр., с илл. (Нар. ун-т культуры. Фак. литературы и искусства. 6.).

В тази научно-популярна брошура авторът е проследил създаването и развитието на съветската школа в разтежа на изкуството на кинооператора. Авторът разглежда работите на кинооператорите за периода от 20-те години на нашето време, като отбелязва всичко ново, което е вложено в изобразителното решение на съветските филми от различните години.

МАЧЕРЕТ, А. В. Художественные течения в советском кино. Москва, Искусство, 1963. 336 стр., с илл.

Оригинален труд, посветен на един от най-актуалните проблеми в съвременното киноизкуство — проблема за творческите направления в киното.

МЯСНИКОВ, Г. А. Художник-кинофильма. Москва, Искусство, 1963. 100 стр., 16 л. илл. (Б-ка молодого кинематографиста).

Книгата е една от първите работи, излязла на руски език, посветена на ролята и участието на художника в създаването на кинофилма. Авторът се спира накратко на същността на професията на художника в киното и разказва доста подробно за особеностите на кинодекорационното — изкуство. Като се позовава на опита при работа върху филми от изтъкнати съветски кинорежисьори — Айзенщайн, Довженко, Юткевич, Райзман, Калатозов, Птушко и др., — авторът утвърждава ролята на художника-постановник в киноизкуството и неговото участие в създаването на филма през различните му етапи — анализ на сценария, избор на костюмите, грима, декоративните предмети и др.

Д. К. Бошнаков





Сцена от новия български исторически филм „Ивайло“ с участието на Гинка Станчева и Богомил Симеонов. Режисьор Никола Вълчев.



Младата актриса Жоржета Чакърова във филма „Черната река“, постановка на Захари Яндон.



Председателят на държавния съвет на ГДР Валтер Улбрих връчва националната награда на сценариста Бруно Апиц за филма „Гол сред вълци“.

Повестта на Федор Кнор „Родна кръв“ е филмирана от младия ленинградски режисьор Михаил Ершов. Евгений Матвеев (княз Нехлюдов от „Възкресение“) изпълнява образа на руския танкист Федотов, човек не много образован, но задълбочен, добър и постоянен в чувствата си. Той обиква жената, на която случайно оказва помощ, обиква и нейното дете и след войната се връща при тях, за да не ги напусне никога.

\*

Юрий Яковлев („Идиот“, „Хусарска балада“) изпълнява във филмовата комедия „Лек живот“ ролята на Шурик, младеж, напълно доволен от живота. Той има собствена „Волга“, винаги може да покани приятели на разходка или в ресторант и да се повесели. Как е постигнал всичко това, не е важно. Не трябва човек да се обременява с излишни грижи, трябва да се живее „леко“, макар и не много достойно и честно. „Такива хора изживяват последните си дни в нашето общество, но именно за това те проявяват голяма активност и приспособяемост — говори за своя герой режисьорът на филма В. Дормек.

\*

В студията „Максим Горки“ се работи филмът „Понеделник — тежък ден“. За основа на сценария е взет едноименният сатиричен роман на А. Васильов за големите мошеници в град Краюх, злоупотребили милиони рубли. Ето какво разказва за филма режисьорът И. Лукински: „Отказвайки се от гротеската, ние изобразяваме лицата реалистично, за да бъдат те максимално правдиви и убедителни. Много е важно героите да не предизвикват смях, а възмущение. Само така филмът ще помогне на борбата срещу подобни мошеници.“

\*

Киевската студия за научно-популярни филми готви филм, посветен на 150-годишнината от рождението на Т. Г. Шевченко. Филмът ще се състои от пет новели. Първата от тях — „Синът на крепостния“ — разказва за детството на поета. Останалите са посветени на юношеските години на Шевченко и оформянето му като поет. Този цветен дългометражен филм ще носи названието „Разкази за Шевченко“.

\*

В гъстите блатни тръстики бродят двама ловци. Чува се изстрел, но нито един от тях не е стрелял, стреляно е в един от тях. Едва след няколко дни конструкторът Евдокимов (а стреляно е било в него) разбира, че това произшествие през време на лова е само едно от звената на ловко сплетена верига. За жителите на малкия град Зареченска Евдокимов не е забележителна личност, а скромен инженер. Но за тесен кръг хора Евдокимов е забеле-

жителен учен, който трябва да остане неизвестен. Драматичната история на злополучния изстрел ще разкажат от екрана младите режисьори от Мосфилм А. Сери и А. Бобровски. Филмът ще бъде посветен на чекистите и пуснат в Деня на чекиста.

\*

С голям интерес от любителите на музиката се очаква филмът, посветен на композитора Исак Дунаевски, който сега се работи в студията „Мосфилм“. Дунаевски се свързва с киното през 1934 година, когато се появява комедията „Светът се смее“, донесла на композитора голяма популярност. В следващите години чудесната музика на Дунаевски, прозвучала във филмите „Цирк“, „Деца на капитан Грант“, „Търсене на щастието“, „Волга, Волга“, става популярна не само в Съветския съюз, но и в целия свят.

Филмът „Мелодиите на Дунаевски“ в режисура на Е. Пириев не ще бъде биографично произведение, но документален монтаж, в който голямо място ще заемат музиката на композитора, фрагменти от неговите най-известни филми. Спомени за Дунаевски ще разкажат неговите най-близки приятели и сътрудници: режисьорите Г. Александров и И. Пириев и първите изпълнители на неговите песни М. Утасов, Н. Черкасов и М. Матусовски.

## ПОЛША

Авторът на сценариите „Канал“ и „Кръстоносци“ Ежи Стефан Ставински е дебютирал неотдавна като режисьор в киноновелата „Скандал“. Сега той ще снима своята новела „Разбунтувалата се“.

\*

Режисьорът Станислав Ружевиц работи по настоящем над филма „Ехо“. Това е историята на един адвокат, който случайно става доносчик на гестапо. И въпреки че неговото предателство не наврежда никому, адвокатът много години след войната носи последиците от своята постъпка. Автори на сценария са Тадеуш и Станислав Ружевиц. Главните роли се изпълняват от Барбара Хоравианка, Татяна Чеховска и Венчислав Глински.

\*

По екраните на Полша с успех се играе филмът на Ян Батори „Последният курс“ — съвременна криминална комедия. Сега режисьорът подготвя снимането на своя следващ филм, също криминален, „Сбогуване с шпионина“. Тази съвременна история се разиграва в средата на служители от органите на безопасността при преследването на чужд агент, вмъкнал се в Полша.

## УНГАРИЯ

Новият унгарски филм „Улицата на малките къщи“ (режисьор Томаш Фейер) разобличава



Сергей Бондарчук по време на снимането на един епизод от съветския многосериен художествен филм „Война и мир“.



Ленинградската балерина Людмила Савелева в ролята на Наташа Ростова от филма „Война и мир“.



Сами Фрей и Рената Еверт в сцена от френския филм „Апартаментът на момичетата“ на режисьора Мишел Девий.





Светската филмова актриса Людмила Хитяева, известна на нашите зрители от филмите „Тихият Дон“, „Обикновена история“ и др.



Сцена от филма „Развод по италиански“ с участието на актьора Марчело Мастрояни, постановка на Пиетро Джерми.



Актрисата Ана Чепилевска в полския филм „Пасажерката“.

съвременното еснафство. Действието на тази камерна психологическа драма се развива в малко градче, в семейството на един заможен гражданин. На пръв поглед всичко в семейството е благополучно. Но сивото, еднообразно, лишено от каквито и да било идеали съществуване измъчва младата жена, която най-после се решава и напуска този дом.

## ЮГОСЛАВИЯ

Недалеч от Пула, където адриатическото крайбрежие напомня норвежките фиорди, ще бъде снет съвместно от американски и югославянски кинематографисти филмът „Дългите лодки“. Това ще бъде романтична история за борбата на викингите с маврите за завладяване на легендарното съкровище камбаната на свети Яков. Филмът, който ще се поставя от режисьора Ирвинг Ален, ще коства 6 милиона долара.

## ИТАЛИЯ

Артистът Пепино де Филипо (брат на Едуардо де Филипо) изпълнява главната роля във филма на режисьора Серджо Корбучи „Депутати“. Това е сатира за задкулисни политически интриги в италианския парламент. Комикът Тото играе ролята на депутат-монархист, а Франка Залери — жена на депутат от християндемократичната партия.

\*

Филмът на Тинто Брас „При върховете на света“ и филмът на Брунело Ронди „Демон“, високо оценени от критиката и зрителите на фестивала във Венеция, са били забранени в Италия от католическата цензура. Какво е оскарбило благочестивите цензури? „При върховете на света“ на Тинто Брас е разказ за един млад италианец, наш съвременник. Във филма няма единен сюжет. Неговият герой Бонифацио броди из Венеция. Сцени из града, предадени с тънък хумор, се преплитат с възпоминания. Бонифацио като че ли отново преживява основните събития на своя живот. Той си спомня баща си, отявлен фашист, лъжливите и лицемерни учители, тежките години на военната служба. Всеки кадър обвинява обществото, което превръща човека в безловесен автомат, потиска неговата индивидуалност. Филмът е бил забранен заради своя „разрушителен и разобличителен дух“.

Вторият филм — „Демон“ на Брунело Ронди — изобразява фанатизма на дивото суеверие и невежество на селяните в Италия, където още са запазени феодалните отношения, където селяните се мъчат с викове и молитви да прогонят градоносните облаци, където убиват една девойка, за да очистят нейното грешно тяло от дявола. Авторът, сам ревностен католик, показва как католическата църква по-



мага за запазването на тези диви обичаи и суеверия, държи в невежество селяните, като самият свещеник, устройва в църквата сцени на „изгонването на беса“.

И така „При върховете на света“ и „Демон“ няма да бъдат показани по екраните на Италия, тъй като католическата цензура намира, че те подриват обществения морал. В същото време от екраните на страната ежедневно се излива върху зрителя мътният поток на порнографията.

Преди няколко години група италиански кинематографисти и филмови критици организираха в малкото градче Порета Терме „фестивал на свободния филм“. Този фестивал за разлика от големите и много рекламирани кинофестивали трябваше да стане форум на филми с истински художествени качества. Тази година „фестивалът на свободния филм“ се е проявил в нова форма. Вместо преглед на филми била организирана няколкодневна дискусия на тема: „Критиката и съвременният филм“. Това е било среща на десетки критици и кинематографисти, които в гореща и даже кипяща атмосфера са говорили за филма и за задачите и недостатъците на критиката.

В първите два реферата на критиците Томасо Чиарети и Джузепе Ферара, остро са били критикувани рецензентите на големите информативни вестници, които оказват най-голямо влияние върху общественото мнение. С особен интерес е бил посрещнат третият реферат „Реализмът и декадентството в съвременния филм“, изнесен от ветерана на италианската лява критика Гвидо Аристарко, теоретик, историк, един от бащите на движението на интелектуалния и художествения неореализъм. Разглеждайки основно съвременния филм, Гвидо Аристарко е заявил, че за него идеал на реалистично изкуство в западноевропейския филм е Чаплиновият „Един крал в Ню Йорк“, „Земята трепери“ и фрагменти от „Роко и неговите братя“ на Висконти. Всички други прояви в съвременното филмово изкуство са или съвсем жалки или без всякакво значение. Тези изводи на големия италиански критик са предизвикали жива полемика.

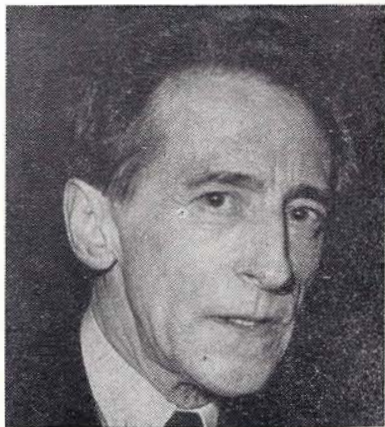
Много въпроси са били засегнати на тази дискусия; говорело се е за последния венециански фестивал, за оздравяване на италианския филм, за създаването на безкомпромисни, обществено заострени филми.

Франко Мазели снима в Рим филма „Равнодушните“ по романа на Алберто Моравия „Време на безразличие“. В главните роли участвуват Полет Годар, Клаудия Кардинале. Род Стийджър, Томас Милиан.

Западният печат вече се занимава с новия филм на Федерико Фелини „Джулиета и призракт“ (това е временно заглавие). Фелини



Виторио де Сика е завършил постановката на последния си филм „Вчера, днес и утре“. Това са три новели, в които централните роли изпълняват София Лорен и Марчело Мастоини.



Неотдавна в Париж почина видният френски писател, художник и кинематографист Жан Кокто.



Една от последните снимки на трагично загиналия полски режисьор Анджей Мунк.



Ален Делон и Клаудиа Кардинале във филма „Гепардът“ на режисьора Лукино Висконти.



Розана Скиафино в новия филм на режисьора Мауро Болонини „Корупция“.



Инокенти Смоктуновски в ролята на Хамлет от едноименния филм на режисьора Григори Козинцев.

пише сега сценария. Сюжетът се пази в тайна. Оповестено е само името на изпълнителята на главната роля — артистката Джулиета Масини, която не е играла във филмите на своя мъж от „Нощите на Кабириа“ (1957 г.).

## ФРАНЦИЯ

Известният френски артист Бурвил изпълнява главната роля във филма „Благодарение на господ“ по книгата на Мишел Сервен (получил международна награда). Жорж Лашней, живял някога добре и изпаднал по-късно в материални затруднения, започва да краде пари от църковните касички. При това той взема само половината от парите, като оставя другата част за бедните. За семейството на Лашней настават по-добри дни. Това възбужда подозрения у църковния надзирател (тази роля се играе от известния комик Франсиз Бланш). Той се преоблича като просяк и следи похитителя на парите... Филмът се поставя от Жан Пиер Моки.

\*

Френската общественост с интерес е посрещнала пуснатото неотдавна от издателство „Фламарион“ ново допълнено издание на „История на киното“ от известния историк и кинокритик Жорж Садул. Рецензентите сравняват труда на Садул с известния енциклопедически речник Ларус. „За да се запознаем с киното — шеговито отбелязва рецензентът на списание „Експрес“, — не е необходимо да гледаме филми, достатъчно е да прочетем само книгата на Садул.“

\*

Появяването на „Блуждаещият огън“ на Луи Мал на фестивала във Венеция и по екраните на Париж е предизвикало много спорове. Автор на повестта „Блуждаещият огън“ е реакционният френски писател Пиер Дрие ла Рошел. Дадаист и сюрреалист през двадесетте години, по-късно отявлен националсоциалист и антисемит, през годините на войната Дрие е вече член на партията на Дорио (идеолог на френския фашизъм). До края на войната, дори до 1944 г., той върви ръка за ръка с хитлеристите. През 1945 г. Пиер Дрие се самоубива.

Луи Мал пренася събитията от 1931 г., когато е написана книгата, в 1963 г. Филмът разказва за последните дни на алкохолика Ален, за неговия неизбежен път към самоубийство, с което и завършва „Блуждаещият огън“. При това самоубийството се поднася като висш душевен акт, достоен не само за оправдание, но едва ли не за подражание. Филмът е направен майсторски и както отбелязва критиката, толкова по-голяма е опасността, която таи в себе си. За по-голяма нагледност Луи Мал е направил много снимки от натура, в легловницето на парижките екзистенциалисти, във вертепите на площад Сен



Жермен де Пре. На екрана се появяват същества от неизвестен пол, в странни облека, с пусти, нищо неவிждащи очи, с треперящи ръце. Това са човешки отрепки, не бутафория и не измислица на автора. В нощните заведение на Париж има много такива „блуждаещи огънчета“... Наскоро парижките вестници съобщиха за самоубийството на пропилея се артист Клод Фигюс. „Примерът на Фигюс — пише седмичникът „Карфур“ — показва каква сериозна опасност ни заплашва, ако ние допуснем разпространението на този безпочвен nihilизъм... Това е толкова опасно, колкото и апологията на самоубийството.“ „Френското кино поставя филм по произведение на писател-хитлерист — протестира един от читателите на седмичника „Франс обсерватор“. Това не е ли признак на упадък?“

\*

Френският продуцент Раул Леви е възобновила работата над филма „Марко Поло“. Снимането на филма бе поверено на режисьора Кристиан Жак, а изпълнението на главната роля на Ален Делон. Поради лични недоразумения с продуцента Кристиан Жак се е отказал от режисурата на филма. По-късно Ален Делон също се отказва. Новият режисьор на филма ще бъде Дени де ла Пателиер. Този път главната роля ще изпълнява Хорст Бухолц. Ще участвуват още Робер Осейн, Джиньо Черви, Виторио де Сика. Филмът ще се снима в Югославия недалеко от Дубровник.

\*

Известният роман на Франц Кафка „Замъкът“ ще бъде филмиран от Арман Гати. Филмът ще бъде френско-югославянска продукция.

\*

По екраните на Париж се е появил филмът „Жерминал“. Автор на новата филмова екранизация на романа на Зола е режисьорът Из Алгре. Сценарият е написан от Шарл Спаак. Критиката е приела филма на Алгре хладно. „Това е студен, академичен опит за претворяване на романа“ — пише в „Ле монд“ Жан де Барончели. Главните роли са застъпени от Жан Сорел, Бернар Блие, Жак Моно и Берт Гранвал.

\*

Жан Люк Годар е завършил филма „Презрение“ по романа на Алберто Моравия. Ето какво разказва режисьорът за това свое ново кинопроизведение: „Книгата на Моравия е прекрасна, изпълнена с немодни сега чувства. Такива романи често се оказват най-добър филмов материал. „Презрение“ е разказ за разрухата на западната цивилизация. Моят филм е прост. В него няма нищо тайнствено, нищо, което да се нуждае от изясняване.“ Във филма участвуват Брижит Бардо, американецът Жак Поланк, известният режисьор Фриц Ланг, както и самият автор на филма Люк Годар. Артистите говорят на своя роден език.



Известният английски режисьор Тони Ричардсон.



Последният филм на Фернандел и Бурвил е комедията „Кухня с масло“.



През месец декември по екраните на кината ще бъдат проектирани два нови съветски филма — „Ние, двамата мъже“ и „След сватбата“. Горна сцена от филма „Ние, двамата мъже“, долу сцена от филма „След сватбата“.

\*

Ален Роб-Грийе, известен френски писател от теченията на „новия роман“, автор на сценария „Миналата година в Мариенбад“ и режисьор на филма „Безсмъртната“, е замислил да снима в Бразилия авантюристичен филм по собствен сценарий.

## САЩ

Известният американски сценарист Карл Фореман е дебютирал напоследък като режисьор с филма „Победители“.

„Снимането на „Победители“ — е заявил Фореман — започнах на 48 години. Такъв късен режисьорски дебют се среща рядко. В киното работя вече 21 години. В Холивуд пристигнах в началото на тридесетте години, като много млади хора, за да търся работа, слава, пари. Но годините минаваха и аз трябваше да се задоволя с длъжността на сценарист. Трябваше да се сядя зад бюрото и да пиша. Не ми беше позволено да влизам нито в ателиетата, нито в монтажната. В това време не написах нито един добър сценарий. През време на войната имах щастието да работя в един филмов екип заедно с режисьора Франк Капра. Сътрудничил съм също и с Джон Хустън и Анатол Литвак, учил съм се от тях и едва тогава започнах да пиша добри сценарии. Разбрах, че филмовият драматург, подобно на режисьора, е отговорен за това, което работи не само пред обществото, но и пред себе си.

След войната станах независим. Заедно със Стенли Крамър и Джордж Глас започнахме съвместна продукция. През 1951 г. бях повикан да отговарям пред Комисията за разследване на антиамериканска дейност и така попаднах в „черния списък“. В продължение на пет години ми бе забранено да пиша. Даже в Англия ми бе трудно да намеря работа. Едва след успеха на филма „Мостът на река Квай“ бях задраскан от черния списък. Човекът и войната — това е основният мотив на моето творчество. Същата тема съм разработил и в моя режисьорски дебют „Победители“. Всяка война, малка или голяма, деградира не само победените, но и победителите. Твърде висока цена плащат и едните, и другите. Постарах се да направя филма просто, сурово, без каквито и да било външни ефекти. В моята работа ми помогна техническият персонал и артистите Жан Моро, Мелина Меркури, Роми Шнайдер, Алберт Финей и Джордж Хамилтън.

\*

Режисьорът Валтер Грауман снима филм за живота на голямата френска артистка Сара Бернар. Главната роля е поверена на гръцката артистка Мелина Меркури.



# ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ НА СП. „КИНОИЗКУСТВО“, ГОДИНА XVIII — 1963

## УВОДНИ И РЕДАКЦИОННИ

1. Да творим за народа, в името на комунизма — реч на Л. Ф. Иличов на срещата на ръководителите на партията и правителството с дейците на литературата и изкуството на 17 декември 1962 г. Кн. 1, стр. 3—12
2. За висока идейност и художествено майсторство. Редакционна. Авт. Яко Молхов. Кн. 4, стр. 3—6
3. Комунистическата идейност — висш принцип на нашата литература и изкуство. Реч на др. Тодор Живков на срещата на Политбюро на ЦК на БКП с дейци на културния фронт, произнесена на 15 април 1963 г. Кн. 5, стр. 3—34
4. За боево, настъпателно киноизкуство! Редакционна. Авт. Рашо Шоселов, кн. 5, стр. 35—38.
5. До Централния комитет на Българската комунистическа партия. Телеграма на пленума на Съюза на кинодейците в България, състоял се във връзка с обсъждането проблемите на идеологическия фронт. Кн. 7, стр. 3—4
6. Да служим по-добре на народа... Авт. Емил Петров. Кн. 7, стр. 5—19. (Доклад пред разширения пленум на Съюза на кинодейците във връзка с речта на др. Тодор Живков пред дейци на литературата и изкуствата.)
7. Повече грижи за кинолюбителското движение. Редакционна. Авт. Христо Киров. Кн. 8, стр. 18—24
8. Поздравително писмо на др. Тодор Живков до участниците в Третия варненски кинофестивал. Кн. 9, стр. 3
9. Доверието задължава. Редакционна. Авт. Рашо Шоселов. Кн. 10, стр. 3—4
10. Реч на др. Митко Григоров, член на Политбюро и секретар на ЦК на БКП, произнесена на 3 септември 1963 г. при откриването на националния киноцентър. Кн. 10, стр. 5—11
11. Да поговорим за режисьорския сценарий. Авт. Христо Сантов. Кн. 11, стр. 3—9
12. За литературните бюра в творческите колективи. Авт. Христо Сантов, бр. 12, стр. 3—4.

## ЗА БОЕВО КОМУНИСТИЧЕСКО КИНОИЗКУСТВО

1. Киноизкуство — достойно за нашето време! Авт. Борислав Петров. Кн. 6, стр. 3—5
2. Открито, честно, ясно! Авт. Петър Василев. Кн. 6, стр. 5—7
3. За нашата младеж и за полезния филм. Авт. Антон Маринович. Кн. 6, стр. 7—8
4. Повече откровеност и партийна принципност. Авт. Теню Казака. Кн. 6, стр. 8—10
5. В нашето документално кино „Троянският кон“ няма да проникне! Авт. Румен Григоров. Кн. 6, стр. 10—13
6. Почетна и достойна задача. Авт. Георги Янев. Кн. 6, стр. 13—14

## КРИТИКА

1. Младите критици за филма „Тютюн“. Автори: Ивайло Знеполски, Григор Чернев, Пенчо Лянов, Атанас Свиленов, Тодор Андрейков, Любен Георгиев, Иван Стефанов, Юлиан Вучков, Недка Станимирова, Неделчо Милев, Христо Киров, Николай Корабов. Кн. 1, стр. 20—46
2. Станимирова, Недка. „Златният зъб“. Кн. 2, стр. 25—28
3. Давидов, Нешо. „Калоян“. Кн. 3, стр. 3—7
4. Свиленов, Атанас. Между „старта“ и „финала“ („Анкета“). Кн. 3, стр. 8—16

5. Коев, Алберт. „Празник на надеждата“. Кн. 4, стр. 7—10
6. Стефанов, Иван. „На тихия бряг“. Кн. 6, стр. 14—18
7. Кирков, Христо. Бележки за филма „Капитанът“. Кн. 7, стр. 20—26
8. Свиленов, Атанас. Един творец търси своя път. Кн. 7, стр. 27—29
9. Знеполски, Ивайло. „Кривогледао щастие“. Кн. 7, стр. 30—32
10. Размишления за филма „Смърт няма“. Авт. Христо Кирков. Кн. 12, стр. 15—21.
11. „Среднощна среща“. Авт. Иван Стефанов. Кн. 12, стр. 22—24.
12. „Оптимистична трагедия“. Авт. Христо Берберов. Кн. 12, стр. 25—29.

## ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

1. Филм — преклонение пред актьора. Авт. Наталия Стамболиева. Кн. 1, стр. 47
2. „Човек върви след слънцето“, „Нашият общ приятел“, „Колко малко е нужно да има любов“, По повод на филма „Така започна Маяковски“, „Сибирската леди Макбет“, „Когато жените плачат“. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 1, стр. 48
3. „Хора и зверове“. Авт. Бурян Енчев. Кн. 2, стр. 29
4. „Азбуката на страха“. Авт. Пенчо Линов. Кн. 2, стр. 31—32
5. „Повест за пламенните години“. Авт. Иван Стефанов. Кн. 3, стр. 17
6. „Пролетна балада“. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 3, стр. 19
7. „Другарят председател — център нападателят“. Авт. Пенчо Линов. Кн. 4, стр. 22
8. „Дивото куче Динго“. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 4, стр. 23
9. „Седемте бавачки“, „Приятелю мой, Колка!“, „Среднощна литургия“, Авт. Атанас Свиленов. Кн. 4, стр. 26.
10. „И твоята любов също“, „Край френските камини“. Авт. Пенчо Линов. Кн. 5, стр. 46
11. „Сiera Маестра“, „Панаир“, „Път към висшето общество“, „Макбет“, „Бели сенки“. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 6, стр. 20
12. „Колеги“. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 8, стр. 25. „Грешният ангел“, „Разрушеният мост“, „Последният пешеходец“, Авт. Атанас Свиленов. Кн. 8, стр. 26. „Парижката света богородица“. Авт. Пенчо Линов. Кн. 8, стр. 29, „Гангстери и филантропи“. Авт. Христо Кирков. Кн. 8, стр. 33
13. „Как да бъдеш обичана“. Авт. Тодор Андрейков. Кн. 9, стр. 22. „Главозамаяване“, „Купих си татко“. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 9, стр. 25. „Ех, че пътуване“. Авт. Божидар Михайлов. Кн. 9, стр. 27
14. „Небето няма решетки“, „Саша“, „Излишните“, „Призраци в замъка Шпесарт“, „Моля, не ме бъдете“, „Двата живота на леля Мици“, „Ти си чудесна“. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 10, стр. 26. „Ябълката на раздора“. Авт. Н. Константинова. Кн. 10, стр. 35
15. „Големият път“, „Кодин“, „Делови хора“, „Елате утре“, „Откраднал луната“. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 11, стр. 16. „Тереза Ракен“. Авт. Н. Константинова. Кн. 11, стр. 16
16. „Встъпление“, „Празният рейс“, „Кайн XVIII“. Авт. Ивайло Знеполски. „Солунските атентатори“, Н. Константинова. „Престъпникът и момичето“. Авт. Тодор Андрейков, кн. 12, стр. 30—38.

## РАЗГОВОР ЗА КИНОКОМЕДИЯТА

1. Авт. Челкаш. Кн. 1, стр. 13—17
2. Авт. Рангел Вълчанов. Кн. 1, стр. 17—19
3. Авт. Емил Петров. Кн. 2, стр. 18—22
4. Авт. Румен Григоров. Кн. 2, стр. 23—24
5. Естетически предразсъдъци. Авт. Иван Ковачев. Кн. 3, стр. 24—27

## ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

1. Обретенов, Любомир. Някои проблеми на учебното кино. Кн. 3, стр. 28—32
2. Някои проблеми на диафилма. Авт. А. Фархи. Кн. 3, стр. 33—37
3. Милев, Неделчо. Мисли за криминалния жанр. Кн. 5, стр. 39—45
4. Нашият филмов плакат. Авт. Мирон Найденов. Кн. 7, стр. 39—41
5. Звоничек, Станислав. Кратък пътеводител в отношенията между телевизията и киното. Кн. 7, стр. 42—48
6. Най-младият жанр търси себе си. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 8, стр. 47—54
7. За увлекателността на учебния филм. Авт. Л. Обретенов. Кн. 8, стр. 55—58



8. Берберов, Христо. Кино и телевизия. Кн. 9, стр. 17—21
9. Зархи, А. Превъплъщение или „съответствие“. Кн. 9, стр. 12—17.
10. За фестивала-празник и за лозунга на фестивала. Авт. Христо Кирков. Кн. 10, стр. 18—21
11. Някои проблеми за нашия диафилм. Авт. А. Фархи. Кн. 10, стр. 22—25
12. Зархи, А. Превъплъщение без грим. Кн. 11, стр. 29—36
13. Филми и живот. Авт. Н. Толчанова. Кн. 12, стр. 8—14

## ТЕОРИЯ НА КИНОТО

1. Стефанов, Иван. Към теоретическо определение на критиката. Кн. 4, стр. 11—21

## ДИСКУСИЯ

1. Пауновски, Иван, Берберов, Христо. Човек върви след шампата. Кн. 3, стр. 20—23
2. Ковачев, Иван. Тревожни показатели. Кн. 2, стр. 3—11
3. Андрейков, Тодор. Кино, зрители и посредници. Кн. 2, стр. 12—17
4. Михайлов, Божидар. Отговорността пред зрителя. Кн. 6, стр. 24—31
5. Против Хубавата Елена, за мене — зрителя, за нашия общ приятел — киното. Авт. Пенко Гюров. Кн. 8, стр. 36—46
6. За по-висока кинокултура! Авт. д-р Ал. Тихов. Кн. 11, стр. 10—15

## ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

1. Д-р Тихов, Александър. Лайпциг — 1962 година. Кн. 2, стр. 33—40

## ПРЕГЛЕД

1. „Иваново детство“. Авт. Жан Пол Сартър. кн. 1. Стр. 59—63
2. Киното и съвременността. Кн. 1, стр. 64—66
3. Български филми, отличени на международни кинофестивали. Кн. 1, стр. 67
4. Полската школа и антивоенния филм. Авт. Ивайло Знеполски. Кн. 2, стр. 61—68
5. Чарлс Лаутон, Авт. Хр. Мутафов. Кн. 2, стр. 68—70.
6. Чухрай, Григори, Проблемата за личността в изкуството. Кн. 3, стр. 38—47.
7. Софронов, А. Киното — важно дело на писателя. Кн. 3, стр. 48—53
8. Джон Стайнбек. Авт. Христо Мутафов. Кн. 3, стр. 54—58
9. В нашата студия за игрални филми. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 3 — стр. 59—60
10. Разговори и дискусии за филмовата музика. Кн. 4, стр. 30—38
11. Нашите кинодокументалисти през 1963 г. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 4, стр. 39—40
12. За някои проблеми на чехословашкия игрален филм. Авт. д-р Станислав Звоничек. Кн. 5, стр. 51—56
13. Полското кино. Авт. Иежи Плажевски. Кн. 5, стр. 57—59
14. X фестивал на югославския късометражен филм. Авт. Иван Стоянович. Кн. 6, стр. 49—51
15. Съществува ли еврокино? Авт. Джани Тоти. Кн. 6, стр. 52—53
16. Най-скъпото присивно средство. Кн. 6, стр. 54—55
17. Лицето на Франция — 63. Авт. Питър Граам. Кн. 7, стр. 57—58
18. „Киноевропа“ без грим. Авт. Джани Тоти. Кн. 7, стр. 59—61
19. Бела Балаш и киното. Авт. Ервин Дертян. Кн. 8, стр. 64—68
20. Курусави, монополи и зрители. Авт. Кадзуо Ямада. Кн. 8, стр. 69—70
21. Шоселов, Рашо. Семафорът на Москва — за правдиво и хуманно киноизкуство. Кн. 9, стр. 29—44. Кн. 10, стр. 36—41
22. Толчан, Я. Късометражният филм на московския кинофестивал. Кн. 9, стр. 45—48
23. От север нищо ново. Авт. Х. Книч. Кн. 9, стр. 49—50
24. 1,000 по 11 минути. Авт. Георги Янев. Кн. 10, стр. 42—45
25. 1,000 седмици. Авт. Константин Кисов. Кн. 10, стр. 46—48
26. М. Томпкинс, Уорвик. Учебните филми в САЩ. Кн. 10, стр. 49—53
27. Пула — 1963 година. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 11, стр. 47—54

## СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ

1. Впечатления от френския екран. Авт. Алберт Коен. Кн. 2, стр. 41—60
2. Московски срещи. Авт. Атанас Свиленов. Кн. 5, стр. 60—65
3. Андрей Тарковский за своето творчество. Авт. Ат. Свиленов. Кн. 6, стр. 41—48
4. Нона Мордюкова. Авт. Стоян Стоименов. Кн. 7, стр. 55—56

## ВЪПРОСИ НА КИНОПОКАЗА

1. С езика на цифрите. Авт. Мирон Найденов. Кн. 1, стр. 68—70

## СВОБОДНА ТРИБУНА

1. Интересен експеримент но... Авт. Григор Чернев. Кн. 2, стр. 71

## МАЙСТОРИ НА КИНОТО

1. Чарли Чаплин. Авт. Карл Шног. Кн. 4, стр. 41—51. Кн. 5, стр. 70—79. Кн. 6, стр. 32—40
2. Федерико Фелини. Авт. Карло ди Стефано. Кн. 5, стр. 80—82
3. Анели и Андрю Торндайк. Авт. Христо Мутафов. Кн. 7, стр. 49—54
4. Алберто Кавалканти — пионер на документалния филм. Авт. Волфганг Клауе. Кн. 11, стр. 43—46
5. Йорис Ивенси. Авт. д-р Ал. Тихов. Кн. 12, стр. 45—56

## ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

1. Толчан, Я. Самодейното киноизкуство — екран на живота. Кн. 5, стр. 66—69
2. Кинолюбителското движение в Югославия. Авт. Марко Бабац. Кн. 10, стр. 66
3. Киноклубовете в Англия. Кн. 3, стр. 67—68

## СЪЮЗЕН ЖИВОТ

1. Отчетно-изборното събрание на Съюза на кинодейците в България. Кн. 5, стр. 49—50
2. За решително подобряване на работата на кинематографията. Кн. 7, стр. 33
3. Пленум на съюза на кинодейците. Кн. 7, стр. 33
4. Разговор за мултипликационния филм. Кн. 7, стр. 34
5. Обсъждане на научно-популярния филм. Кн. 7, стр. 36
6. Кинодейците подкрепят призива на партията. Кн. 8, стр. 59—60
7. Повече активност в разговорите. Кн. 8, стр. 61—62
8. За боева, настъпателна, идеологически безкомпромисна критика. Кн. 8, стр. 62—63

## КЪМ ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

1. По въпроса за първите кинопрожекции у нас. Авт. Любен Георгиев. Кн. 4, стр. 52—53
2. Левченко, Н. Чернявски, Г. Съветските филми в България през периода 1939—1941 година. Кн. 10, стр. 54—60
3. Още за кинолюбителския филм „Курортен сън“. Авт. Георги Смиленов. Кн. 10, стр. 61—63

## БЪЛГАРСКА НАЦИОНАЛНА ФИЛМОТЕКА

1. Началото. Авт. Г. Стоянов-Бигор. Кн. 4, стр. 54—55
2. Началото на двадесетте години. Авт. Г. Стоянов-Бигор. Кн. 6, стр. 63—64

## КИНОТО ПО СВЕТА

1. Писма от Москва. Авт. Стоян Стоименов. Кн. 1, стр. 74. Кн. 2, стр. 72—76. Кн. 3, стр. 61. Кн. 5, стр. 83. Кн. 6, стр. 56—58.
2. Руското чудо. Кн. 1, стр. 75.
3. В света на японското кино. Авт. Тодор Кюранов. Кн. 1, стр. 76—80
4. Италианското филмово творчество през новата 1963 г. Авт. Карло ди Стефано. Кн. 2, стр. 77—78





Григор Вачков в сцена от филма „Непримиримите“, постановка Янко Янков



Сцена от филма „Петриархите“



5. Кинокамери и нефтени сонди. Кн. 2, стр. 79
6. Хамлет в мен. Авт. Григори Кузинцев. Кн. 3, стр. 62
7. За творчеството на някои млади американски кинорежисьори. Авт. Марио Гуаралди. Кн. 3, стр. 63—65
8. Краят на огнедишация дракон. Кн. 3, стр. 66
9. Трудности и надежди на италианското кино. Авт. У. Казираги. Кн. 4, стр. 55
10. Орсън Уелс обвинява. Авт. Илия Рилски. Кн. 4, стр. 59—60
11. „Бунтарите“ от Оберхаузен. Авт. Хорст Книтч. Кн. 4, стр. 61
12. Нов игрален филм за Ленин. Кн. 5, стр. 84
13. Учебният център на югославската кинематография в Белград. Авт. Ж. Траяновски. Кн. 5, стр. 85
14. Още един от десетте. Авт. Илия Рилски. Кн. 5, стр. 86—88
15. Пътища и търсения на индийското кино. Авт. Бимал Рой. Кн. 5, стр. 88—89
16. Интервю с Луи Бюнуел. Кн. 5, стр. 90
17. Има ли нова вълна в английското кино? Кн. 6, стр. 59—62
18. Кубинското кино днес. Авт. Т. Йозев. Кн. 7, стр. 62—63
19. Латерна на спомените. Авт. Цветана Ангелова. Кн. 7, стр. 64
20. Филмите от социалистическите страни пробиват път и в Гърция. Кн. 7, стр. 65
21. Теоретичен симпозиум по въпросите на съвременното буржоазно киноизкуство. Авт. Стоян Стоименов. Кн. 8, стр. 71—72
22. Кан—1963 година. Авт. Неделчо Милев. Кн. 8, стр. 73—81
23. Киноседмици и фестивали. Авт. Иван Бояджиев. Кн. 8, стр. 82—83
24. Кинодебюти в Африка. Авт. И. Ицков. Кн. 8, стр. 83
25. Из дебрите на Холивуд. Кн. 8, стр. 84—85
26. Кризата в американското кино. Авт. Илия Рилски. Кн. 9, стр. 50—53
27. Датският документален филм. Авт. Б. Троле. Кн. 9, стр. 54—58
28. Срещи и разговори със зрителите. Авт. Стоян Стоименов. Кн. 10, стр. 68
29. Индийският екран през 1962 година. Авт. Девендра Кумар. Кн. 10, стр. 68—71
30. Монументалната мишка. Авт. Юдит Крист. Кн. 10, стр. 72
31. Хроническо отравяне. Авт. Егберт Хед. Кн. 10, стр. 73—75
32. Микеланджело Антониони и аналитичният филм. Авт. Карло ди Стефано. Кн. 11, стр. 55—57
33. По екраните на Бродуей. Авт. Н. Туркатенко. Кн. 11, стр. 59—62
34. Късометражният филм на Индия. Авт. Девендра Кумар. Кн. 11, стр. 58
35. Най-добрите образци на съветското киноизкуство. Авт. Ст. Стоименов. Кн. 12, стр. 57—59
36. „Полска школа и после какво?“. Авт. Януш Заремба. Кн. 12, стр. 60—64
37. Роман и филмово творчество. Авт. Карло ди Стефано. Кн. 12, стр. 65—66.

## ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

1. Първият чуждестранен игрален филм, сниман в България. Кн. 1, стр. 81
  2. Гео Милев за българското кино. Кн. 1, стр. 81
  3. Из миналото. Кн. 2, стр. 80
  4. Иван Вазов... сценарист! Кн. 4, стр. 62
  5. Начало на кинообразованието в България. Кн. 5, стр. 91
  6. Съюз на кинопритежателите в България. Кн. 6, стр. 65
  7. Българският научно-популярен филм в миналото. Кн. 8, стр. 87
  8. Софийските кина някога. Кн. 9, стр. 59
  9. Столичната кинорежа през периода на монархофашизма. Кн. 10, стр. 64
  10. Прогресивни филми на българския екран в миналото. Кн. 11, стр. 65
  11. Първата киноанкета в България. Авт. Ал. Александров. Кн. 12, стр. 67—68
- Автор на всички статии в рубриката „Исторически календар“ е Александър Александров.

## ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОИЗКУСТВОТО

1. Кн. 1, стр. 72. Кн. 4, стр. 103. Кн. 6, стр. 67. Кн. 7, стр. 67. Кн. 8, стр. 86. Кн. 10, стр. 84. Кн. 11, стр. 63. Кн. 12, стр. 68. Автор Д. К. Бошнаков.

## ХРОНИКА

1. Кн. 1, стр. 82. Кн. 2, стр. 82. Кн. 3, стр. 69. Кн. 4, стр. 64. Кн. 5, стр. 92. Кн. 6, стр. 68. Кн. 7, стр. 70. Кн. 8, стр. 90. Кн. 9, стр. 60. Кн. 10, стр. 77. Кн. 11, стр. 67. Кн. 12, стр. 70.

ФИЛМОГРАФИЯ ЗА 1962 ГОДИНА. Съставил Иван Бояджиев. Кн. 1, стр. 91

## БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. „Прекъсната игра“. Авт. Н. Голанов, Г. Янев. Кн. 1, стр. 95—116
2. „99 стъпала към нищото“. Авт. Петър Донеv. Кн. 2, стр. 89—122
3. „Ромео без Жулиета“. Авт. Павел Вежинов. Кн. 3, стр. 75—108
4. „Непримиримите“. Авт. Янко Янков. Кн. 4, стр. 71—104
5. „Баща ми бояджията“. Авт. Васил Цонев. Кн. 5, стр. 99—120
6. „Бягството на мистер Мак Кинли“. Авт. Леонид Леонов. Кн. 6, стр. 75—112
7. „Инспекторът и нощта“. Авт. Богомил Райнов. Кн. 7, стр. 77—107
8. „Плаващи домове“. Авт. Теню Казака. Кн. 8, стр. 99—102
9. „Забранена скорост“. Авт. Любен Станев. Кн. 8, стр. 103—107
10. „Разказ за бисквита“. Авт. Хаим Оливер. Кн. 8, стр. 108—112
11. „Аспирин няма“. Авт. Мирон Иванов, Петър Василев. Кн. 9, стр. 67—96
12. „Крадецът на праскови“. Авт. Вълко Радев (по едноименната повест на Емил Станев). Кн. 10, стр. 85—115
13. „До града е близо“. Авт. Гено Генов, Тодор Стоянов. Кн. 11, стр. 75—108
14. „Веригата“. Авт. Анжел Вагенщайн. Кн. 12, стр. 83—108

## РАЗНИ

1. Студията за научно-популярни филми в подготовка за юбилейната 1964 година. Кн. 5, стр. 50
2. Някои проблеми на игралния филм. Доклад, изнесен при обсъждане на игралната продукция за 1961/62 и началото на 1963 г. Авт. Иван Руж. Кн. 8, стр. 3—17
3. Трети фестивал на българския филм — Варна. Авт. Иван Стоянович. Кн. 9, стр. 4—9
4. Пагожева, Людмила. Художник и съвременност. Кн. 9, стр. 10—16
5. Бележки за съветското научно-популярно и документално кино. Авт. Р. В. Бахрах. Кн. 12, стр. 39—42
6. Накратко за студия „Моснаучфилм“. Авт. М. Тихонов. Кн. 12, стр. 43—48.
7. „Иваново детство“. Авт. Ал. Грозев. Кн. 1, стр. 71—72 (писмо на читател)
8. Пулсира бялото градче на кинотворците. Авт. Чавдар Гешев. Кн. 11, стр. 37.



АНЖЕЛ ВАГЕНЩАЙН

# В Е Р И Г А Т А



**КИНОИЗКУС** ТВО *Библиотека литературни сценарии*

Майорът-председател на военно-полевия съд чете:  
„...източноправославен, грамотен, женен, нелегален от 28 август 1941 година, осъждан както следва:

1. По дело 56 от 1942 година задочно на *СМЪРТ ЧРЕЗ РАЗСТРЕЛВАНЕ*.
2. По дело 403 от 1943 година задочно на *СМЪРТ ЧРЕЗ РАЗСТРЕЛВАНЕ*.

се признава за виновен по дело 127 от 1944 година и съгласно чл. 2 от Закона за защита на държавата се осъжда на *СМЪРТ ЧРЕЗ РАЗСТРЕЛВАНЕ*. Присъдата е окончателна и не подлежи на обжалване.“

Майорът вдига очи от папката и механически добавя:

— Но съгласно конституцията, вие имате право да молите негово величество царя за милост. Вашата последна дума, подсъдими!

Подсъдимият е висок, силен мъж и в очите му има някаква тъжна насмешка над протоколната необходимост да кажеш нещо, което никой няма да чуе, защото залата с изпотрошените от бомбардировките стъкла е съвършено празна — като погледите на тримата съдии.

— Съгласно конституцията вашият съд е незаконен. Не се признавам за виновен и не се отричам от нито една дума, която казах тук. Няма да моля за милост.

## В Е Р И Г А Т А

Сега с документална, почти педантична точност ще се запознаем с това, как се приковава една верига за крака на човек.

Веригите биват няколко вида — според дължината и според дебелината на звената. Двайсет, трийсет и четиридесеткилограмови. Обикновено те се съхраняват в ковашката работилница на затвора, където висят окачени на опромни цигански гвоздеи. Докато висят, те напомнят невинни късове от котвена верига за кораб. Когато са на крака, те встъпват в значително по-сериозните функции, които им възлагат Законът и Сигурността на държавата.

Веригата има само един свободен край. На другия ѝ край е човекът.

Това е свързано с една неправилна представа у тези, които никога не са носили верига (защото тя се носи именно праметната през гърба!): те смятат, че първото звено на веригата се заключва около човешкия крак. Всъщност тя се приковава с един много дебел нит. За да може нитът да се зачука при така наречените „уши“, нужно е, първо, той да бъде нажежен до бяло в ковашкото огнище. После босия крак се поставя върху наковалня, нахлузва му се отвореният край на веригата и през „ушите“ се промушва начервеното парче желязо, което с помощта на чук се одebелява така, че повече да не може да се измъкне. Една болезнена операция: огнени пръски от желязото обгарят крака на човека, но той мълчи, защото това е най-малкото, което може да му се случи, когато са му сложили верига.

Най-често този, който приковава веригата, нехае за това, че някога тя ще трябва да бъде разкована. В повече случаи то става в друг затвор, където друг ковач псува и цял час се поти върху наковалнята, защото този път нитът не може да се постави заедно с крака в ковашкото огнище!

Трябва още да се каже, че човечеството, което доста е напреднало в други области, не е измислило нищо ново в областта на поставянето и ваденето на верига. Дори не е изяснено веригата ли се приковава към човека или човекът — към веригата. Защото свободният ѝ край е само привиден свободен — след него има строго определен брой невидими звена, които не позволяват на човека да извърши една крачка повече от предвиденото: от един затвор до друг, или обратно; от ко-



ридора до мивките или обратно; от килията до бесилото (обратният път в този случай не се предвижда!)

1.

— Хайде, мой човек, със здраве да я носиш! — казва мустакатият циганин и бърше ръце в панталоните си.

Осъденият още държи босия си крак върху ниската наковалня и надзирателят се навежда, проверява нита, опитва се да го завърти, но се опарва и плюнчи пръстите си.

— Какво ще го проверяваш, господин надзирател, здрава работа за цял живот — смее се циганинът. — Майсторска работа! Дай сега една цигара, другарче.

Осъденият предлага и на надзирателя, но този не запалва и прибира цигарата в джобчето на черната си куртка.

— Обувай се, че трябва да вървиш — човешки казва той и се прозява.

Осъденият се навежда над наковалнята и нанизва връзките на прамадната си туристическа обувка, обува направо на бос крак, а надзирателят, облегнат върху тезгяха, го наблюдава:

— Ти, ти, ти... Млад си, пък три смъртни присъди. Не е шега работа това, ей!

— Три смъртни и една смъртна са едно и също — казва човекът, плюнчи показалеца си и осуква разнищеното крайче на връзката.

— Бе, то не е баш едно и също. По-си е друго то! Да помилва царят една-та, да речем. Ама да искаш и втората, па и третата — много става.

— А-ха, много, много! — съгласява се циганинът и с такава жажда смучи цигарата, че небръснатите му бузи хлътват навътре.

— Брей, тежка!

— А-ха, тежка, тежка — съгласява се циганинът. — Четирсет кила и курсур. Ама господин надзирател таква рече. Най-тежката, вика, сложи.

— Трънки съм рекъл — лениво казва надзирателят. — Да беше до мен, дадено. Ама директорът така нареди.

Осъденият се усмихва:

— Така е. На тебе директорът, на директора министерът, на министера царят, на царя...

— Ей, шт, шт! Само без политика!

— Каква политика? За веригата си говорим.

Надзирателят поглежда джобния си часовник и казва:

— Хайде вече, време е.

— Чекай, господин надзирател — примолва се циганинът. — Нека ти покаже оня окус-фокус, ей, много интересен е. Молим ти се, ако си човек.

— Я да видим? — любопитствува надзирателят.

Осъденият се колебае, но като среща възторжените маслинени очи на циганина, пуска веригата и тя с трясък се изсипва на пода. После бръква в джоба си и изважда три топченца от онзи затворнически материал, от който се правят гerdани, зарове, голи женски фигурки и други полезни неща — сдъвкан хляб, боядисан с мастило, който като изсъхне, става корав като кокал.

— Това сме тримата. Червеното топче е политически, синьото — криминален, черното — надзирател. Да ги сложим сега в затвора, пък да видим какво ще стане!

Той поставя трите топчета върху тезгяха и циганинът, без да чака, ги захлупва с раираната си затворническа шапка. После с почти ритуална тържест веност подава калайдисаното си канче за храна:

— Те ти и свободата, мой човек!

Осъденият захлупва канчето и почуква с пръст дъното му:

— Това е свободата. Сега кои са на свобода, господин надзирател?

Надзирателят недоверчиво приповдига канчето и поглежда отдолу:

— Николай.

— Точно така. Внимавайте, в ръцете ми няма нищо. Окус-фокус! — той чукува под тезгяха, после вдига канчето: под него лежи червеното топче. — Виж-дате ли, пръв излезе на свобода политическият! Да чукуем пак. Кой излезе на свобода след него?

Циганинът със страх вдига канчето и сияещ от щастие извиква:

— Аз!

— А кой остана в затвора?

— Господин надзирателят! — киска се циганинът и примира от удоволствие.  
— Я! Как стана тя, бе? — чуди се надзирателят.  
— Фокус, господин надзирател — успокоява го осъденият и отново премята през рамо тежката верига.

## 2.

На странния затворническо-полицейски лексикон група затворници, която бива премествана от един затвор в друг, се нарича „пакет“.

По булеварда, който води от затвора към гарата, се движи такъв един пакет от двадесетина затворници: криминалните са в своите дрехи на светли и тъмни черти, няколкото политически — в гражданското си облекло.

Осем полицаи със затъкнати пушки: по двама от всяка страна на карето и старшията, който подтичва и тук, и там (обикновено директорът на затвора хубавичко ги наплавша, че отговарят с главата си за всеки затворник).

Отпред накуцва смъртният и веригата му дрънчи по целия булевард, почти безлюден в тези тревожни вечери.

— Ей, я дрънчи по-малко! — извиква старшията

— Не дрънча аз, а веригата — троснато отвърща човекът и я намества по-удобно върху рамото си.

— Като ти дрънна три дена карцер, ще видиш!

Този само го поглежда накриво и не отвърща — явно веригата жули рамото му и той отново я намества.

-- Пука му на него за карцера, той си е смъртен! — обажда се един криминален, понесъл дървено куфарче.

— Я без много приказки, без много приказки!

И „пакетът“ отминава нататък по булеварда.

На ъгъла стои една девойка в бяла рокличка и едва забележимо поклаща пръсти за поздрав. От карето младеж с ученическа куртка свенливо се усмихва и не сема поглед от нея. Нека я погледа още мъничко, защото следват много нощи в другия затвор, в другия град, през които той ще притваря клепачи, за да извика образа на едно момиче в бяла рокличка. Нека я погледа, докато се скрие зад завоя — предпазливо вдигнала ръка за сбогом!

Крачка и звън на веригата, крачка и звън на веригата...

## 3.

Вагоните ритмично почукват и в претъпканите коридори отпускар и селяни дреят върху кошниците, бохчите и сандъците си. Други, залепили чела на стъклото, с тъпо и уморено безразличие гледат навън, в черния квадрат, който отразява все същия коридор, претъпкан с дремещи селяни и отпускар.

Може би само на мъжа, който гледа жената в отражението, и на жената, която се опитва да не гледа мъжа, не им е скучно през това дълго нощно пътуване.

Един спекулант с мъка прекрачва през хората, грубо ги разбутва с мазната си дамаджана, те се стряскат и го гледат с неразбиращи, сънни очи. Най-сетне той стига до вратичката, която разделя коридора на две части.

— Нататък не може — казва полицаят и се опитва да затвори вратичката, но човекът я нагиска:

— Я не затваряй, аз съм евакуиран!

— Че какво от това? Казвам ти, нататък не може!

— Как така? Багажът ми е в другия вагон. Има ли ред в тая държава, или няма ред? Ама ха!

— Ти български разбираш ли, бе? Нататък са арестантски купета. Не може!

— А, не може ли? Е, щом не може, добре

И той отново се връща, за да разбуди цялата федица.

## 4.

В опразнено купе седят един срещу друг само смъртният и един полицаи, стиснал карабината между коленете си. Веригата се е изхлузила на пода и си почива като едър лъскав смок.

— Може ли да се пуши? — пита арестантът.

— Забранено е.

Почукват колелата на влака.

Арестантът гледа навън, където се мяркат кантони, телеграфни стълбове и



силуети на ниски голи възвишения, върху които се отразява полицаят, стиснал ка-  
рабината между коленете си.

— Имаш ли деца? — пита полицаят.

— Имам. Едно.

Почукват колелетата на влака и арестантът не сема поглед от стъклото, н  
полицаят не сема поглед от арестанта.

— Запали, ама ако дойде старшията, крий цигарата.

— Благодаря. Искаш ли?

— Не пуша.

И пак мълчат. Кантони, телеграфни стълбове и черни силуети на възвише-  
ния. В съседното купе избухва смях.

5.

Старшията отваря вратата на купето:

— Какво се смеете, бре?

— Смешно ни е, господин старши — казва един криминален.

— Това да не ти е еврейска хавра? Тихо ще се смеете.

Но и на старшията му е скучно, той влиза и затваря вратата.

— А смейте се сега, де? Защо не се смеете?

— Вече не ни е смешно, господин старши.

— Като ви думѝа по три дена карцер, ще ви стане! — старшията огле-  
жда арестантите и търси за какво да се заяде. Скучно му е. — Има ли тук по-  
литически, бо?

— Аз — казва ученикът.

— Не те ли е срам, я се виж какъв си малък. На колко си години?

— Седемнайсет.

— На колко си осъден, питам.

— На петнайсет години.

— Язък ти за младостта. Ще излезеш на трийсет и две.

— Слаба ви е аритметиката, господин старши — усмихва се ученикът.

— Хич не ми е даже слаба. Знам аз колко е седемнайсет и петнайсет.

Криминалният, един много пълен човек, беззвучно се закискава:

— Те тия работи не се броят по аритметиката, ами по географията. Знаеш  
ли другарчето на колко ще излезе от пандиза?

— На трийсет и две! — упорствува старшията.

— Ядец, господин старши. На осемнайсет! Защото техните са вече в Румъ-  
ния.

— Може да са и в Абисиния, щом си е осъден, ще си ги излежи! Закон е  
това, не е лукова глава.

Арестантите се размиват, а старшията се опитва да се ядоса:

— Шт! А карцер де, а карцер де!

В съседното купе някой пее.

6.

Ой Лазаре, Лазаре!

Ой Лазаре, Лазаре!

Тука лани дойдохме,  
мома-момче найдохме...

Мелодията е хубава, пее един момък в раирани арестантски дрехи и с цър-  
вули. Пее, мечтателно разперил ръце, и на хората им е тъжно. И на криминални-  
те, и на политическите. И дори на двамата полицаи, седнали един срещу друг при  
вратата им е тъжно.

Един дребен старец, буквално загубен в раетата на прекомерно големите  
си дрехи, тихо си философствува:

— Какво нещо е животът? Велика тайна. Врабчето, дето е врабче, и то жи-  
вее. Къде му се побират и сърцето, и дробчетата, че и душата? А си живее и чу-  
рулика отгоре. А? Ами пчеличката? И тя си има и сърце, и всичко. Страшна ра-  
бота е природата, велика тайна!

— Ти остави врабчетата и пчеличките. Разкажи как си си заклал бабата.

— С тебе не говоря, ашлак.

А момъкът с цървулите продължава да пее и на всички им е тъжно.

Ой Лазаре, Лазаре!  
Ой Лазаре, Лазаре!  
Я момчето годете!  
Я момата женете!

7.

В купето на смъртния е тихо.

Полицията иска да започне разговор, но не може да хване погледа на отсрещния и не се решава. Най-сетне казва:

— Та ти си осъден на смърт, а? Три пъти!

— Три... — отвърща човекът и гледа навън, замислен в нещо свое.

— Е, като пристигнем и ще те обесим — беззлобно казва полицията.

— Какво да се прави... — отвърща човекът, но не му се разговаря.

— Щом си не стоиш мирно, пада ти се. А, да не мислиш, че много-много? Като нищо ще си те обесим. Ъ-хъ...

Онзи не отвърща. Полицията пхва пръстчето си в цевта на пушката, завъртва го и като го изважда, около него се е отпечатало черно пръстенче. Той гледа пръстенчето и отново се опитва да подхване дружелюбния разговор:

— Ти откъде си, бе?

— От София.

— Че какво като си от София? Да не мислиш, че софиянци не ги бесим? Бесим си ги и тях.

Съседното купе отново избухва в смях.

8.

— Я дай тука заровете! — вика старшията, а криминалните се хият на среща му.

— Какви зарове, господин старши? — пита дебелят криминален.

— Я не се прави на улав, дай заровете. Като ви шибна по три дни карцер, само на барбут ще ми станете! Давай, давай, давай... — и той шавя с пръстите си.

Дебелият въздъхва и подава едрите хлебни зарове:

— Ама ще ни ги върнеш после.

Старшията ги оглежда, харесва ги и ги пхва в джоба си.

— Ще ви ги върна на оня свят!

— Е, нищо, ще почакаме.

— Ами ти бе, дето много знаеш, за какво си съден?

— Не съм „ти“, а „вие“ — казва дебелият. — Аз съм доктор от Сорбоната.

— Доктор си, ама отзаде — не вярва старшията.

Дебелият вади от вътрешния си джоб сгънат и налепен с ивички от вестник дипломат:

— Моля, ако знаеш да четеш френски. Доктор по юридическите науки Соломон Леви от Видин — и като се обръща към седящия до него полицай, го стряска. — Колко души от Видин са завършили Сорбоната, бре?

— А, не знам, ние сме от Ловешкия край — премигва полицаят.

— Виждаш ли? — казва Соломон Леви на старшията и за доказателство сочи полицая.

— Е, и за какво си осъден? — с пораснало уважение пита старшията.

— Издавах медицински свидетелства. Сто лева парчето, за войници и ученици по петдесет. Лепнаха ми пет години. Не е държава това, България!

— Много бе, за едни медицински.

— А, има и друго, но не е за разправяне. Въшка, господин старши!

— Къде бе, къде?

Соломон Леви услужливо скача и се опитва да хване нещо по мундира на старшията:

— Тю, влезе в яката. Нищо, тя е от криминалните, те са по-кротки.

Той отново си сяда и грижливо прибира дипломата си.

Старшията стои прав при вратата, чеше се по врата и по едно време бръква в джоба си:



— Ей, къде са ми заровете?

Дебелият широко се усмива и му поднася дланта си, на която се мъдрят хлебните кубчета. После бръква в юнашката си фланелка и измъква за ланеца стар турски часовник:

— И едно часовниче армаган. Та това е, дето не беше за разпращане: три години за неуважение към чуждата собственост.

— Лева ръка десен джоб, а? — смее се старшията. — Па и отгоре си евреин!

— Евреин съм отдолу, ако искаш да знаеш.

9.

В кугето на смъртния е тихо.

Колелетата на влака потракуват и от тяхната монотонна песен полицаят задрямва, но веднага се стресва. Арестантът седи отсреща, пуши и не го поглежда.

Полицията отново клюмва глава, прегърнал пушката до гърдите си.

Така так так так, така-так так так...

И от подрушването стъклото на прозореца лекичко се смъква надолу.

Смъртният не помръдва: поглежда прозореца и после полицаия, и пак прозореца и пак полицаия.

Полицията изведнъж се стресва, поглежда със сънни очи. Подозрително спира поглед на отворения една целия прозорец.

— Може ли да вдигна стъклото — казва смъртният. — Студено е.

— Стой там, аз!

Полицията дръпва каиша, пхва в дупчицата му пиринченото езиче и отново сядва.

Така-так, так так, така-так так так...

И той пак задрямва.

Смъртният, без да сменя поглед от полицаия, внимателно протяга ръка, но пръстите му не стигат до здраво закачения каиш. Десет проклети сантиметра, десет три пъти проклети сантиметра не достигат!

А веригата се е опънала по пода като уморен лъскав смок и не може да помръдне крака си, без да събуди целия вагон. Тогава смъртният се навежда и лекичко я подръпва, и още малко, и още малко... Едно звено, притиснато от другите във вертикално положение, се изхлужва и напрегната гримаса, сякаш очаква, ей сега ще тресне взрив, изопва лицето на затворника. Звеното пада и тихичко звънва.

— Какво става бе? — уплашено рипва полицаият.

— Искам да си събуя обувките, господин полицаий. Краката ми изтръпнаха.

— Че събувай, какво.

Човекът събува обувките си, прибира веригата върху седалката и подлага крака под себе си. После се намества удобно и затваря очи.

Полицията мълчаливо го наблюдава. И може би това, че долу на пода са оставени наредените една до друга обувки, и това, че арестантът заспива, свил под себе си босите си крака, окончателно успокояват полицаия. Той поставя длан върху дулото на пушката и полага глава на ръцете си.

Ритмично почукват колелетата на влака.

Кантони, телеграфни стълбове, черни тополи...

Този път пръстите на внимателно протегнатата ръка стигат до каиша и лекичко го откачват от езичето.

— Така-так так так, така-так так так...

И стъклото милиметър по милиметър започва да се смъква надолу. Ужасяващо бавно.

Черни тополи, телеграфни стълбове, кантони.

10.

И в съседното купе вече дремят.

Само Селомон Леви и момчето с ученическата куртка тихичко си разговарят.

— Не е държава това България — казва криминалният. — Ти си малолетен, може ли така? И за какво те тикнаха?

— По старозагорската конспирация.

— А, и старозагорските комунисти познавам. Митко Карата, Черния знаеш ли го?

— Знам го — усмихна се момчето.

— Заедно лежахме през трийсет и девета в Плевенския. Сега е в шумата... Половината комунисти в България познавам. Питай, който е лежал по пандизите, за бай Соломон, ще ти каже... Да не мислиш, аз съм червен и в кокалите. Сума ти услуги съм направил на вашите... Или си викаш, крадец?

— А не, защо...

— Ех, да дойде веднъж Червената армия! Че като се развърти по тия гадове, тяхната кожа мръсна фашистка. Първо ще пуснат вас, после и нас. Нали?

— Сигурно.

— Ами какво лошо сме направили ние на партията? Крали сме, ама сме крали от буржоазията. Ех, да дойде Червената армия...

И бай Соломон мечтателно се протяга.

— А какво ще правиш, като излезеш? — сериозно пита момчето.

— Какво — веднага заминавам за Америка. Не е държава това, България!

## 11.

Стъклото се е смъкнало вече две педи и смъртният стиснал челюсти от напрежение, успява да докопа с върха на показалеца си неговия край.

Лекичко надолу, още надолу.

Полицията спи върху дулото и главата му се полюшва от движението.

Така-так так так, така-так так так...

## 12.

Спи и певецът и сигурно сънува зелени ливади и овце.

Старецът с големите затворнически дрехи не спи и гледа отсреща си с широко отворени невидящи очи. За какво ли си мисли — за врачетата, за жена си, която е заклал, или за други велики тайни на природата?

Спят върху кошниците, бохчите и сандъците си селяните и отпускарите в оттагания коридор и сънуват наряди, дамаджани с оливия и моми.

Мъжът при прозорца не спи и гледа жената, отразена в стъклото. После погалва с пръст отражението, а то му се усмихва.

Облегнал на стената и опънал крака чак на отсрещната страна, старшията спи в празния коридор и е спокоен, че никой не може да мине, без да го събуди. Той пухти и сигурно нищо не сънува. Какво може да сънува един старши?

И изведнъж звънко трясва верига — като водопад от желязо.

— Стой! — извикват оттагък. — Стой, ще стрелям!

Гръмва пушка. Старшията се мята на внезапната спирачка и мигновено влакът проскъртва и спира.

Събарят се кувари, бохчи, сандъчета.

Полицията от купето на смъртния, ни жив ни умрял от уплаха, безсмислено стреля в черния квадрат на нощта.

— Какво става бе, какво става? — питат селяните оттагък.

— Нападат ни шумкари! Спокойно, тук има полиция! — неспокойно казва спекулантът, вади тлъстия си златен пръстен и го напъхва в обувката.

— Смъртният е избягал — казва момчето с ученическата куртка и развълнувано преглъща. — Избягал е смъртният!

Вратата с трясък се отваря и в купето нахлува старшията с пистолет в ръка:

— Никой да не мърда тук!

— Никой не мърда, господин старши — измърморва бай Соломон.

— Стреляш на месо, ако някой само шавне!

— Тъй вярно! — премигва полицията.

— Ще ти скъсам главата като на пиле!

— Тъй вярно! — премигва полицията.

А старшията вече тича в съседното купе и оттам се носи неговото паническо:

— Никой да не мърда тук!

## 13.

На гова място, широка и набъбнала, тече Струма.

Локомотивът изсвирва, гласва вагоните назад и върху реката лягат свет-

лите квадрати на прозорците. Буферите се чукат, спирачките изскимтят и влакът отново се заковава на място.

— Ето го!

Един осветен квадрат спира точно върху сянката на беглеца, който се мъчи да преодолее гъстото, увеличащо течение, праметнал верига върху рамото.

Полицаят на прозореца вдига пушката, но едно мигновение, преди да натисне спусъка, момчето с ученическата куртка го блъсва по лакета и куршумът литва към небето.

— Може ли да ида до клозета?

— Ах, мамичата ти! После ще те оправя аз тебе! — полицаят се вглежда навън, но в светлото петно вече няма никой. — Господин старши, в реката е!

Старшият тича по чакъла

— Стреляй в реката!

И от три прозореца безредно, без цел, лумват огънчетата на пушките. Куршумите свистят и вдигат фонтанчета по гъстата тъмна вода.

После из тинестия, обрасъл с ракитак бряг плъзват железничарски фенери.

В тихия вир под върбите се е притаил смъртният и не смее да помръдне с предателската си верига.

Някъде горе старшият вика:

— Никой да не слеза от вагоните, ще стреляме на месо!

Като светулки плъзят фенерите и меките вълни на реката многократно ги отразяват.

— Надолу, надолу търси! — вика старшият.

— Няма насам! — отговарят.

— Още надолу!

Смъртният стои в тъмния коренак, до гърди във водата, и не помръдва. Фенерите шарят насам-натам; изведнаж зелената пещера под върбите светва и човекът с веригата трепва и вдига глава по посока на фенера.

Един миг, един много дълъг миг беглецът и кантонерът се гледат, после светлината се вдига и отстъпва място на плътния мрак.

— Какво става, бе? — вика старшият.

— Няма го. Да слеза по течението, а?

— Връщай се, връщай се.

Затворникът стои във водата и чува разговорите горе:

— Ти оставаш тук, аз ще телефонирам от първата гара.

— Тъй вярно, господин старши.

— Ще си проклинаш майчиното мляко, да знаеш. Ще спиш! Келеш с келеш!

— Съвсем не съм спал, господин старши.

— Млък!... Хайде, другите, прибирай се!

Локомотивът късичко изсвирва и светлите квадрати върху реката меко се плъзват нататък.

Горе, при чакъла, остава само силуетът на един полицай с пушка.

14.

Старшият разтваря вратата на купето и кимва на ученика:

— Ей ти, ела с мен.

— Защо?

— Ела с мен ти казвам!

Ученикът понечва да стане, но бай Соломон забележимо го дръпва за ръкава и той отново сяда:

— Нямате право да ме извеждате. Няма да дойда!

— Нищо не е направило момчето, господин старши — казва бай Соломон. — Всички сме свидетели.

— Ти трай, като не те питат!... Ще тръгваш ли?

— Няма!

— Ей по това лице да ме заплюеш — тихо казва старшият, — ако не те направя на пастърма. Да пристигнем само!

Младежът криво се усмихва:

— Да, ама другарят нали избяга?

Това му струва един юмрук в зъбите.

— Ще го хванем, ще го хванем. А тебе не те виждам вече, да знаеш.

Момчето плюе кръв в краката си и предизвикателно казва:

— Ще го хванете, ама на върба.



И това струва един юмрук.

— Не чух, що рече?

— Той каза, господин старши, че ще хванете на дядо му опинците — кротко и услужливо превежда бай Соломон на български.

Този път той получава удара с опакото на ръката. Криминалният почти влюбено се усмихва:

— Нищо, нищо, господин старши. Още не познаваш бай Соломон от Сорбоната!

15.

— Живот е това, не е шега... — казва старецът с големите дрехи от другото купе. — Свето нещо е човешкият живот. Никой няма право да го отнеме, само господ. А който го отнеме, огън и жупел ще го гори в гърдите, ей тук, та чак до втората тръба!

Онзи, който по-рано го предизвика с бабичката, съчувствено го поглежда: — Може и така да е. Ама тоя няма да избяга. Ще блокират всичко, та пиле да не прехвъркне...

— Море чивак ки са прѳвре и там, дек пиле не префркнува — обажда се певецът.

— Тихо, тихо! — извиква откъм вратата полицаят. — Че сеги ще дойде старшията.

16.

Мъжът и жената са при прозореца, гледат се и се усмихват.

Селяните и войниците мълчаливо се полюшват върху кошниците, бохчите и сандъчетата и повече не могат да заспят.

Спекулантът поучава:

— Или има ред в тая държава, или няма. Според мен няма. Хванеш ли комунист, трябва да го разстрелиш веднага. Плащаме данъци, а какво излиза? Вятър и мъгла... Така ли е... А?

Най-сетне един поглежда към тавана и казва:

— Ще вали.

Отминава с осветените си прозорци един влак, който повече няма да срещнем.

17.

Полицията си е наклал огънче при траверсите и се грее.

Беглецът не е помръднал от дълбокия тъмен вир и наблюдава през кло-нака светлинката при линията.

Най-сетне той се решава и внимателно прави една крачка. Някъде под водата веригата глухо звънва — толкова глухо, че отгоре едва ли могат да я чуят от жабешкото крякане, което изпълва нощта.

Още една крачка, и още една.

Най-сетне той излиза на широката река и мощното му тяло едва удържа на плътния воден поток. Нагоре, само нагоре срещу течението — натам, където полицаят вече няма да може да го чуе.

Изглежда, че дъното е каменисто, защото човекът с труд пази равновесие. Водата става все по-дълбока и вече достига шията му. Крачка по крачка, крачка по крачка — навътре в реката и нагоре срещу течението.

На едно място той загубва равновесие, подхлъзва се на някакъв подводен камък и веригата се изсипва на дъното.

Полицията вдига глава, ослушва се, не звънна ли някъде верига?

Жабите крякат и подозрителният шум повече не се повтаря.

Човекът в реката не помръдва, докато сянката горе не сяда край огънчето. Тогава той се потопява във водата и след малко изскача, запъхтян, с края на веригата.

И отново той се движи нагоре, крачка по крачка.

Огънчето при линията остава зад него...

18.

Тук вече реката е съвсем тъмна и човекът не внимава за глухия звън на веригата. От дясно се простира безмълвен бряг, обрастъл с тополи, зад които едва се очертават черни възвишения; вляво се е проснала равнина, от която на вълни на вълни долита многогласният жабешки хор.

Беглецът с мъка се насочва към равнинния бряг, но по средата на реката спира: изведнаж отсреща се появяват десетки светлинки. Трудно е оттук да се разбере фенери ли са това или факли.

Светлинките се разсипват из полето и беглецът бързо се отправя назад към стръмния бряг с тополите.

А зад гърба му самотен се извисява женски глас, почти вопъл, и още женски гласове, пръснати из равнината, го превръщат в песен. Тъжна песен, с която хората се търсят и намират, въпреки тъмнината, която ги разделя.

Не, това не е хайка. Това са тютюноберачки, които трябва да приберат свежите оросени листа, преди да са видели слънцето.

И един човек, който три пъти ще трябва да умре, ако не бърза, спира до гърди във водата и слуша песента, която хората са измислили, за да не позволят на нощта да ги раздели.

19.

Тютюноберачките са останали далеч назад и между жабешкото крякане трудно могат да се отделят заглъхващите им гласове.

Беглецът приближава към брега, но реката натам става все по-дълбока. Той е отметнал назад главата си и с мъка поема въздух между плискащата по лицето му вода.

Още пет метра, само пет метра, но нататък повече не може. Човекът безпомощно се оглежда. Глупаво е да умреш от удавяне, когато си осъден на смърт чрез разстрелване. Накрая той вдихва дълбоко въздух и тръгва право към брега.

Главата му се загубва под гъстата тинеста вода и над нея остава да стърчи само лявата му ръка. Пет метра, това са десет крачки. Но за човек с прикована за крака четиридесеткилограмова верига, при това мощно и плътно течение, десет крачки под водата са десет светлинни години.

Най-сетне главата му се подава над реката, после гърдите, после коленете. Беглецът се струпохва на брега, а веригата като котва остава потопена във водата.

Струма е проклетата река. Като настъпена змия тя векове се е мятала и е опустошавала всичко край своите брегове. И никога не си е намерила постоянно корито. И винаги е изоставяла грамадни долове с кръгли бели камъни, тръгнали някога с водите ѝ към морето и захвърлени по средата на пътя от невярната река.

Когато луната се показва зад черните дъждовни облаци, тя осветлява това огромно гробище на камъните, край което лежи прострян и разперил ръце един закотвен за реката човек.

Най-сетне беглецът сяда и все още запъхтян до задушаване, започва да тегли веригата. Той намира един кръгъл бял камък и го подлага под окования си крак, а с друг камък чука върху нита. Но затова са нужни наковалня, секач, чукач и още две умели ръце; или поне една здрава, хубава пила!

Едри люспи се къртят от камъка и той се счузва на две в ръцете му. Човекът го захвърля, оглежда се и открива изоставен от реката сух клон. Може би ако се вкара между скобата и крака и хубавичко се натисне... Клонът е доста дебел и ожулва кожата, докато се промуши, но при първия натиск изтрещява и се счузва.

Ако клоните бяха по-здрави от желязото, щяха да правят нитовете от клони!

Тогава човекът се изправя, премата веригата на рамо и тръгва. Но още при първата крачка долът прокътнява от предателския ѝ звън — сякаш цяла кола желязо се е изсипала от небето. Тези, на които държавата плаща, за да измислят вериги и други необходими неща, още навремето са разбрали, че веригата не само задържа човека в предвидените от закона граници, но също така умее да дрънчи и вика за помощ, ако някой ги е пристъпил!

И въпреки всичко човекът бърза да се отдалечи от реката и ехото връща многократно звън на веригата.

Нагоре е сухо дърво и беглецът тръгва по него.

Крачка и звън на верига, крачка и звън на верига.

Не, така не може. Реката вече не се вижда и трябва да се измисли нещо!

Той сяда на един камък, съблича прогизналата си от вода риза и я съдира на ивици.

20.

Плющи дъжд, но човекът сякаш не го е и забелязал: търпеливо и внимателно той осуква последните звена на веригата с ивици от ризата, — така, че желязото да не опира в желязо.

Когато работата е свършена и той се изправя, за да поклати веригата, звената ѝ издават глух и тъп звън.

И отново човекът върви по дерето.

Къде нагоре?

Просто нагоре — все едно къде, но по-далеч от онези, които утре ще хукнат да го търсят.

И той върви, докато от умора в ушите му звънват звънчетата.

Върви, докато в очите му се завъртват червени кръгове.

Върви толкова, колкото може да върви едни човек с верига, кога е нощ и вали дъжд.

После по тъмнината се ориентира, за да намери най-гъстото, хвърля се там и повече не помръдва.

21.

Сияе утринното слънце и цялата планина е огласена от чуруликането на птичките.

Два босоноги хлапака слизат по пътеката и току хвърлят в боядисаните си уста по някоя зряла къпина. Изведнаж единият спира:

— Я, синджир!

Точно върху пътеката се е извила увита в дрипи верига, която се губи в гъсталака.

— Вярно, синджир.

Двамата хващат веригата и започват да я теглят, но тя изведнъж като жива се дръпва и шмугва в храстите.

Децата уплашено хукват нагоре:

— Тате-е-е!

На поляната един едър дървар кастри трупи.

— Тате, видяхме един човек със синджир!

— Страшен човек с ей такъв синджир! — и момчето разхерва ръце, за да покаже колко голям е той.

Дърварят недоверчиво ги поглежда, но уплашените очи на децата не лъжат. Той взима брадвата си и се спуска по пътеката.

При завойчето хлапетата спират и не смеят да продължат повече.

— Къде бе? — пита баща им.

— Ей там, при камъка — без нужда шепне едното момче.

Дърварят разтваря с дръжката на брадвата храстите, наднича в тях, но не намира нищо.

— Вятър сте видели!

— Вярно бе, тате. На, който лъже, майка му да умре — шепне момчето.

— Ще те науча аз как се къльне на майка! — клати глава дърварят, но увереността им го кара още веднъж внимателно да поогледа.

На едно място тревата в храстите е омачкана и из нея се търкаля мръсна платнена ивичка. Селянинът оглежда пътеката, и там, където засъхва една снош-на локвичка, ясно се е отпечатило дебело звено от верига. Той поглежда горе към децата, стъпва с първul върху отпечатъка и неестествено се засмива:

— Из планината няма хора със синджири! — и извиква по-силно, отколкото е нужно, за да го чуят децата. — Па и да има, у село е пълно с войници, ще го хванат!

Той отива при децата и ги повежда нагоре:

— Привидяло ви се е. Ще ви счупя главите, ако кажете някому, тъй да знаете. Питат ли ви, така ще казвате — нищо не сте видели! Видяхте ли нещо, бре?

Децата уплашено го поглеждат отдолу нагоре.

— Нищо не сме видели.

— А така. Сега елате да ви хвана костенурка!

22.

Плътна жандармерийска верига пълзи нагоре по стръмния скат на планината. През дъбици и сухи дерета, през изровени от груните пътеки и опърлени от слънцето поляни.

Планинските гънки нахъсват веригата и на храстите току ще се мярнат синя полицейска фуражка или каска и отново ще изчезнат, за да се появят по-горе.

Тясно шосе следва криволиците на пресъхналата още от пролетта рекичка и по насипаното му с чакъл платно пъшка и дрънчи с всичките си железарии стар валия. Сухият машинист, изцапан дори в ушите от гежките сажди, лениво се подрусва върху валия, отпъжда с ръка разлютените от слънцето мухи и си под-свирва.



По едно време той скача от валяка, покатерва се по откоса на пътя и при храстите започва да разкопчава кайша на панталоните си. И така си остава, като треснат, с полуразкопчани панталони: долу при фургона, отатък острия завой, един бос човек с верига е надигнал стомната и жадно пие от широкото ѝ гърло. После се озърта като подгонен звяр и изкачва трите дървени стъпалца на подвижната къщичка.

Вратата на фургона е заключена с катинар. На гвоздейче, заковано на дъските, виси омаслено дочено палтенце. Беглецът отново се оглежда и бръква в джоба му.

— Стой! Твоята мама! — извиква допълзелият до края на храстите машинист и скача на пътя.

Беглецът хуква нагоре по откоса, но машинистът се хвърля и успява да хване веригата. След кратко мълчаливо боричкане, двамата, вкопчани един за друг, се извъркопват долу на чакъла. Машинистът, пухтящ като валяк, злобно на-нася удари:

— Ще кадеш, а? ... Ще крадеш ... На ти сега, на ... На!

Два пъти беглецът успява с удар да го отхвърли от себе си, но едва скочил на крака, и пъргавият жилав машинист го хваща и събаря отново. Найсетне той успява да извие ръката на беглеца и поставя колено върху гърдите му:

— Ами сега сега ... какво да те правя? — и очите на черното, осаждено лице святкат от злоба.

— Пусни ме! — изръмжава човекът с веригата и напразно опитва да отхвърли машиниста от себе си.

— Ще те пусна, ама на куково лято. Сега ще дойдеш с мен в селото. Да те видим кой си, що си.

Машинистът се изправя, но здраво държи с две ръце края на веригата:

— Е хайде сега, бягай де! Какво искаше да откраднеш? Пари?

— Нищо не съм крадл. Търсех ключа от фургона.

— Защо ти е?

— Трябва ми ножовка.

Машинистът бръква в джоба на панталона си и подхвърля върху дланта си ключето.

— Ама си сбъркал адреса. Инструментите са при валяка. От затвора ли избяга с тая техника?

— От затвора.

— Нищо, пак ще си отлежиш, каквото трябва.

— Ако ме предадеш, ще ме разстрелят.

— Сигурно има за какво. Кого си ограбил? Или си убил някого?

— Аз съм политически.

Машинистът го поглежда със съмнение и измърморва:

— А ако ме лъжеш?

— И да те лъжа, нищо не губиш. Да се махаме оттук, ще мине някой.

— Добре. Ела.

И без да пуска края на веригата, той отключва вратата на фургона и изкарва пленника си вътре. Разхвърляно ергенско легло, рекламна снимка на „Опел-Блиц“, неизмити съдове.

— Сядай тук и хич не се и опитвай да бягаш!

— Както виждам, хич не се и опитвам — уморено се усмихна беглецът.

— И какво си направил. та искат да те разстрелят?

— Аз съм комунист.

Този се стряска от страшната дума и поглежда през прозорчето: недовършеният път е все така пуст, напечен от обедното слънце. Запазва цигара, със закъснение се сеца и предлага на пленника си да запуши. Мълчи и го проучва с поглед.

— Какво ме оглеждаш? За първи път ли виждаш жив комунист?

— Всякакви съм виждал. Сега какво да те правя?

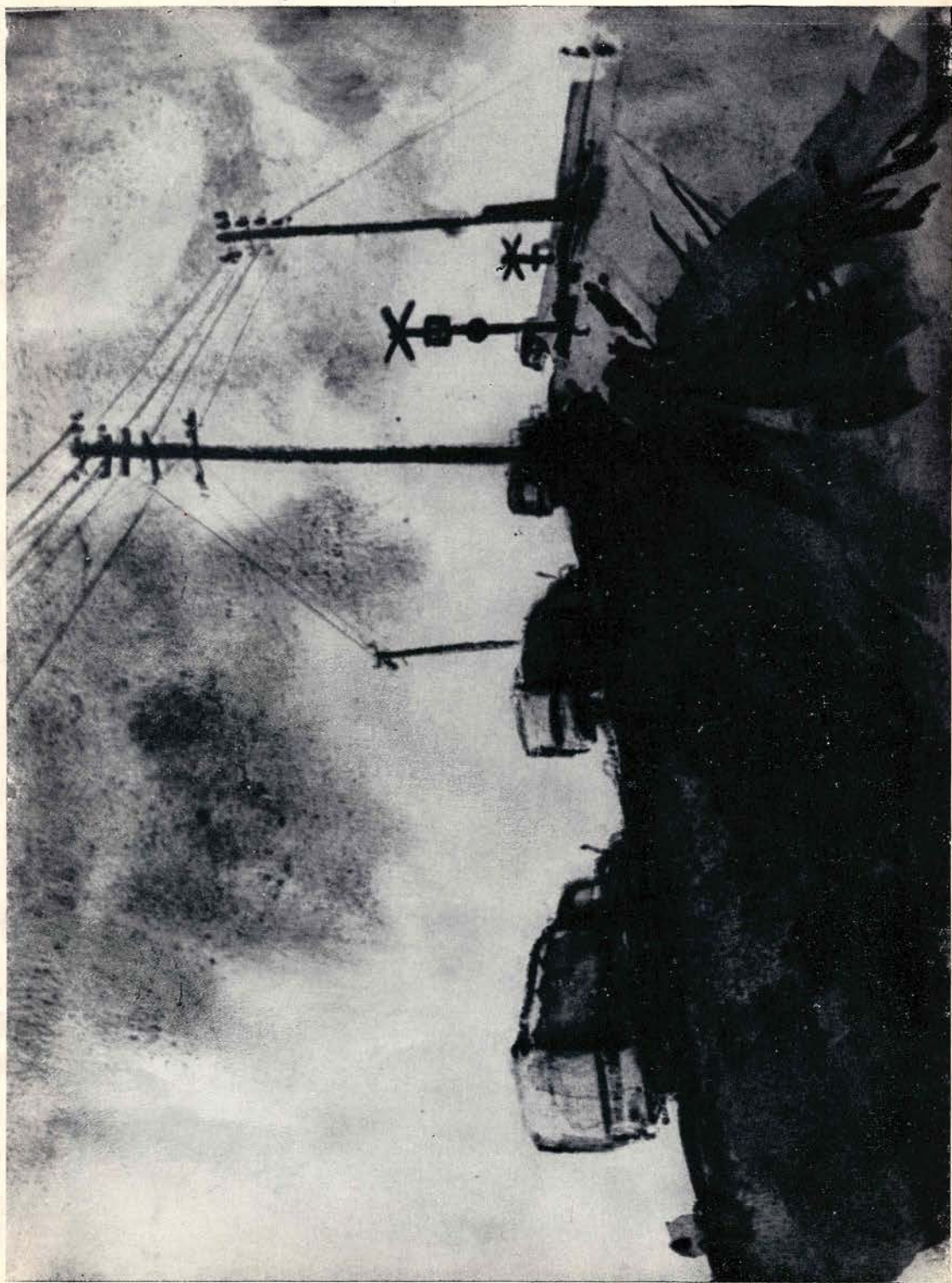
— Да ме пуснеш. Дай ми една ножовка!

— А после? Ще те хванат и кой ти е дал ножовката? Хайде пет години в чауша. Няма да я бъде тая!

Беглецът го гледа с тъжна насмешка. После казва:

— Прав си. И аз съм прав, като искам да живея. Нали?

— Така си е ... — и сконфузено добавя. — Слушай, я си върви по пътя. Ни







Желчо Мандаджиев и Григор Вацков в сцена от филма „Непримиримите“



съм те чул, ни съм те видял. А?

— Значи, няма да дадеш ножовка...

— А бе... жал ми е за теб, ама... Ако ме хванат?

— Ако те хванат, нали каза — пет години в чауша. А може и да не са само пет...

Машинистът смутено се почесва по сплъстените коси:

— Хубава беля ми дойде на главата. Хайде, братле, молим ти се, върви си!

Някъде сухо тряска изстрел. През прозорчето може да се види как в нажеженото небе безшумно се разпуква сигналната ракета и едва когато тя вече пада надолу, долита звук на отпушена бутилка.

Машинистът уплашено преглъща:

— Сега я втасахме! Чакай!

Той излиза навън, на верандичката и пак се връща:

Машинистът затваря вратата, поколебава се и шраква дъгичката на катинара. Изтичва зад завоя, където продължава да кипи като чайник и да дрънчи с цялата си машинария старият валяк. Отгоре се спускат полицици, някои вече са пресекли сухата рекичка и се катерят по отсрещния скат.

Поручикът вика нещо насам, но от шума на валяка не се чува и той нервно маха ръка. Сухият омаслен машинист сервилно изтичва:

— Заповядайте, господин поручик!

— Слушай! Накъде са Алиевите чаркове?

— Ей, оттатък ската. Нагоре и пак надолу.

Поручикът бърше с кърпа изпотения си врат.

— Да е минавал оттук някакъв човек?

— А, минават човеци, господин поручик. Път е, минават.

— Не те питам за човеци, а за чужд човек. Не от тукашните села.

Машинистът се замисля, поглежда към небето да си спомни:

— Тъй вярно, мина!

— Кога?

— Да не ви излъжа, господин поручик... преди четири дни, или пет. Да-нъчен инспектор някакъв мина. С велосипед!

— Глупак!

— Ами да, наряза си гумите из този чакъл. Викам му: „Бре, с велосипед минава ли се по такъв...“

Поручикът махва с ръка, не го доизслушва и изтичва да догони своите. Машинистът се връща при валяка си, качва се и го подкарва на заден ход. На завоя спира, изчкава да се загубят из отсрещния храсталак и последните полицейски каски, бръква в железното сандъче и вади ножовка. И отново подкарва назад, изравнява се с прозорчето на фургона:

— Хей, човече! Отбой!

Отвътре никой не се обажда. Машинистът скача от валяка с ножовката, минава отпред и за втори път този ден остава като треснат: вратата на фургона е отворена и на заключения катинар се полюшва откъртената пантичка.

— Ало, къде си?... Ало! ...

Никой не отговаря. В храстите цвърчат скорци.

23.

Беглецът едва накуцва и се изкачва все нагоре и нагоре.

Устните му са попукани от жаждата и очите блестят от първите пристъпи на настъпващата треска. Но той върви — все нагоре и нагоре.

При изровения коларски път той рухва и дълго лежи, опрял лице в земята.

После набира сили, изпълзява до двете дълбоки следи от волски копита и жадно пие насъбралата се в тях дъждовна вода. Слънцето жули отгоре, една оса бръмчи около лицето му и се сърди, че ѝ пият водата.

Човекът разпъжда с длан осата, сяда и придърпва към себе си крака. Скобата е протрила кожата и глезенът му се е превърнал в кървяща рана. Той отеква от високата опърлена трева и я натиква между железото и крака си. Така е по-добре. сега може да се върви!

И той отново върви. Не по пътя — пътищата не са направени за бегълци.

На върха на ридчето той спира и се притайва зад скалите: пред него на стотина метра, в голото, се е изпречила махаличка. Това по-скоро някога е било махаличка: десетината къщи са полусъборени, със сринати и обгорели покриви, от от които стърчат черни греди. Тук явно е бушувал пожар, гладен пожар, който е изял всичко.

А по-надолу, из стръмната камениста пътека се изнизва печален керван: няколко магарета, натоварени с остатъци от сиромашка покътнина, пожалена от огъня опушена врата и ненужен продънен казан; жените, старците и дори най-малките деца носят котли и полуизгорели черги, газена лампа със счупено шише и проскубан петел, шарени бохчи и сушени чушки, стомни и стар будилник; двестри дръгливи кравички и най-накрая се влачат — умълчани и уплашени — селските кучета.

Една махаличка, в която няма нито един млад и силен мъж, се изселва...

Беглецът търпеливо изчаква, докато последните хора се източат надолу по пътеката, и се ослушва — нито лай на кучета, нито човешки говор. Умряла, изоставена махаличка.

Тогава той се решава и предпазливо тръгва нататък. Босите му крака стъпват върху навятата черна пепел, която някога е било врати, черги и писма от казармата.

Странни неща могат да се намерят по дворчетата, оградени с почернели от дима камъни, отрупувани с рухнали овъглени греди, с рухнали овъглени стени от плет, облепен с кал и говежди тор. Странни неща, които огънят кой знае защо не е пожелал да изяде: плашило с гърне вместо глава, което вече не плаши враните, защото и те са отлетели; празна кутийка от локум с четири картонени колелца — огънят е погълнал истинската каруца, а е пожалил локумената; старчески телени очила, които блестят в пепелта; детско терлъче и разтворена тетрадка, в която Симо соли сом; протриг царвул и „Световна илюстрирана седмица“ с портрета на регента Кирил. Огънят има своите капризи: странни неща могат да се намерят по дворчетата, но не и пила!

Беглецът влиза в друг двор, рови из пепелището и при тъгъла на зида едва не се сблъсква с една жена, праметнала през рамо цедилка. Тя ужасена разширява очи, готова да извика за помощ, но беглецът бързо поставя длан на устата ѝ:

— Не викай!.. Не бой се, няма да ти сторя зло!

Първият миг на ужас и изненада е минал и тя отмахва ръката му:

— Ти... кой си? Какво търсиш тук?

— Не съм лош човек, не бой се. Има ли други хора?

Жената го гледа с подозрение и най-сетне отвръща:

— Няма.

— Дай ми една пила!

— Нямам пила — и злобно добавя: — Върви си по пътя!

Беглецът горчиво се усмихва:

— Къде да вървя? Бягам да не ме убият. Ако познаваш някого, помогни ми да намеря партизаните.

— Партизаните... — просъсква жената и омраза изкривява някога хубавото ѝ лице. — Те нали спаха тук? Хляб им дадохме, хубави приказки чухме... Ето им приказките! Виж!

— Как изгоря всичко? — тихо пита беглецът.

— Стражарите го запалиха. Заради тях! — и сякаш човекът срещу нея е виновен за всичко, продължава: — Защо им трябваше на шумците да идват? Не знаеха ли, че след тях върви огън? Не го ли знаеха?

— Сигурно са го знаели... Не ги кълни, те са тръгнали за добро.

Той каза това с тъжното съзнание, че тя сега няма да го разбере. Тя не го разбира:

— Добро!.. Ето им доброто! И стражарите ли после дойдоха за добро?

Човекът не отвръща. В такива случаи сигурно е по-добре да не поучаваш другите.

— Махай се оттук!

— Ще си ида. Дай малко хляб.

— Нали дадох на вашите? Все едно, че живота си им дадох. Къща за кора хляб... Мъжът ще се върне от запас и какво ще намери?.. Кого ще намери?

Жената захлупва лице в опушената каменна стена и заплаква. Беглецът смутено и безпомощно се оглежда, после внимателно докосва жената по рамото:

— Не плачи... Всичко ще се оправи, не плачи!

Жената рязко се извърща и го поглежда с безумен поглед:

— И ти си като тях! Махай се веднага, че... — тя се навежда и грабва голям, чер камък. — Махай се оттука!

Той тъжно я гледа, после се обръща и тръгва. Зад него жената вика и кълне:

— Дано чумата ви тръшне, черната! Бял ден да не видите, дано! Кучета да ви ядат месата, дето ми затрихте живота. Боже господи...

Из черното село, по черната пепел, крачи бос един човек с верита, а някъде зад опушените зидове жената вие като оплаквачка на умряло:

— Господи, боже мой... Какво ти сторихме, господи, та ни изгори всичко?.. Защо ми затри живота, Исусе Христе... защо ми затри младостта!.. Дано и тебе чумата тръшне, Исусе боже господи, дето ни остави! И тебе, Исусе Христе, и майка ти, чифутката!

Върви човекът с веригата, а от изгорялата махала още се носи плачът, а който няма жалба, а проклетие. Проклетие към хората, земята и небето.

24.

Пак нагоре, към хребета на планината.

Тресе го, беглецът вече дори не си пропраща път из гъстата шума и клоните шибат лицето му, раздират дрехите.

Той спира, облизва напуканите си устни, оглежда се за вода. Защо планината е свързана винаги с представата за бистри планински потоци? Който е бил преследван из планината знае, че в нея винаги има повече жажда, отколкото вода. Както из плодородните житни долини за преследвания има повече глад, отколкото хляб.

При сечището, обрасло с висока пареща коприва, той намира малини и греперешите му пръсти едва олучват редките, много пъти обирани от пастирчетата зърна.

След сечището е хребетът — това е най-високото, тук е най-далеч от хората. Наоколо се простира Рила, зад нея — синята готика на Пирич. Долу в ниското се раждат мъгли.

Слънцето вече се е скрило, брули вятър и развява дрипите на един човек с верига, който не иска три пъти да умре.

Сега накъде? Накъде сега?

С олюляваща се походка, едва удържащ тръпките на тресящото се тяло, той тръгва в една посока, но прави няколко крачки и се връща в обратната. Накъде? И обхванат от някакво безнадеждно, безумно отчаяние, той закрещява:

— Ееей!... Еееей!

Но кой ще го чуе? Къде са онези, които трябва да го чуят?

Под гърбицата на планината се белее къщичка. И той тръгва натам, загубил чувство за предпазливост, с подкосяващи се крака, които се препъват в къртинните.

Запъхтян и едва ловещ въздуха през полуотворените си корясали устни, с чело, обсипано с капчици лоша пот, той почти ляга с тялото си върху вратата и чука с юмрук. Никой не се обажда.

Тогава той отваря и влиза вътре. Това не е никаква къщичка, това е параклисче. Той стои разкراчен и полюляващ се върху едрите каменни плочи и не разбира как е попаднал сред тези светци, които кротко го гледат от стените с избодените си очи.

Отсреща е закован кой знае кога и защо грамаден четиригъглен цигански гвоздей. И сякаш това е нещото, което е търсил толкова време, той се вкопчва с две ръце за него и го разклаща дотогава, докато не го измъкне от мазилката. Сяда на каменния под и с озлобление вкарва гвоздея в скобата.

Тъй дълго се мъчи, пышка от напрежение, а светците с тъжно съчувствие го наблюдават. Ако един цигански гвоздей от меко ковашко желязо беше посилен от веригата, държавата не би правила вериги!

Накрая той хвърля гвоздея и в безсмислена ярост започва да дърпа веригата, за да я откъсне от крака си; и да бие с юмрук скобата, за да я счупи.

И заплаква. Този висок, силен мъж, който три пъти спокойно би умрял!

Зъбите му тракат от вледеняващия студ и вятърът свири в малкото прозорче с отдавна изпочупени стъкла.

25.

После иде изгарящият вътрешен огън.

— Вода... Дай ми една чаша вода.



Той е до колене в бистрия планински поток и водата подмята широката розова лента, вързана за крака му.

— Защо не ми дадеш една чаша вода?

Жената от изгорялата махала стои на брега и тъжно казва:

— Защото си комунист.

— Защо комунистите нямат право да получат вода?

— Защото са виновни за моето село.

— Това не е вярно! Ти знаеш, че не е вярно. Ти знаеш кой запали твоето село.

— Не знам. Кой?

— Същият, който ме осъди три пъти на смърт.

— Аз те осъждам три пъти на живот. Да живееш, докато не построиш отново моето село.

— Ще го построя.

— Докато не го напълниш с цветя.

— Ще го напълня.

— Докато не върнеш радостта на хората.

— Ще я върна. Дай ми вода!

— Ела.

Той излиза от потока и се накланя, за да пие от шепите на жената. После тя с нежни пръсти развързва розовата лента.

— Сега си свободен. Иди при партизаните.

— Които ти прокълна!

— То беше от скръб.

— Те напуснаха своите къщи заради теб... и оставиха своите жени и деца заради теб. А ти ги прокълна!

— То беше от отчаяние. Скръбта и отчаянието правят хората лоши. Иди при партизаните и им кажи, че ще ги чакам отново. И пак ще им дам хляб.

— Не знам къде са.

— Те са навсякъде. Сега върви си по пътя!

— Ти ме пъдиш, но аз не те мразя за това.

— Аз те пъдя, но също не те мразя. Защото и двамата три пъти сме осъдени да живеем: ти си осъден отново да построиш моето село, аз съм осъдена отново да ора и жъна, за да има хляб.

Беглецът се мята от треската и струйки пот се стичат по мръсните му, брадясали страни.

## 26.

Той така се и събужда на заранта — както се е облегнал в ъгъла, седнал върху едрите каменни плочи. И светците все така го наблюдават с изبودените си очи.

С мъка изправя вкоченясалото си тяло и като се подпира в стените, се довлича до прозорчето. Навън поляните са все същите — безкрайни и безлюдни, огрени от студеното утринно слънце.

При облегнатата на прозоречната ниша попукана икона на богородицата той намира налепени няколко тънки угарчици от църковни свещи с почернели върхчета. Да ядеш църковни свещи при това отпаднало, болно тяло не е много, но все пак е нещо!

И както се случва с хора, които дълго време са били сами, той гласно си казва:

— Сега къде да ида? Къде да ида?

„Върни се към селата. Защо бягаш от хората?“ — отвърща мисълта му.

— Хората могат да ме предадат. И ще ме разстрелят — казва той.

„Хората могат да те спасят. Тук ще умреш“ — казва мисълта му.

— Да, ще ида при тях — казва той.

„Но ще имаш ли сили? Може би е по-добре да умреш тук!“ — коварно казва мисълта му.

— Не, не трябва да умирам! — казва той.

„Защо не трябва? Ти направи всичко, което е по силите ти. Легни си „и чакай“ — казва мисълта.

— Не трябва, защото съм човек. Човеците не трябва да умират — казва той.

„Това е малко, за да ти върне силите. Защо още не трябва да умреш?“ — казва мисълта му.

— Защото имам жена и дете — казва той.

„И това е малко. Ти ги имаше и тогава, когато тръгна по този път, който завършва с разстрел. Защо още?“ — казва мисълта му.

— Защото обичам живота! — казва той.

„И това е малко. Ти го обичаше и тогава, когато тръгна по този път, който завършва с разстрел. И още защо?“ — казва мисълта му.

— Защото съм комунист. Защото обещах да живея, за да построя едно село. Ще живея и ще го построя! — казва той.

„Добре, иди при хората и им вярвай. Както те са ти повярвали, за да не те предадат досега!“ — казва мисълта му.

Човекът излиза от параклиса и с несигурна походка се спуска надолу — на-там, където са пътищата, селата, хората.

27.

От другата страна на билото изскачат разкъсани групички жандармеристи, потни, уморени и псуващи.

— Да се връщаме ли, господин поручик?

Поручикът е пхнал пръстчето си в ухото и се чеше, размишлявайки какво трябва да предприеме.

— Я дай сигнал да се съберем всички!

Жандармеристът вдига пушка и изпраща в небето три сватбарски изстрела.

28.

Ниските храсти изведнъж свършват.

Надолу е сипеи. Камъчетата не издържат тежестта на беглеца и на вълни се свличат след него.

Той слиза като пиан и не чувства изранените си, боси крака.

После планината се завъртва, той пада, а каменният поток го носи надолу още малко и спира. Закъснели камъчета със сухо чаткане продължават да се търкалят и засипват краката му.

При сипея пак е тихо.

29.

Тих залез.

Със скрибуцане по пътя към селото се движат каруци, натоварени със сено и листак, проблейват кози, уплашени от звънците на велосипедите. Косачи, дървари, работници от гатера и селянки, прегърбени под чувалчетата кратофи, се спускат към голямото село в котловината, преди да е настъпил полицейският час.

Горе, над самото село, войнишка рота проверява документите.

Жените бъркат в пазвите си и показват измокрените си от пот открити листове, разтварят чувалчетата, за да се убедят войниците, че в тях няма друго освен картофи. Те правят това спокойно и делово, както, изглежда, са го правили много седмици подред. Хората свикват с всичко и всичко влиза в реда на нещата.

— Бързо, бързо, бързо! — вика подпоручикът с бойната каска и минава нагоре, за да огледа всички. — Не задръствайте пътя. Пригответе открити листове, лични карти, разтваряйте торбите!

После не толкова от бдителност, колкото за да прояви мъжество през бялата госпожица, която го чака, той стреля с автомата си в каруците със сено и листак. А селяните го гледат и вече не се учудват на нищо — дори и на това, че тези шури офицери започнаха да разстрелват и сеното!

Козето стадо уплашено проблейва и се юрва в краката на хората.

Очилато войниче, от онези, които в казармата никога не правят по-висока кариера от писарската, казва на един каруцар:

— Открит лист, лична карта!

Каруцарят мълчаливо му ги подава, но войничето гледа не в тях, а някъде под колата. Селянинът проследява погледа му и изтръпва: из едрите като длан листа от ялови дъбици върху пътната прах прокапват редки капки кръв. Селянинът мълчи и гледа войничето. Войничето мълчи и откритият лист в ръката му потрепва.

После то грубо казва:

— Не се моткай, не се моткай! Карай, че идват други!

Каруцарят трепва, грабва поводите и повежда каруцата надолу. Провисналите върху пътя клони метат прахта и затриват кървавите капки. При бариерата селянинът уплашено се оглежда назад, но войничето, сякаш нищо не е било, вече вика на друг каруцар:

— Открит лист, лична карта, отваряй торбите!

30.

Тази схлупена стаичка носи следите на най-дълбока бедност.

Една жена с няколкомесечно дете на ръце стои облегната на стената и мрачно казва:

— Огън донесе в къщата ни!

Каруцарят, приклепнал, сърба чорбата:

— Недей, срамота е. Да го оставех да умре ли искаш?

— А за децата помисли ли? Ако го намерят, къщата ще изгорят, живи ще ни затрият...

— Човек е, не може така.

Жената стои, облегната на варосаната стена, и не отвръща.

В съседното килерче беглецът е легнал върху чердже и веригата се е извила по пръстения под. Набързо превързаното му с кърваво парче плат рамо го боли, той се мръщи и стиска зъби да не изохка.

Малката вратичка се отваря, на прага застава пет-шестгодишен малчуган и го наблюдава, пъхнал пръст в носа си. Човекът опитва да му се усмихне и детето се окуражава:

— Какво е това бе, чичо? — пита то и сочи веригата.

— Синджир.

— Е що си го вързал за крака?

— Да не избяга. А ти си махни пръста от носа, че ще го счупиш вътре.

— А, нема да го счупа. Чичо, ти умрял ли си?

— Не съм още.

— Ама ще умреш, нали?

— Сигурно.

Баща му влиза с тесла и ласкаво го перва по тила:

— Хайде, хайде, бягай при майка си.

После приклеква при ранения и пъхва острието на теслата между двете уши, а раненият мълчаливо го гледа. Той облизва сухите си устни и казва:

— Като се стъмни и ще си ида. Не се бойте.

— Като се стъмни е полицейски час. Куче да се мерне по улиците и стрелят.

— Трябва да си ида, не може да остана тук.

— Ами ако те видят да излизаш? Сега знаеш какво е. Живи горят и окоето им не мигва. Стой и не шавай! — и той натиска докраен предел дръжката на теслата, за да преодолее съпротивата на упорития нит.

Малкият се натиква в ръцете на майка си, която пере някакви бели парцали:

— Мамо, аз умрях! — и се опитва да жуми, но клепащите му трепкат.

— Я ми се махай от главата, че като те почна... — нервно казва майка му.

— Не мога. Целият съм умрял.

И така, както си жуми, „умрелият“ получава плесник с насапунената ръка и заревава, тичайки при баща си.

— Защо ревеш? — пита той и със замижало от лютия качак око, оглежда проклетата скоба.

— Мама ме би!

— Ама ще те бие, като не слушаш. Не излиза пущината!

— Така няма да стане — с труд казва раненият. — Пила нямаш ли?

— Къде да я търся? Трябва утре. Циганинът сигур има.

— Циганинът има мечка! — авторитетно се намесва внезапно спрелият да плаче малчуган.

Баща му седи на глинения под, пуши и се мъчи да измисли нещо.

— Няма да забравя добрината ти! — казва беглецът и очите му, уголемени от новия пристъп на температурата, гледат в тавана.

— И да забравиш, и да не забравиш, все то е — сухо отвръща селянинът и отново, с безнадеждна упоритост, взема теслата.



31.

На селския площад пред кметството общинският разсилен бие барабана: „Съобщение. В землището на селото е забелязан да се движи опасен разбойник, избягал от затвора. Който го предаде на властта, ще получи награда петдесет хиляди лева. Укривателите и техните семейства ще бъдат най-сурово наказани.

Командир на седма ловна рота подпоручик Стойчев.“

„Съобщава се, че всестранката получи трикотажен комбенизони и други, които се продават срещу точки за предадени парцали.“

Разсилният чука за важност още два пъти по барабана и отива нататък.

32.

На двора лае куче и жената уплашено се дръпва от прозореца:

— Някой идва!

Селянинът объркано се оглежда, скача и бързо затваря вратата на килерчето. По всичко личи, че той не е от храбрите.

На вратата се почуква и стопанинът преглъща:

— Кой е?

— Аз съм бре, отвори!

Влизат двама души — единият, дебел и мустакат, в представите на децата би минал за чорбаджия-изедник от турско време; другият е млад мъж с адвокатска чанта и спуснат над челото кокетен перчем.

— Е, добър вечер! — казва чорбаджията-изедник.

— Добър вечер — глухо отвръща домакинът. — Какво се намери?

— Минавахме насам, та рекох да те видя. Това е приятелче, от евакуираните. Студения. Пада малко по конските болести.

— Ами добре сте дошли. Поседнете — с половин уста ги кани домакинът.

— Па да поседнем, а? До полицейския час има още време. А ракията от нас! — и дебелият самодоволно измъква от джоба си шише грозданка. — На!

— Не пия аз. Боли ме язвата.

— Бе, не пиеш. Сега ще пийнеш! — и той с някакво предизвикателство го поглежда в очите — Радиото събщи, че казаците приближавали Дунава!

— Може, може и да приближават...

— Ти, май, не се радваш много, а?

— Ни се радвам, ни не се радвам. Все го ми е! — предпазливо казва домакинът.

Дебелият дава на студента да пийне, сам отпива и случайно, непреднамерено, ей тъй — както си обърсва мустаките, казва:

— А бре чу ли барабана?

— Чух.

— Майка му стара, някой изведнъж ще забогатеи!

Домакинът преглъща и се мъчи да не издаде уплахата си:

— Защо?

— Не са малко пари петдесет хилядарки, брей! Па не са само парите. И похвала, и дандания туй-онуй ще се вдигне... А, булка?

Жената стои изправена пред огнището, недружелюбна и настръхнала:

— За какво сте дошли? Не сте дошли за добро!

Студентът смутено поглежда към дебелия, а него сякаш комар го е ухапал:

— У, че проклета жена. Може и за лошо да не сме дошли.

Студентът бърка в чантата си, вади шишенце йод, превръзки, щипци и под носа си мърмори:

— Аз съм по конете, не ги разбирам много хорските болести. Това върши ли работа?

— Каква работа? — смущава се домакинът.

— Е, за ранен човек. От куршум, да речем...

Човекът изпръпва и уплашено извиква:

— Какво искате от мен, бе?

Чорбаджията-изедник кимва към жената:

— Булка, да беше донесла една стомна прясна вода, а?

Жената разбира, хвърля поглед към спящите деца в ъгъла и излиза.

— Слушай, това за казаците не ти го казах така, да се намираме само на приказки. Помисли, пък после, ако искаш, тичай в ловната дружина и съобщавай, че сме дошли при теб. Ясно ли ти е? Днес, май, си вкарал в село ранен човек.

— Какъв човек? Откъде знаете? ... — глухо казва селянинът, все още изпълнен с недоверие.

— Едно птиче ни каза. Иван на Стоян, Стоян на Драган.

— Това си е твоя работа — казва студентът. — Искаме само да знаем не е ли оня с веригата, дето избяга от влака?

Човекът мълчи, после несигурно измърморва:

— Ни те знам, ни те познавам...

— Прав си. Но ако бях от ония, щях да дойда направо с полиция. Не е ли така?

— То така е, ама...

— Той ли е?

— Той.

Двамата се спогледват и дебелият казва:

— Утре ще го приберем. Да не вземеш само тази вечер нещо...

Човекът обидено кипва:

— Не съм ви питал, когато го прибрах, ни ще ви питам, ако искам да го предам!

— Не се сърди, де. Не се знаем — казва дебелият. — Само добро утро, добър вечер. Затворен си, страниш от хората. Де да те знам какво си мислиш?

— Не страна аз, ами от тази пуста язва не съм човек!

— Сега може ли да го видим? — пита студентът.

Дамакинът мълчаливо посочва килера. Дебелият изостава, засмива се и го потупва по рамото:

— Ти се уплаши от нас, ние от тебе... Дуня! — после с мъка навежда огромното си туловище, за да влезе в килера (в този човек има нещо енергично и гуляйджийско. По-късно той сигурно ще стане председател на първото ТКЗС в селото, ще организира хубави гуляи и прибрзани мероприятия с размах. И за двете често ще го начитат!)

Домакинът завива децата, запущва. Оттатък се носи тих шепот, звънва веригата. Жена му идва отвън и на мълчаливия ѝ поглед той отвръща с поглед към килерчето.

Двамата сядат един до друг и мълчат. Тя, с ръце на скута, посьрнала от труд и грижи; той — с примижало от качака око, с добро лице на човек, който лесно би могъл да се уплаши, ако добрината му не беше по-голяма от страха.

После той кротко, почти извиняващ се за грижата, която ѝ е причинил, казва:

— Виждаш ли как всичко се нареди? Утре ще му махнат синджира и ще го отведат при своите. Човек е, не можеше така да го оставя, а?

Оттатък раненият стене, студентът нервно казва: „Дай още памук, де!“, издрънчва металическа кутийка.

Момчето се размърдва, надига се:

— Кой пъшка бе, тате?

— Никой не пъшка, никой. Спи! — и той го завива с чергата.

Дебелият подава глава през вратичката:

— Пригответе гореща вода. Брей, той бил много зле, бе. Акълът ми не побира как ще ходи утре!

33.

Няма утре. Още с настъпването на това „утре“ селото осъмва в блокада.

По пустите улици се поклашат конни патрулни двойки, на пресечките войници са подпреди пушките си на пирамидки и сърбат домъкнатия с походната кухничка червен липов чай с мазни петна от вчерашния боб.

— Прибирай се в къщи, бабо. Блокада!

— Пусни барем децата да идат до фурната.

— После, после. Като вдигнем блокадата. Хайде в къщи! — дружелюбно казва войникът и ботушите му кълтят по празната улица.

34.

Болният се изправя, ослушва се: по улиците чаткат конски копита. Някъде жена вика:

— Пуснете ме! Пуснете ме бе, къде ме водите?!

Той бързо се вдига от черджето, залита, но се задържа в отсрещната стена и излиза:

— Какво... става навън?

Домакинят стои при прозорчето, претръпнал, примирен:

— Блокада. Тършуват по къщите, вдигат хората.

Жената сякаш не е помръднала от снощи — все така си седи, положила ръце на скута, смразена от отчаяние. Тя го гледа и в очите ѝ няма укор, само безизходно отчаяние.

— Чичо, ще избяга ли синджирът, бе?

— Няма, няма — механически казва той и рови с пръсти рошавата му главичка. — Не може ли да се скрия някъде?

— Къде? Малка къщичка е нашата — казва домакинят.

Жената гледа в огнището, където пламъците лижат почернялата газена те-  
некия с вода:

— Ще я запалят...

— Чичо, кой те уби, бе? — пита хлапето, но не получава отговор.

Домакинят се размърдва от прозореца и спокойно казва на жена си:

Вземи децата и гледай да идеш до стринка.

— Ами вне?

— Каквото ни е писано, това. Хайде.

Тя се колебае, после замята малкото с шал, хваща момчето за ръка и преди да излезе, хвърля последен поглед назад. Не към хората — към схлупената стаичка с миндера, с кацата в ъгъла, с черната газена тенекия на огъня.

35.

Улицата е съвсем пуста. Жената тръгва надолу и сама не усеща, как забързва крачки, а малкият подтичва и ръката го боли от теглене.

— Ей, къде, ма?

Тя спира като простреляна в гърба. Извърща се. Към нея тича фелдфебел с двама войници:

— Къде си хукнала, ма?

— При баба им. Малкото е болничко, да го заведе при баба му.

— Не може, връщай се!

— Нека го заведе, господин офицер, и ще се върна.

— Не може, забранено е. Хайде, пайдос у дома!

И тя унило се връща назад.

36.

Войници тършуват по дворовете.

Облагат стълби на плевните и се катерят по тях.

Ръчкат с щикове дори в кочинните и прасетата ужасно квичат.

37.

Вън тропотят войнишки ботуши. Обискът приближава насам.

Беглецът стои при прозореца и облизва сухи устни. Отсреща, в дъното на улицката, вече влизат по дворовете.

После съвсем обикновено, сякаш се касае за разходка, казва:

— Аз ще изляза.

— Никъде няма да излизаш. Каквото за теб, това за всички! — казва домакинят.

— Имате деца. Не бой се, ще мина отзад и ще изляза откъм дерето. Няма да знаят къщата. Ще кажа, че там съм се скрил, в дерето.

— Искаш цял живот да се червя... — унило възразява човекът.

— А ти какво искаш? Аз ли да се червя?

— Недей, ще те скрием в чергите. Кажу ми и ти — нека остане. Може да не стигнат дотук. Може да не потърсят тук. Кажу ми да стане! — обръща се той към жена си.

Жената нищо не казва. Жената мълчи.

38.

Войници минават от един двор в друг.

Изведнаж те спират: от дъното на улицата към тях идва дрипав бос човек, окован с верига, от която тук-таме висят мръсни развлечени парцалчета.

Беглецът върви към войниците и се старее да не накуцва.

Спокойно върви към войниците.

39.

Жената вижда това от прозореца.

От очите ѝ рукват сълзи, тя захлупва лице в ръцете си и слабичкото ѝ тяло се тресе от плач:



— Аз го затрих! Аз го затрих! Господ да ме затрие, дано!  
Мъжът ѝ тъжно я гледа и докато си свива цигара, пръстите му неударжимо треперят.

От килера идва малкият, вързал за крачето си синджира на кучето:

— Тате, хванах го синджира! Искаше да избяга, ама го хванах!

И детето върви из стаята, щастливо от това, че верижката се влачи след него и дрънчи.

40.

Беглецът пак е затворник.

Зимникът на общината е затвор — с малко решетесто прозорче горе, с кулища прашни архиви и изяден от молците препариран щъркел, който вече от два-сет години не носи бебета.

Нош е и единственото осветление идва отгоре, от двора.

Оттатък масивната врата се сменя караулът. После на вратата се чука и някой тихичко извиква:

— Другарю!... Ей, другарю!

Затворникът изкачва каменните стъпала и опира лице до вратата:

— Кой си ти?

— Войник. Слушай, другарю, има заповед да не те връщат обратно в затвора. Тази нош трябва да те...

— Разстрелят?

— Да... Чуваш ли ме, другарю?

— Чувам.

— Трябва да говоря много тихо, началството е горе. Слушай сега: нашите ще се опитат да вдигнат тревога, за да нарушат полицейския час. Ако имаш щастие... Ще можеш ли да тичаш с тая верига?

— Ще мога.

— Ако имаш щастие, докато не са ме сменили... Всичко хубаво, другарю. Чакай.

— Благодаря, чакам.

Стъпките се отдалечават. През прозорчето минават войнишки ботуши. После се връщат в обратна посока. И пак насам, и пак натам.

— Ако имаш щастие... — тихо казва затворникът.

„Това, че още си жив, случайно щастие ли беше?“ — пита мисълта му.

— Не. Спасявах ме хората — казва затворникът.

„Бил ли си някога по-привързан към тях от сега?“ — пита мисълта му.

— Не, никога. Защо казват „привързан“ към някого? Като към верига! — пита затворникът.

„Защото животът ти е верига от хора, която започва в началото му и ще свърши при неговия край!“ — отвърща мисълта му.

— Дойде ли неговият край? — пита затворникът.

„Може би. Ако нямаш щастие“ — отвърща мисълта му.

— И тук ще свърши веригата? — пита затворникът.

„За теб — да. За другите — не. Без нея човекът не е човек. Както самотното звено не е верига“ — казва мисълта му.

Горе при прозорчето минават и се връщат войнишки ботуши.

— Кой си ти, който ми говориш винаги, когато съм сам?

„Аз съм твоята съвест“.

— Сега, когато ще се разделим, мислиш ли, че винаги съм ти бил верен?

„Да, мисля“.

— Това е добре, много добре. Тогава ще умра като човек.

„Вярвам в това!“

Минават и чукат с габърите си войнишките ботуши. Насам и натам, и пак насам, и пак натам.

После по плочника на двора се разтичват още крака. Тревожно звънва църковна камбана. Проехтява самотен изстрел. Хора тичат нанякъде, някой вика:

— Кофи! Кофи носете, бре!

Някой се опитва да отвори вратата, блъска с рамо, удря с приклад. Найсетне старата ръждива брава отстъпва:

— Хайде, другарю. Бързо!

Осъденият изтичва нагоре по каменното стълбище.

— Бързо след мен! — извиква очилатото войниче.

Двамата пресичат двора и войникът помага на окования човек да прескочи ниската ограда. Небето е червено от отблясъците на голям пожар.

На ъгъла при чешмата едно момиче в бяла рокличка дава знак, че нататък пътят е свободен.

Зад гърба им, в обратна посока, се юрват ужасени от пожара биволи и след тях тича, за да ги събере, и още повече ги плаши с виковете си младеж с ученическа куртка.

На края на улицата, в тъмното, студентът по конските болести пъхва в ръцете на войника нещо продълговато, увито във вестник.

Двамата изпълзяват към тютюневите ниви и едва тук, запъхтени и потни, те могат да се огледат. Долу нещо гори и черни облаци дим се разстилат над селото.

Войникът подава автомата си на беглеца и бързо разгъва вестника: в него е увит стоманен лист от ножовка.

— Дай сега крака! — кратко и делово казва той, прикляква, напипва скобата и застъргва по нита.

— Какво гори? — пита беглецът.

— Къща, плевня, обор — всичко пламна като факел. Те са на оня, дебелия, дето вчера е бил при теб.

— Кой ги запали?

— Как кой? Сам си ги запали. Той я измисли цялата тая дандания, за да наруши полицейския час. Нищо, бял кахър!... Къща се строи отново, човек не възкръсва.

Войничето стърже и стоманените зъбчета на ножовката вече са се впили дълбоко в железото.

— Слушай, другарю... — казва то. — Ако така стане, че се разделим, явката е на билото, при дървената пирамидка. Там ще ни чакат... Имаш ли си партизанско име?

— Не.

— Аз си измислих. Анри Барбюс става ли?

Беглецът се усмихва:

— Избери нещо по-обикновено.

— Гошо?... Не, не е революционно. Вихрен!... То пък такова! Е, не мога да си измисля!

После войничето, сияещо, се изправя и в ръцете си държи веригата. Невъзможно е, че тя има два края — и двата свободни!

— Готово, другарю. Ти си свободен!

Изведнъж из храстите горе запукват сухи клечки, някой извиква:

— Стой! Кой там?!

И веднага в тъмното лумват късите огънчета на изстрелите.

Войничето, все още с веригата в ръце, се скършва и рухва надолу с главата по песъчливия скат. Железните звена звънкат и се свличат заедно с него.

Беглецът стреля напосоки с автомата и хуква по дължината на ската.

41.

Той върви по билото — бос, дрипав, брадясал.

Върви с автомат в ръка: един човек, който вече няма да се остави да умре три пъти, преди врагът му да е умрял три пъти.

При дървената пирамида е тихо. Той се ослушва и свирва с уста.

Отсреща, в тъмнината, свирват в отговор.

И пак е тихо при дървената пирамида.

\*  
\*   \*  
\*

С грохот срещу нас се втурва влак, но шумът на колелата му постепенно потъва във веселата, нежна музика.

Един влак е деца. Откъде идва и накъде пътува тази шумна, пъстра, разлудувала се от излишък на енергия група малки пътници? Все едно.

Във всеки случай те единствени, децата, имат билет за дългото пътешествие от Вчера към Утре. Да ги погледаме за малко, съвсем за малко, защото филмът ни вече е към края си:

Три момичета с пионерски връзки са се прегърнали и пеят...

Малкият шишко яде и мармаладът от филията е оставил над устните му дебели мустаци. Онези отсреща му се смеят и го сочат с пръст, а той нищо не разбира и най-сетне им се изплъзва...

В коридора се криви и подскача вечният смешник на класа...

Очилаткото упорито се опитва да чете книга, но някой хвърля между страниците ѝ изсушена жаба...

Злодей, въоръжен с игла, пуква балонче, а собственичката му, вместо да се разсърди, примира от смях...

Космонавт е нахлупил вместо шлем кошница и на нея, с дебели мастилни букви е написал „ГАГАРИН“...

Момиченца пляска и взаимно удрят длани — дясна в дясната, лява в лявата, после и двете ръце...

Пред вратичката с червеното „Заето“ едно съвсем мъничко момченце напирва, но отвътре е заключено. Изведнаж то прекратява усилията си да отвори вратата, поглежда към панталоните си, на които се е открито тъмно мокро петно и заревава...

Пеят, пляска, шумят, скачат...

Младата учителка оправя развените си от вятъра коси и в огледалото вижда младия учител, който я наблюдава и ѝ се усмихва.

Всичко това се мярва бързо пред нас — съвсем набързо.

Вече сме във влака и последният, когото ще видим, е някакъв мечтател с пионерка, който е сплескал носа си в стъклото.

Влакът отминава и заедно с него отминава веселата нежна музика.

Тишина.

Наоколо — скали и храсти. Ако се спуснем надолу, погледът ни ще мине през лъскавата ивица на железопътната линия...

...през черния омаслен чакъл на платното...

и още надолу — през натрошени камъни, рядък хрусталак, сипеи и пак хрусталак.

Най-сетне ще спрем пред червено гробче. От увеличения портрет с остатък от също така увеличен печат „...ОЕННО ОКРЪЖ...“, в упор и със смешна важност ни гледа очилато войниче — от онези, които в казармата не правят по-голяма кариера от писарската.

ИВАН СТ. МЛАДЕНОВ

*войник*

*паднал от фашистки куршум, за да  
спаси живота на неизвестен другар*

В тревата под гробчето е хвърлена ръждясала верига. От най-тежките, четиридесеткилограмовите.

Букетче цветя. От най-простите, полските.



