

киноизкуство

Да творим за народа,

В името на комунизма

Реч на секретаря на ЦК на КПСС Л. Ф. ИЛИЧОВ на срещата на ръководителите на партията и правителството с дейците на литературата и изкуството на 17 декември 1962 г.

От последната среща на дейците на литературата и изкуството с ръководителите на партията и правителството минаха около две и половина години.

Много вода изтече оттогава, много важни събития станаха в нашата страна и на международната арена. Състоя се XXII конгрес на партията. Приета е нова програма на КПСС. Нашата партия и съветския народ вървят по ленинския курс към победата на комунизма. Още повече се повиши международният авторитет на Съветския съюз.

Днес се събрахме отново, за да разменим мнения по най-вълнуващите ни въпроси за развитието на социалистическата култура. Нищо, разбира се, извънредно, необикновено не е станало. Централният комитет на нашата партия е доволен от положението в областта на културата — развитието ѝ върви на здрава основа, в правилна насока, в крак с времето. Нашето изкуство бие точно в целта.

Срещите, дружеските и откровени беседи на ръководителите на партията и правителството с дейците на съветската култура станаха вече традиция, която всички одобряват.

Миналите разговори, като се съди по всичко, бяха полезни. Те изиграха положителна роля в заздравяване на всички творчески сили на съветската култура. Днешната среща, надяваме се, също ще бъде полезна и ще развива тази хубава традиция. Тя несъмнено ще съдействува за по-нататъшното сплотяване на дейците на литературата и изкуството в служба на благородното дело на строителството на комунизма.

И Централният комитет, и дейците на литературата и изкуството признаха, че такъв разговор е назрял. Възникнаха немалко остри идеологически въпроси, които трябва заедно да обсъдим, да изясним гледищата, да уточним позициите, за да се придвижим още по-успешно напред.

Идейният арсенал на нашата художествена интелигенция напоследък се попълни с такива забележителни документи на творческия марксизъм-ленинизъм, като материалите на XXII конгрес и програмата на КПСС, речите на Н. С. Хрущов по въпросите на литературата и изкуството.

Всеки съветски художник може сега с още по-голяма дълбочина да осъзнае великото предназначение на литературата и изкуството, мястото си в борбата на народа за комунизъм. Сега, когато встъпихме в епохата на разгърнатото строителство на комунизма, отговорността на художествената интелигенция за развитието на идеологическия, духовния живот на съветското общество се повиши неизмеримо.

Не бива да не мислим за чистотата и здравината на нашите идейни позиции, за главната насока, главната линия в развитието на съветската литература и изкуство.

I.

Н. С. Хрущов и други ръководители на партията и правителството неотдавна посетиха изложбата на московските художници, запознаха се също с произведенията на художниците-абстракционисти и на скулптора Е. Неизвестний. Там, на изложбата, тези произведения, а също формалистичните работи на някои други художници бяха подхвърленци на сурова, но справедлива критика. Лишената от всякакъв здрав смисъл абстрактна цапаница по платната не е друго осъ-

вен патологични извѣртания, жалко подражание на загнилото формалистично изкуство на буржуазния Запад.

„Такова творчество — каза на изложбата Н. С. Хрущов — е чуждо на нашия народ, той ще го отхвърли. Над това трябва да се замислят хората, които се наричат художници, а създават такива „картини“, че не можеш да разбереш дали са нарисувани с ръката на човек или са нацапани с магарешка опашка. Те трябва да разберат своите заблуждения и да работят за народа.“

По такъв начин Н. С. Хрущов и другите другари изказаха отрицателно отношение към формализма и абстракционизма, делово и твърде убедително разкритикуваха формалистичното изкуство преди всичко за неговото откъсване от живота на народа, за умишлено уродливото изобразяване на действителността. Ленинските принципи за партийност и народност са лежали и ще лежат в основата на политиката на нашата партия в областта на развитието на социалистическата култура.

Срещата на ръководителите на партията и правителството с московските художници на изложбата, посветена на тридесетгодишнината на Московското отделение на Съюза на художниците, не стана, разбира се, случайно.

В Централния комитет на партията и в Съвета на министрите на СССР до Никита Сергеевич Хрущов напоследък започнаха да постъпват писма, авторите на които, представители на различни групи от художествената интелигенция, поставят остри, едва ли не най-основни въпроси за развитието на нашето изкуство.

Какъв е, казано накратко, смисълът на тези писма? Авторите им с решителни изрази протестират против фактите на пренебрегването на реалистичните традиции, създали славата на руското класическо и съветско изкуство. У някои художници например все по-явно се проявява стремеж към абстрактната живопис, което предизвиква безпокойство. Абстракционистите преминаха към активно действие — организират изложби на своите „произведения“, натрапливо ги рекламират в и извън страната, представят се за единствените представители на истинското изкуство, а всички, които стоят на позициите на социалистическия реализъм, третират като „консерватори“.

Някои поставят под съмнение дори изискването за разбираемост и достъпност на изкуството. Чуват се дори гласове, че истинското новаторско изкуство е винаги непонятно, тъй като масите не могат да възприемат съвременния език на изкуството и че наред с художници за масите трябва да има и художници за малцината, за избраните.

Голяма група художници се обърна към президиума на неотдавна миналия пленум на Централния комитет на партията с писмо. Те писаха:

„По настоящем формалистите поставят под съмнение като остарели изказванията на В. И. Ленин и решенията на партията за реалистичното изкуство. В речите и практическата си дейност формалистите се насочват към възраждане на формалистичните тенденции, осъдени от решенията на партията.

Ние се обръщаме към Централния комитет на партията и молим да ни каже кое вече е остарело в тези решения. Ако те не са остарели, речите против тези решения в печата, по радиото и телевизията трябва да се разглеждат като ревизионистични, които помагат за проникването на чужда нам идеология.“

Групата проповедници на формализма сочат по-нататък авторите на писмото, като се възползуваха от неправомерното в миналото отношение към творчеството на такива художници като Д. Щернберг, А. Шевченко, Р. Фалк, А. Древин и други, подхвана сега техните формалистични произведения като знаме. Под това знаме някои художници се опитват да вмъкнат в нашето изобразително изкуство чужда нему идеология.

И наистина на изложбата на московските художници изникват много живи, понякога твърде остри дискусии пред картини като „Голд“ и „Натюрморт“ на Р. Фалк, „Аниска“ и „Натюрморт. „Сельодка“ на Д. Щернберг, „Закуска“ на А. Васнецов, „Геолози“ на П. Никонов, пред скулптурата „Майчинство“ на А. Пологова и други работи.

Не можем да не се съгласим с посетителите на изложбата, които в по-голямото си мнозинство осъждат тези картини, възмущават се от уродливите изобразения на съветските хора, на нашия живот изцяло.

Още по-тежко, просто отблъскващо впечатление оставят „произведенията“ на абстракционистите, например „Автопортрет“, „Толка“ на А. Жутовски, „Космонавти“, „Вода“ на В. Шорц, „1917-а“ на Л. Грибков и други. Чувство на протест

възбуждат също работите на Е. Неизвестний „Разрушената класика“, „Рак“ и някои други.

Ако за достойнствата и недостатъците на работите на П. Никонов, Р. Фалк, А. Васнецов още може да се спори някак си, за така наречените „платна“ на младите абстракционисти, групиращи се около Е. Белютин и наричащи себе си „гърсачи“, въобще няма какво да се спори — те са извън изкуството. През ноември тези формалисти организираха „изложба“ на своите „произведения“. И разбира се, веднага тук се намериха чуждестранните журналисти. Те щракаха с фотоапаратите, въртяха кинокамерите (значи, трябва да се чака, че скоро в чужбина ще излезе още един филм от известния вид), вземаха интервюта, а след това широко писаха за това буржоазните вестници. С една дума създадоха видимост за крупно „събитие“ в културния живот на съветската столица. И за какво? Ясно е, само за да оскърбят, да унижат истинското съветско изкуство:

— Гледайте: идва краят на реалистическите традиции на Репин.

Работата обаче не е само и не е толкова в това, че на изложбата на московските художници са представени формалистични картини, изобразяващи някакви безизходно мрачни, тъмни и уродливи хора, нарисувани с явно подражание на буржоазното изкуство от периода на неговия упадък. Главното е там, че картините на формалистите се превъзнасят от някои непридирчиви съветски критици и теоретици като новаторски, които единствено имат право на съществуване, като ги противопоставят на всичко най-добро, жизнеутвърждаващо, което е създадено от реалистичното изкуство. Формализмът и дори неговият краен израз — абстракционизмът искат да се представят като главен път на социалистическото изкуство.

Когато четеш статиите на такива „теоретици“, то се убеждаващи, че под маската на борба за многообразието в изкуството се опитват да утвърдят формалистическото еднообразие, под знамето на преодоляване на мнимия диктат натрапват действителния диктат; диктата на субективните вкусове, на откъснали се от живота хора, вкусове, чужди на всеки нормален, здрав човек.

Ето в името на кое дори калната цапаница се обявява за последна дума на „художественото прозрение“.

Има у нас отделни изкуствоведи, които са готови да твърдят, че главната беда на нашето изкуство е недостатъчното разпространение на абстракционизма, който по тяхно мнение е в състояние да вдъхне някакъв нов живот в социалистическото изкуство. Между впрочем, и в това е целият комизъм на положението, дори на Запад модата на абстракционизма вече минава, изложбите на абстракционистите се провалят, картините им се усмиват. И наистина хората започват малко по малко да проглеждат.

Някой художници се обидиха на справедливата критика на съветската общественост срещу абстракционизма и формализма. А защо всъщност се обиждат? Нали абстракционистките и модернистките „новаторства“ са течение, което никога не е било знаме на здравото изкуство, че то е отклонение от основната линия на развитието на съветската литература и изкуство, то е отказ от връзката на художественото творчество с живота на народа, с практиката на комунистическото строителство.

До какво пренебрежение към своя народ може да стигнеш, за да заявиш, че народът „не е дорасъл“ до разбиране на откровенията на абстракционистите!

До какво всъщност трябва да се дорасне? До загубване на здравия смисъл и нормалния човешки вкус ли? И как може да се стигне до отказ от забележителните, утвърдили се в борба и проверени от живота социалистически традиции на нашето изкуство. Защо преклонението пред буржоазното изкуство, което се опитва, по думите на В. И. Ленин „да забравя“ човека, да парализира неговата воля и енергия в борбата за светло бъдеще, се счита за напредничава, новаторска позиция?

Не трябва да има недомълвки. Нашите, тъй да се каже, доморасли абстракционисти и поклонници на буржоазните моди стъпиха в явно противоречие с Програмата на партията, одобрена от целия съветски народ.

Нерядко у нас се опитват не само А. В. Луначарски, но и В. И. Ленин да представят в качеството едва ли не на сторонници на абстракционисткото „нова-

торство". Такъв възглед е неправилен по отношение на А. В. Луначарски, а по отношение на В. И. Ленин това е просто кощунство.

Спомнете си с какъв убийствен сарказъм в беседата с К. Цеткин е говорил за претенциите на абстракционистите за новаторство.

„Да, скъпа Клара, няма какво да се прави, и двамата сме стари. За нас е достатъчно, че ние в краен случай оставаме млади в революцията и се намираме в първите редици. А новото изкуство няма да го стигнем. Ние ще куцукаме отзад.“

Кой не ще почувствува тука злата ирония на Лениновите думи! Не В. И. Ленин и партията, а уж новаторите от модернистичен калибър винаги са куцали и ще куцат в опашката на революционно-преобразяващата дейност на масите, а следователно и на истинско революционното изкуство. А. В. Луначарски, както е известно, наричаше образно всякакъв род модернисти дечурлига, които с кръсък тичат пред първия взвод и глупашки дразнят истинските войници.

II.

Формалистическите тенденции за съжсление започнаха да се разпространяват не само в изобразителното изкуство, но и в музиката, литературата, кинематографията.

В музиката например при общото движение напред се наблюдава увлечение по дивашкия вой на различни чуждестранни и не само чуждестранни джазове. Става дума не за джазовата музика въобще, а за какафонията от звукове, която се натрапва понякога на слушателите и само по недоразумение се нарича музика.

В кинематографията, където се забелязва общ творчески подем, предизвикан от благотворните преобразования във всички сфери на нашия живот, също се появяват произведения, незрели в идейно отношение, филми, които страдат от нарочна изостреност, усложненост на формата и поради това са отхвърлени от зрителите.

Нерядко се публикуват стихотворения и белетристични произведения, в които в стремежа към оригинална форма, в името да не „прилича“ на другите не само се осакатява жизнеутвърждаващото съдържание, но нерядко губи всякакъв смисъл, изключва се и се замърсява руският език.

Някои зейци на литературата и изкуството с неудържима страст се ровят в задния двор и не искат да видят какво става на генералните магистрали на нашето развитие.

Известно е, че някои чуждестранни „туристи“ със специална задача, някои кореспонденти на буржоазни вестници търсят в нашата страна хора, които са недоволни от нещо и умеят да държат молива в ръка. От такива съчинители те се опитват да получат всякакви пасквили, които очернят нашия живот.

Сравнително неотдавна в Ню Йорк е била издадена и широко рекламирана книгата на някой си Александър Есенин-Волпин „Пролетен лист“. В тази книга е поместен претенциозен и малограмотен „философски трактат“, а също така антисъветски човеконенавистнически стихове, бълнувания на душевноболен.

Във „философския трактат“ се разкрива „кредото“ на автора: „Анархия е моят политически идеал.“ В неговите стихове този идеал изглежда така:

„Аз не зная защо живея

И какво искам от зверовете,

Които населяват злата Москва!“

Ал. Есенин-Волпин с презрение пише за нашата младеж, като я приканя към най-черни дела. Подхранвайки мислите си със „соковете на своята жлъчка“ и като ненавижда всичко на света, той даже на тези, които го следват, не предвещава нищо хубаво. „Убивайте всички!“ — това е неговият призив.

„Тези момчета могат да разберат,

Че да обичаш или да вярваш е смешно.

Че техни тирани са майката и бащата

И отдавна е трябвало те да бъдат убити!

Тези момчета ще завършат на бесилото,

А мен никой няма да осъди —

И тези стихове ще бъдат четени

От лудите и след сто години!“

Какво е това, как може нормален човек да пише така и кой издава такива стихове? Но именно този злобен парцал, който предизвиква отвращение у всеки

здрав човек, се издига на щит от нашите врагове. И как не! Той е проникнат от животинска ненавист към съветското общество, към съветския народ. В чужбина книгата на Ал. Есенин-Волпин се издава като „манифест“ на новото поколение „бунтуваща се“ съветска младеж.

Това е празна работа, защото този мошеник не представлява никого. Това е всичко на всичко загнана в корена си отровна гъба.

Но шумът, вдигнат около неговата във всяко отношение нищожна драматична, е твърде характерен и симптоматичен. Той показва, че вражеската пропаганда е готова на всичко, като се опитва да въпръска отровата на скептицизма, да обърка неизкушените хора, да раздуе нездравите явления и тенденции в нашето изкуство, особено в творчеството на младежта, да противопоставя поколенията, да противопоставя „бащите и децата“. Нашите идейни противници с цяло гърло крещат за „нова вълна“, за „дисонантни гласове“, за „криза в съветското изкуство“.

Младите дейци на съветската култура, които с гордост поемат щафетата от старите поколения, отхвърлят злобните измислици и инсинуации. Трябва обаче да бъдем бдителни и непримирими към всякакви неверни тенденции и идейни лутания, да помним, че формалистичното фокусничество не е безобидна лудория, а капитулантство пред чуждата идеология в изкуството. И напред трябва високо да носим знамето на социалистическия реализъм.

Нашата литература и изкуство изцяло се развиват в правилна насока, нашата творческа интелигенция е надежден помощник на партията в комунистическото преобразяване на света, във възпитанието на трудещите се. Тъкмо затова са нетърпими всякакви отстъпления от главната линия в развитието на нашата литература и изкуство. Те са срещали и ще срещат протести на нашия народ, който умее да отличава истинските духовни ценности от идейните фалшификати и художествени сурогати.

Защото в нашето изобразително (а и не само в изобразителното) изкуство някои започнаха да се отклоняват от принципните позиции на социалистическия реализъм и да подражават на онези течения, които бяха характеризирани от В. И. Ленин като най-безмислени кривеници?

Очевидно такъв род явления не са случайни. Те свидетелствуват, че някои другари неправилно разбират характера на борбата с буржоазната идеология, понякога забравят за непримиримостта и безкомпромисността на нашите идейни позиции.

Ние трябва да помним като неоспорима истина, че изкуството винаги има идейно-политическа насоченост, тъй или иначе изразява и защитава интересите на определени класи и обществени слоеве. И когато се обсъждаме с едни или други течения в изкуството, първият въпрос, който естествено възниква, е: на чии интереси служи то, къде ни води, какви социални идеали утвърждава?

Ако се обърнем към същността на абстрактното изкуство, не може да има две мнения: то не служи на народните интереси, не изразява умонстроенията на трудещите се, то цели да задоволи извратените вкусове на преситените.

По същество може ли абстракционизмът, декадентското изкуството въобще да бъде знаме на прогресивните класи, още повече знаме на съветския народ, строител на комунизма? Тук има само един отговор: изкуство, което е откъснато от народа, не е способно да служи за преобразяването на живота, духовното оръжие на умиращата класа, не е в състояние да повиши боеспособността на класата, която отива към победа; от продуктите на разпадането на старото общество не може да се създаде култура на комунизма.

Понякога казват: нима може човек, предан на съветския строй, да се упрекне в служене на интересите на враждебни на социализма класи само на това основание, че, да кажем, неговият творчески метод като две капки вода прилича на методите на чуждото нам изкуство? Нали самият художник не иска да нанесе вреда на нашата страна, за която той е възможно дори да е проливал кръвта си във войната и се ръководи от най-добри намерения!

Сложността на проблема е в това, че не винаги субективните намерения на художника са равнозначни на обективния смисъл на неговото творчество. Благите пожелания на художника съвсем не изключват това, че в същност субективно неговите произведения ще служат на интересите на вражеските сили.

Спомнете си какво писа В. И. Ленин на А. М. Горки в периода на идейните лутания на великия пролетарски писател „... Вашето добро желание — писа Владимир Илич — си остава Ваше лично достойние, субективно „невинно пожелание“. Щом сте го написали, то отива сред масите и неговото значение се определя

ля не от Вашето добро пожелание, а от съотношението на обществените сили, от обективното съотношение на класите". Каквито и благи намерения да имат нашите формалисти в изкуството, те са длъжни твърдо да помнят мъдрото Лениново предупреждение. Трябва винаги да се има предвид, че идейните противници на комунизма могат да използват и вече използват техните грешки за враждебни на съветския народ цели.

III.

След като ръководителите на партията и правителството разгледаха художествената изложба в Манежа и направиха критически бележки по адрес на абстракционистите и формалистите, сред известна част от творческата интелигенция започнаха да се разпространяват слухове, че, видиш ли, пак се започна поход срещу хората, които търсят нови форми, нови пътища в изкуството. До Н. С. Хрущов постъпиха няколко писма, в които се изразява такава мисъл: направете така, че да не се повтори онова, което стана в периода на култа на личността на Сталин.

Ще приведа няколко извадки от писмото пратено в ЦК на КПСС от група дейци на литературата и изкуството. Авторите пишат:

"Скъпи Никита Сергеевич!

Обръщаме се към Вас като към човек, направил най-много за изкореняване сталинския произвол в живота на нашата страна.

Ние сме хора от разни поколения, работим в различни области на изкуството, всеки от нас има свои вкусове, свои художествени убеждения. Обединява ни в това обръщение към Вас грижата за бъдещето на съветското изкуство и съветската култура."

По-нататък в писмото се казва:

"Ние с радост видяхме как партията възстановява духа на Ленин, свободата и справедливостта... Архитектите се радват на възможността да строят съвременни сгради, писателите на възможността да пишат правдиви книги; по-леко дишат композиторите и театралните работници; нашата кинематография сега създава филми, различни по художественото си направление, които срещат разбиране и признание от нашия народ и в чужбина."

Като изразяват удовлетворението си във връзка с откриването на изложбата на московските художници, на която са представени произведения на художници от различни направления, авторите на писмото отбелязват:

"Такава изложба стана възможна само след XX и XXII конгреси на партията. У нас може да има разни оценки на тези или онези произведения, представени на изложбата. Ако ние всички се обръщаме към Вас с това писмо, то е само защото, че искаме да изразим съвсем искрено убеждението си, че без възможността да съществуват разни художествени направления, изкуството е обречено на гибел."

Ние виждаме сега как започват да се тълкуват Вашите думи на изложбата на художниците от това направление, което единствено цъфтеше при Сталин, като не даваше възможност на другите да работят и даже да живеят.

Ние вярваме дълбоко, че Вие не искате това и че Вие сте против това. Ние се обръщаме към Вас с молба да не се позволи в изобразителното изкуство поврат към миналите методи, които са противни на целия дух на нашето време."

След известно време беше получено пак подобно писмо, с известни вариации, подписано от друга група другари. В писмото впрочем имаше дори призив към „мирно съществуване“ на всички направления в изкуството, което обективно звучи като призив към мирно съществуване в областта на идеологията.

Но другарите, които бяха подписали това последно писмо, сигурно, като са преценили добре всичко, са решили да изгелят писмото си и си го взеха обратно. Те очевидно не бяха промислили всичко в своето писмо и то трябва да се разглежда не като документ, а като чернова, ескиз на документ.

Какво обаче е предизвикало подобни обръщения на дейците на литературата и изкуството до ЦК на КПСС?

Не трябва да се съмняваме, че те са предизвикани от дълбоката загриженост от състоянието на нещата в литературата и изкуството, от искреното желание да допринесат за успешното им развитие и разцвет. Но авторите на писмата ясно смесват два различни въпроса: творческо съдружие на дейците на литературата и изкуството, които стоят на марксистско-ленински позиции, и отношението към различните чужди идеологични направления в изкуството.

Едно нещо в творческото съдружие на дейците на литературата и изкуство-

то, които, притежавайки различни стилови и творчески почерци, вървят във формите на социалистическия реализъм и правдиво изобразяват живота. Партията е за такова съдружие, за най-другарски, истински братски взаимоотношения между различните отряди на нашата творческа интелигенция.

Социалистическият реализъм открива широка възможност за съдружие и творческо съревнование на най-различни художници: и привържениците на обобщено-романтичния и на строго аналитичния и други стилови течения в нашето изкуство. Без такова съдружие не може да има развитие на нашата съветска литература, на нашето съветско изкуство.

Но значи ли това, че ние сме за съдружие, за „мирно съвместно съществуване“ на такива противоположни идеологически направления в изкуството като социалистическия реализъм и абстракционизма, които в крайна сметка отразяват не само противоположни идейно-естетически, но и политически, класови позиции.

Ние трябва да внесем пълна яснота:

— мирно съвместно съществуване между социалистическата идеология и буржоазната идеология не е имало и не може да има. Партията се е обявявала и ще се обявява против буржоазната идеология, против всякакви нейни прояви. Следвайки указанията на В. И. Ленин, тя винаги е отстоявала и ще отстоява партийността в литературата и изкуството.

Партията решително и непоколебимо е поддържала и поддържа ленинския курс в развитието на литературата и изкуството.

В идеологията продължава и не спира нито за миг схватката с буржоазния свят, води се борба за душите и сърцата на хората, особено на младежта, борба за това, какви ще бъдат те, младежите, какво ще вземат със себе си от миналото, какво ще занесат в бъдещето. Ние нямаме право да не дооценяваме опасността от диверсии на буржоазната идеология и в сферата на литературата и изкуството.

Идеята за съвместно съществуване в областта на идеологията на дело не е нищо друго освен предателство на интересите на марксизма-ленинизма, интересите на социализма.

А в изкуството ние понякога се срещаме с отстъпления от класовите, партийните позиции, с факти на примирение с буржоазната идеология. Това намира своя израз специално в лъжливиото тълкуване „на общочовешкото начало“, в пропаганда на абстрактния хуманизъм, някакво евангелско всепрощение: нито врождаващи класи, нито капитализъм като че ли няма в света, като че ли няма и борба за комунизъм!

Ние, комунистите, сме наследници и умножаваме всички истински общочовешки ценности, които се изкълчваха и извращаваха в собственическото общество. Но ние сме решително против извънкласовата трактовка на общочовешкото, против подмяната на комунистическата партийност, боевия социалистически хуманизъм с фалшива проповед за класов мир и всеопрощение.

В нашата епоха истински общочовешкото е комунистическото, защото именно в комунистическото общество става най-пълно развитие на личността, на всички най-добри човешки свойства и качества. И затова не може да разтваряме нашите комунистически идеали в някакви абстрактни и извънкласови понятия, защото това неминуемо води до предаване на нашите идейни позиции.

В писмо, изпратено в ЦК на КПСС, група млади художници-абстракционисти уверяват, че те търсят своя път в социалистическото изкуство и че не може без такива търсения да има движение напред. Те твърдят, че се стремят да прославят „чистотата на руската жена“, да изразят „красотата на съветския човек, който покорява космоса“.

По повод чистотата и красотата на руската жена трябва да кажем, че достатъчно е да погледнеш платната на абстракционистите, за да се убедиш до каква нелепост може да стигне човек, който се е втурнал да гони чужда на нас мода. Що се отнася до „търсенията“, иска ми се да кажа на абстракционистите: не вие търсите, а вас са намерили и са ви повлекли след себе си, именно във вашите формалистични „произведения“ се опитват нашите врагове да намерят плацдарм за атаки срещу комунистическата идеология.

За тези неща трябва да се замислят не само младите формалисти, но и техните защитници и вдъхновители.

IV.

Партията провежда курс за по-нататъшно развитие и задълбочаване на демократията в съветското общество.

Кой може да отрече колко по-свободна, по-творческа стана цялата атмосфера на нашия живот, какви благоприятни условия са създадени у нас за работа на художествената интелигенция. Но нима няма сред дейците на изкуството, поточно сред живеещата близо публика, хора, които искат да представят работите така, като че ли е настъпило времето на безнаказаното своеволие на анархистуващите елементи?

Именно тези хора, държорейки за свобода на творчеството, говорят против партийното ръководство в изкуството.

Въпросът за свобода на творчеството трябва да бъде съвсем ясен. Спомнете си как В. И. Ленин, говорейки за истинската свобода, свобода за народа, разбличаваше демагогските опити да се утвърди анархистично разбиране на свободата като свобода от обществото, от уълг пред народа.

У нас има пълна свобода на борбата за комунизъм. У нас няма и не може да има свобода за борба против комунизма.

Дълбоко прав беше М. Горки, когато страстно говореше против анархистическото своеволие. „... Аз — писа Алексей Максимович — съм против свободата, която започва от тази черта, зад която свободата се превръща в разюзданост, а както е известно, това превръщане започва там, където човек, загубвайки съзнанието за своята действителна социално-културна ценност, дава широк простор на скрития в него дребен индивидуализъм на еснафа и вика: „Аз съм такъв прелестен, оригинален, неповторим, а не ми дават да живея, както аз искам.“ И все пак е хубаво, че той само вика, защото когато той започва да действа по своята воля, той от една страна, става контрареволуционер, а от друга — хулиган, което е почти равностойно, подло и вредно.“

Световната реакция и нейните идеолози много биха искали да възстановят в Съветския съюз „свобода“ на експлоатацията, „свобода“ на измамване на трудолюбивите се, а за начало може само да постигнат анархистическа разновидност на буржоазните концепции за „свобода на творчеството“.

Има хора, които представят работите така: щом в нашата страна е свършено с произвола, не арестуват хората за различно политическо мислене — значи всичко е позволено и няма никакви ограничения на моето желание. Може не само да пляскаш уродливи картини, но и да ги превъзнасяш като новаторски търсения. Можеш да плюеш върху прогресивните традиции на нашето изкуство, а да ги защищаваши, разбирате ли, не може, защото това, видите ли, е „ограничение“ на свободата, „натиск“ и „администриране“.

Такива хора биха искали никой да не им противоречи, когато се опитват да очернят всичко създадено от нашия народ в тежката, изпълнена с лишения, но и велика борба за победата на социалистическия строй.

Казват, че понякога при обсъждане на творчески въпроси на едно или друго събрание, се създава такава обстановка, че отстояването на правилните партийни позиции се смята за неудобно, немодерно, можеш, така да се каже, да се прочуеш като ретроград и консерватор, да бъдеш обвинен в догматизъм, сектантство, тесногърдие, изостаналост, сталинизъм и тъй нататък.

Преди няколко дни на конференцията на кинодейците известният режисьор Сергей Герасимов с безпокойство заяви, че сега се изисква мъжество, за да се отстояват позициите на социалистическия реализъм, че революционните барикади се превръщат у нас понякога в продупчен плет, през който леко можеш да минаваш напред и назад.

Може ли да търпим подобни явления, колкото и редки да са те, можем ли да се мотаем в опашката на изостанали настроения?

Обсъждайки формалистичните изкривявания в изобразителното изкуство в първите години на революцията, В. И. Ленин подчертаваше, че те са чужди на здравия вкус на нормалния човек. И показателно е, че Владимир Илич считаше за много важно самите художници-реалисти във всеоръжение на професионалните си знания и опит да се обявят против чуждите, враждебни на нас нрави и тенденции в съвременното изкуство. Това беше в първите години на съветската власт, когато силите на младото социалистическо изкуство бяха още много слаби.

Как могат тези, които създадоха изкуство, което завоева любовта и уважението на милиони хора в нашата страна и в чужбина, да се помирят с възраздането на формалистичното фокустничество?!

Иска ми се да кажа още нещо.

Понякога заявяват: позволете ни да творим, както си искаме, не ни натрап-

вайте никакви предписания, не ги съдържайте. Оттук идват искания — изложба без жури, книги без редактор, правото на художника без посредници да излага всичко, което му се прииска. Това по същество не е нищо друго освен опит да се постигне неограничена възможност, да се натрапи на народа раздуто субективистко своеволие. Това значи собствените интереси да се поставят над интересите на народа, над интересите на обществото като цяло.

Истинската свобода на творчеството и анархията са несъвместими. В. И. Ленин наричаше анархизмът „обърната наопъти буржоазност“.

Велико щастие е за нашето изкуство, че партията, която изразява коренните интереси на народа, цялата дейност на която е основана на най-прогресивното мировъзрение, определя задачите и направлението на художественото творчество.

И наистина, ако не народът ще оценява произведенията на литературата и изкуството, кой ще трябва да бъде техният най-висш ценител? И защо у нас понякога с такова господарско пренебрежение се отнасят към обществената оценка на творбите? Защо нерядко общественото мнение се третира като „простонародност“, а оценката на малка групичка естети се разглежда като израз на безспорни истини

Нашата художествена интелигенция решително застава против всички, които в угода на всяка чужда мода са готови да зачертнат великите завоевания на съветската култура. Не може да поддържа хората, които излизат от позициите на Щедриновия „Неуважай-Корито“. Такива хора са готови всичко да осмее, освиркат, от всичко да се откажат.

Съветският народ грижливо пази и развива най-добрите традиции на социалистическото изкуство, традициите на жизнената правда, комунистическата партийност и народност, високата революционност и граждански патос.

V.

Коя е главната линия и главният патос в развитието на нашето изкуство, какво е отношението към така нареченото „критическо направление“?

Главната линия на развитие на литературата и изкуството е определена от Програмата на нашата партия. Тя се състои в укрепване на връзката с живота на народа, в правдивото и високо художествено изображение на богатството и разнообразието на социалистическата действителност, вдъхновено ярко възпроизвеждане на новото, истински комунистическото и изобличение на всичко това, което противодействува на движението на обществото напред. Партията създава всички условия за успешното развитие на литературата и изкуството. Обаче някои другари искат да уверят, че у нас се слагат препятствия на критиката на отрицателните явления, че партията не поддържа и не поощрява произведения с критическа насоченост. Твърдения от този род са неверни, както е невярна измислицата, че социалистическият реализъм изисква украсяване на действителността, изглаждане на противоречията, розово благодушие, мецанска самоуспрокоеност и т. н. Не, висшият критерий, сърцевината на социалистическия реализъм е художествената и жизнена правда, колкото и сурова да е тя.

Нашата партия, нейният ленински Централен комитет, а не друг, мъжествено каза на народа истината за култа на личността на Сталин, разобличи неговите престъпления пред партията и народа, решително изкоренява последствията от култа на личността във всички сфери на живота.

Нашата партия поддържа здравото, жизнелюбивото критическо направление в изкуството на социалистическия реализъм. С одобрение на ЦК на КПСС напоследък бяха публикувани силни в художествено и в политическо отношение произведения, в които правдиво и смело се разобличава произволът, допускан през периода на култа към личността. Достатъчно е да спомена повестта на А. Солженицин „Един ден на Иван Денисович“.

Значи, работата не е в това да се заобиколят отрицателните явления в живота, те съществуват и партията първа дава пример за изкореняването им.

Работата е там, че като се разобличава смело всичко, което ни пречи, да не се удря по самото съветско общество. Ние сме длъжни да различаваме жизнелюбивите произведения с остра критическа насоченост, които вдигат и вдъхновяват хората на борба срещу недостатъците, от произведения, упадъчни, паникьорски, очернителни, които сеят неверие в съветското общество, отслабват силите и енергията на народа в борбата за комунизъм.

Авторите на писмата до ЦК на КПСС са видели в критическите забележки

по повод лъжливите и вредни тенденции в изкуството опасност от връщането към предишните методи на ръководство на художественото творчество. Какво заблуждение! На какво основание са направени тези изводи? Оказва се, че още не си успял да разкритикуваш формалистичните безобразия и веднага идва „сигнал за бедствие“ — връщане, казват, към старите методи, методите, господстващи в периода на култа към личността.

Този въпрос има принципно значение и трябва да сме на ясно по него.

В областта на духовната култура в периода на култа към личността имаше значителни нездрави наслоения и извращения. Партията ги изобличи и отхвърли, отстрани препятствията, които пречеха на развитието, на по-нататъшния подем на изкуството на социалистическия реализъм. Като изправи и отстрани грешките и извращенията на миналото, нашата партия отбеляза в новата си програма, че неизменно ще се грижи за правилното направление в развитието на литературата и изкуството, за тяхното високо идейно-художествено равнище, ще провежда неотклонно в живота ленинските завети за ръководство на изкуството.

В. И. Ленин се надсмиваше и отхвърляше позицията за невмешателство на партията в развитието на социалистическата култура.

Някои другари очевидно неправилно, съвсем произволно тълкуват курса на партията за решително преодоляване последствията от култа към личността, за развитието на широка демокрация във всички сфери на нашия живот.

Да, партията е провеждала и напред ще провежда активно и последователно ленинския курс. Тя ще отстранява всякакви пречки и стънки, които задържат разгръщането на творческите сили на народа. Само в такива условия активността и инициативата, дарованията на съветските хора ще се разгрънат с пълна сила и ще обезпечат ускореното движение на нашата страна по пътя на строителството на комунизма.

Трябва ли да се говори какво значение има всичко това за развитието на литературата и изкуството, с какво дълбоко задоволство се възприема ленинският курс на партията сред работниците на нашата култура.

И тук, както и навсякъде, става бърз растеж на творческата инициатива и активност, издигане на нови млади творчески сили. Дейците на изкуството се стремят достойно да възпроизведат трудния, героичен, единствено верен ленински път, по който нашата страна върви към новия живот.

Но би било неправилно да се затварят очите пред отрицателните явления и тенденции в изкуството.

Като разобличава култа на личността на Сталин, партията отхвърля всичко, което е пречка по нашия път. Но не бива да се допуска под маската на борба с култа към личността да се разклаца и отслабва социалистическото общество, социалистическата идеология и социалистическата култура. Разобличаването на култа към личността, преодоляване на неговите последици не трябва да отслабва, а трябва да укрепва нашите сили. Ако ние под формата на критика на последиците от култа към личността бием по нашето общество, по нашата идеология, ние не ще създадем великото изкуство на комунизма, а ще разпилеем това, което сме постигнали.

Съветският народ знае и вижда големите постижения на съветското изкуство, за това благотворно влияние, което му оказва новата атмосфера на нашия живот. Той високо цени работата на своята творческа интелигенция, разбира огромното й значение за целия духовен живот на страната.

Острите критически бележки, направени от ръководителите на партията и правителството при посещениято им на изложбата на московските художници, бяха възприети от съветския народ като нова проява на грижата на партията към нашето социалистическо изкуство и предизвикаха дълбоко удовлетворение.

*
* *
*

Когато бяха публикувани бележките на Н. С. Хрущов по адрес на абстракционистите, съветската общественост ги възприе като важна крачка в борбата на партията за културата на комунизма, като начало на нов етап в подобряване на партийното ръководство в развитието на художественото творчество. Казват, че някои другари резюмирали партийната критика по аналогия с думите: „Има такава партия!“

Да, има такава партия, която е ръководила и ще ръководи, формирала, както казва В. И. Ленин, и ще формира резултатите от художествения процес в нашата страна. Това е Комунистическата партия на Съветския съюз.

РАЗГОВОРЪТ ЗА КИНОКОМЕДИЯТА ПРОДЪЛЖАВА

Редакцията на сп. „Киноизкуство“ и Съюзът на кинодейците — секция „Критика“, организираха разговор върху състоянието и перспективите на кинокомедията в един кръг от писатели и режисьори, които работят на това поприще. В настоящия брой продължаваме публикацията на този разговор.

ЧЕЛКАШ

Аз мисля, че досега и в Съветския съюз, и в страните на социалистическия лагер, включително и в нашата страна не е създадена една истинска филмова комедия, която да задоволи всестранно зрителя, да го задоволи от гледище на неговата идеология и от гледище на неговите художествени изисквания.

Ниско е равнището на кинокомедиите в нашия лагер. Защо е така? Аз бих искал да потърся причините и доколкото съм ги мислил и съм ги разбрал, искам да ги споделя с вас.

Това се дължи преди всичко на идеологическата неяснота по отношение на този дял от изкуството, наречен хумор и сатира. Няма и досега и в съветската теория, и в нашата теория една точна марксистическа концепция върху хумора и сатирата. На времето в Съветския съюз след Октомврийската революция с вътрешно чувство хумористите и сатириците решиха, че хуморът и сатирата е едно изкуство, което в обстановката на социализма има за задача не да бие в корените на социалистическото общество, както беше при капитализма, а да осмива с всички средства на този вид изкуство недостатъците на това зараждащо се и растящо социалистическо общество. И когато така си обясниха творците ролята на хумора и сатирата, там изникнаха големите творби на Маяковски, изникнаха големите творби на Илф и Петров, на Зошченко и на редица други по-млади хумористи.

По-късно, по време на засилване на сталинския режим и на култа към личността, разни творци се опитаха да извъртят, така да се каже, тази линия, която според мене е именно марксистическата линия, т. е. да отнемат жилото на хумора и сатирата, да го обезцветят и да му предадат някаква друга допълнителна роля. Тогава се роди теорията за положителния и утвърждаващ хумор. Самата, така да се каже, природа на това изкуство не може да търпи такова изи-

скване — утвърждаващ хумор и сатира. Такова нещо е невъзможно. Но дълго време в Съветския съюз, а и у нас господствуваше това фалшиво, антимакарсическо изискване към хумора и сатирата. И това изискване уби до голяма степен хумора и сатирата на Съветския съюз и на страните от социалистическия лагер, особено в кинокомедията.

Първият въпрос на хората, от които зависеше развитието на хумора и сатирата в Съветския съюз, когато се появише кинопроизведение с хумористичен заряд, насочено срещу недостатъците на социалистическото общество, беше — и сега е така у нас — действително ли е черна съветската, респективно българската социалистическа действителност, че вие обръщате внимание само на тази черна страна? Защо в тази театрална или филмова комедия няма светлите страни на живота, защо няма положителния герой, защо няма положителния утвърждаващ хумор. И казва: вие сте черногледци, вие отричате нашето общество и вашите произведения са вредни.

При една такава постановка на въпроса за ролята на хумора и сатирата естествено е да се свържат ръцете на творците. При едно такова отношение към хумора и сатирата то търпи най-разнообразни тълкувания на създаденото хумористическо и сатирическо произведение. То търпи тълкуване и по отношение намеренията на авторите, които могат да бъдат атакувани като с нечисти, антипартийни или не знам какви си намерения. А и самите резултати от тази творба могат да бъдат атакувани и тълкувани по различен начин. И ето откъде идва според мен основната беда за несъздаването на истински наш социалистически хумор и сатира както в областта на театралната комедия, така включително и в областта на филмовата комедия. Всичко идва от тази именно беда.

Трябва да кажа, че в Съветския съюз, доколкото следя аз там развитието на хумора и сатирата, и доколкото съм разговарял с хора, които се занимават с хумор и сатира, от XX конгрес насам тази вредна теория е изживяна. Не е изживяна напълно, но е изживяна от голяма част от творците на хумора и сатирата и от тези, които поддържат този вид изкуство.

Един от присъстващите: Принципиално.

Челкаш: Разбира се, принципиално.

Разбира се, има още рецидиви, на практика все още съществуват тези неща. Но все таки там, в Съветския съюз, е на път да се вземе теоретически правилна позиция, правилно социалистическо отношение към хумора и сатирата. Това разведряване аз го чувствам там вече и то ще роди навярно създаването на театрални и филмови комедийни произведения, може би не толкова бързо, но вече ще роди, защото се изяснява теоретически, че хуморът и сатирата са именно изкуство, което воюва срещу недостатъците и недъзите на социалистическото общество. Воюва срещу тях. То не черни социалистическото общество, а иска да премахне тази чернилка. Това гледище си пробива път в Съветския съюз, но у нас за съжаление старото още господства и дава, така да се каже, своето отражение в целия хумор и сатира, във всичките им разклонения.

И понеже всички хумористи и сатирици чувствуват, че има теоретическо гледане, превърнало се вече в практическа преценка, у

нас господствува още това нещо, убива волята, убива желанието, убива куража на хората, които се занимават с хумор и сатира.

И докато у нас не се разбие тази вредна теория, докато не се разбере, че хуморът и сатирата са едно изкуство, което в основата си не отрича строя, а неговите недъзи, ние няма да създадем големи сатирични произведения в никоя област, защото ще съществува страх у авторите, че въз основа именно на тази теория може да се излезе официално чрез литературна критика или по други пътища и да се каже — ти си черногледец, ти петниш нашата действителност, ти не признаваш, че у нас има светли страни, че у нас социализмът расте, че има постижения и т. н. Ето кое сковаваш развитието на сатирата у нас и кое сковаваш същевременно и кинокомедията.

Според мене трябва да се поведе борба преди всичко за марксистическо изясняване на хумора и сатирата и трябва да се разбият култовските теории, за да може наистина у нас да настъпи разведяване и в тази област. Това трябва да стане, за да не танцуваме около проблемите, както, да кажем, Павел Вежинов със своята комедия, а наистина да навлезем в тях и наистина да им се даде точно наше осветление.

Смятам, че именно поради това комедиите, които се появиха у нас, не са на идейна и художествена висота, и то такава, че да задоволят и най-културния, и най-взискателния зрител. Отделни постижения почти във всички тях имаше, имаше и в някои образи, създадени от автора и от актьора и режисьора, и в някои отделни сцени също имаше, и в диалога имаше духовитост и т. н., но като цяло са незадоволителни. Чувствуваше се веднага липса у автора на концепция и на кураж и у режисьора се чувствуваше липса на правилно разбиране към кинокомедията.

Сега според мене се създават по-благоприятни условия за развитието на сатиричните произведения. Но докато тази теория не се разбие, няма да имаме блестящи резултати. Ето сега се явява един спектакъл в Сатиричния театър, спектакъл, който има остър сатиричен заряд, облечен в една добра художествена форма. Не навсякъде, но общо взето, облечен в една добра художествена форма. И този спектакъл възбужда гнева на хората, които именно неправилно разбират хумора и сатирата, защото тази теория у нас не е разбита и все още господствува.

Специално в кинематографията по отношения на нашата кинокомедия ще трябва да кажа, че не е имало политика в най-добрия смисъл на тази дума, не е имало специални грижи и специално внимание към кинокомедията. Нашите режисьори и нашите ръководители на филмовия сектор са се задоволявали с това, което им попадне на ръка и което им допадне и хареса, но те сами не са имали линията да насърчават кинокомедията, да я окрилят, да съберат около себе си авторите, които могат да я направят, да ги насочат, да им помогнат. Те са разчитали на това, което падне, което дойде и което задоволява не техния вкус, а което е окло средното равнище на нашето кино.

Липсата на такава политика на ръководството на кинематографията към българската комедия и теоретическата неяснота по този

въпрос на ръководството към кинокомедията за ролята на хумора и сатирата и специално на кинокомедията доведе до тези резултати, от които не сме доволни. Бедата идва точно от това — от липсата на политика към хумора и сатирата и специално към кинокомедията в нашия филмов сектор.

Създаването на кинокомедия според мене е най-трудното нещо. В световен мащаб вие знаете колко малко истински големи кинокомедии има. Това е наистина най-трудният жанр в областта на филма — да създадеш истинска кинокомедия, която и да каже на зрителя една истина за живота, и да го разсмее и развесели, и така да се каже, да му даде душа да гледа после по-добре на своите задължения.

Малко са тези кинокомедии в световен мащаб, а съвсем малко са за съжаление и в нашия лагер. И затова към кинокомедията нашата кинематография трябва да има специална насърчителна политика, трябва към авторите, които могат да създадат кинокомедии, да се проявят голяма грижа и голямо внимание, едно особено грижливо отношение към тях, ако искаме да има резултати в това отношение — насърчение, обич и голямо внимание. Това е първото условие у нас.

Второто условие е да се изработи в кинематографията един висок критерий на изискване към кинокомедията. Досегашният критерий, през който преминаваха кинокомедийните киносценарии, беше нестабилен, неустановен и нисък. От опита на „Стършел“ — аз се извинявам — мога да кажа, че „Стършел“ стана все пак един приличен хумористичен вестник, той и сега е такъв и това се дължи на обстоятелството, че първият редакционен комитет на „Стършел“ установи висок критерий към хумора и сатирата, към тези хумор и сатира, които създадохме самите ние като редакционен комитет, и към хумора и сатирата, които идваха от нашите сътрудници. Висок критерий. Високата възискателност ражда доброто произведение. Сnižаването на възискателността ражда пошлостта.

Нашата кинематография падна толкова ниско в своя критерий, че създаде комедия като „Любимец 13“. Това е пълно снижаване на критерия, по-надолу от това не може да се слезе.

По отношение на последната комедия на Павел Вежинов, който е мой приятел и аз обичам неговото творчество, също нямаше възискателност. Павел Вежинов може да напише филмова комедия, има достатъчно способности и сценарен похват да я създаде, но към „Специалист по всичко“ очевидно не са проявили достатъчно висока възискателност. Тя можеше да стане по-хубава, в нея има заряд и можеше да стане прилична кинокомедия.

Очевидно е, че тук трябва да се променят коренно някои неща. За да тръгне работата, трябва да се разберат и да се променят някои неща. С тези колебания, с тези страхове, с тези преосигуровки и т. н., с липсата на правилно разбиране и оценка на хумора и сатирата няма да се стигне доникъде. Авторите, които ще решат да влязат в договорни отношения с кинематографията и ще пишат кинокомедии, ще бъдат подлагани непрекъснато на душевен тормоз и вместо да творят с радостно сърце, защото хуморът се твори само

от човек, който има радостно и весело сърце, ще творят с угнетение. Трябва да се променят много неща и преди всичко у ръководството на кинематографията. Оттам трябва да се почне.

Талантливи хора в областта на хумора и сатирата има. Очертават се режисьори, които очевидно имат интерес към този жанр, чувствува се, че имат похват и могат да направят заедно с авторите кинокомедия. Очертават се и неколцина киноактьори като добри, остава да се поведе правилна социалистическа политика към кинокомедията от страна на ръководството на кинематографията. Това ще разреши въпроса. Иначе само ще говорим, ще се събираме, ще си казваме приказки и резултатите ще бъдат пак незадоволителни.

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

Аз съм съгласен с общия тон на другарите, които се изказаха. Намирам, че да се връщам на отделни точки, по които се изказаха Челкаш и всички останали, би било погрешно. Аз искам да обърна внимание на една друга страна, която ми се струва, че отсъствува в нашите филми, не специално за комедията, но и за останалите ни филми.

Съществува една характерна черта по моя преценка на нашия народ — може би греша, но всяка нация си има това нещо — това е особено чувство за хумор. Винаги когато народът трябва да оцени едно събитие, той намира или поговорка, която има аналитичен характер, или по друг начин да му се надсмее, да може по някакъв начин да възприеме това събитие, да стане по-осмислено, по-очовечено дадено събитие, дадена постъпка.

Струва ми се, че комедийният елемент даже в сериозните филми е задължителен, понеже именно тоя комедиен елемент дава човечност и понятност на онова, което се играе.

Затова лично за себе си — не знам, може би по природа или по възпитание — аз не мога да възприема чистата трагедия, чистата драма, чистата поезия... Говоря за тези жанрове, които събират много въздух и почти се отравят от този въздух на сериозност и до такава степен стават сериозни, че стават смешни и стават обратни на своята задача. Аз наистина мразя монументалните платна, които искат да те плашат, да те застрашат, да те заставят да станеш такъв малък, да не ставаш човек, да не ставаш никакъв, да станеш схема буквално, да говориш с един, направо казано, нечовешки език. Струва ми се, че даже в най-трагичния момент за героя, който трябва да изживее дадена написана сцена, да я поднесе на публиката, би трябвало да съществува тоя хумор, който като че ли е буфер, като че ли очовечава нещата, прави ги възможни, по-лесно човек ги понася и бих казал. издига се естетически.

В този смисъл може би не казвам нищо ново, но казвам за моя вкус и за моето харесване, за онова, което бих желал да работя, за онова, което съм се мъчил да провеждам в своята досегашна работа: винаги героят, даже умирайки, да намери малка шега, която да направи нещата поносими. В този смисъл казвам, че това може би не е ново.

Аз не намирам, че трябва да съществува чист жанр. Когато се говори за комедия, мене ми се струва, че е задължително тя да съществува и във всички останали произведения, макар и като елемент.

Използвам пример от филма „Тютюн“. Онова, което най-много ми харесва в целия филм, е Калоянчев, не защото той се прави на идиот или на дурак — нещо съвсем елементарно, — а защото изведнъж, внасяйки едно човешко поведение, един полъх, един тик, едно парадоксално поведение в сравнение с останалите герои, изведнъж го прави човечен, ти се усмихваш и ставаш човечен пред това платно, което през цялото време те държи ням и те кара да разсъждаваш в една област на абстрактното.

Анжел Вагенщайн: Това е и в „Мир за новороденото“.

Рангел Вълчанов: Не знам — може би там има същото нещо, аз не съм гледал филма „Мир за новороденото“, но тая усмивка през цялото време прави изкуството да бъде изкуство.

Естествено комедията става противоположна, когато става чиста, със своята задача да направи нещата смешни, да бъде само смешна. Тогава тя пак отива в това крайно отрицание. И както чистата драма, претендирайки да бъде само драма, е абсурдна, така и комедията само като комедия е абсурдна. Ако не присъствува тъжното, ако не присъствува сериозното в една комедия, тя престава да бъде комедия.

В тоя смисъл комедиите, създадени досега, аз не мога да ги възприема, защото тук-таме малкото рационални неща, които съществуват, са далече от оная естетическа, от оная принципна основа, на която трябва да почива комедията. Действително човек не трябва да отиде да гледа и след това да каже: „Хубаво беше, смешничко беше, посмяхме се, не беше лошо“, а да си отиде като мъдър човек, разбрал дълбоко нещата, разтресен от комедията.

Винаги съм се учудвал на Чарли Чаплин, за когото говорят, че е най-големият трагик, който си е избрал тоя жанр, избрал си е смеша, за да говори за трагични неща. И мене ми се струва, че несериозният автор не може да бъде комедиен автор. Може би най-много от всички комедийният автор трябва да бъде най-трагична натура, който толкова енергия има и толкова впечатления е насъбрал от тоя живот, че единствено хуморът му е достатъчен. Той не може да плаче директно, като че ли на него му трябва да се заплаче в къщи и след това да се разсмее, може би на места на границата на истерията, да се опита да намери форма. Може би смехът е най-добрият балансьор на неговия трагизъм. Аз намирам и продължавам да смятам, че най-големият художник е като че ли комедиографът, комикът. Защото той извървява четири-пет етапа; той не е така ди-

ФИЛМ — ПРЕКЛОНЕНИЕ
ПРЕД АКТЬОРА

Какво е останало от Снежина, от Васил Кирков, от Сарафов или Будевска — живият спомен в сърцата на живите им съвременници; за младите — само документи, снимки или в най-добрия случай някой биографичен очерк и мълвата за славата им — нищо повече! Те ни се виждат някак безплътни и неосезаеми, колкото и да искаме да си ги представим.

Българската кинематография прави неоченима заслуга на националното ни културно наследство, като реализира идеята да се снимат филми за големите театрални актьори.

Един от тези нови филми е „Ако имах втори живот“ на режисьора Лада Бояджиева. Тя ни разказва за един човек, роден и живял в името на любовта и красотата в изкуството. Това е филм-посвещение на народния артист Иван Димов.

В първите кадри на филма е вложена идеята за „мъртвите“ документи и снимки, прижливко скътани в старинна кутия, които единствено са останали от младостта и зрелостта на едно изкуство — изкуството на Димов. И на тебе ти става мъчно и не можеш да се примириш, че са останали само тези „малки съкровища“. После виждаме самия Иван Димов — такъв, какъвто е сега, с един израз, който вълнува, с лице, унесено и озарено от щастливо уморена усмивка.

В един малък филм са събрани много филми, в които е играл Димов, до болка скъпите му театрални образи.

И сега възрастният актьор е поставен отново на сцената, облечен отново, както преди много години, ту в дрехите на Чацки, ту на Хамлет, на Гунчо Митин и Раскольников, за да го видим отново, да почувствуваме и изпитаме силното удовлетворение, че едно голямо изкуство е съхранено и запазено от неумолимите закони на времето. И сигурно това не е оня Иван Димов, какъвто го знаят преди толкова години, това не е оня Чацки, Раскольников и Хамлет, с онази сила на външна изява и с онази енергия на очарователно ис-

крящата младост, но въпреки всичко ние притаяваме дъх и сега, когато го слушаме, защото Иван Димов е актьор на вътрешното състояние, без нотка на излишен ефект и патос, актьор който трогателно доверчиво разтваря сърцето си успява да ни внуши и сега своите мисли и вълнения.

Голямата заслуга на Лада Бояджиева е, че тя вдъхновено възкресява старите роли на Иван Димов в най-прекрасните им текстове, прочувствено внушава идеята — Иван Димов актьор на протеста, — превръща сцената във форум на негодуванието и гнева срещу неправдата.

Това, което е Иван Димов — личността на Иван Димов (никъде не се споменава нищо биографично за него, нито е показано някакво негово състояние извън сцената, нито пък контакта му с хората), се извежда от цялото филмово действие — по своеобразен начин.

Лада Бояджиева е тръгнала по експресивен път. Тя разчупва суровия жизнен и сценичен материал по свой начин — влага своя творческа инвенция, строго подчинява материала на изискванията за свой стил. Лада Бояджиева „изчиства“ от литературния сценарий всичко, което би я отклонило, което би попретило на общия ѝ стилстичен замисъл; за да представи творческото си виждане в кристализиран и избистрен вид.

Стилт на Лада Бояджиева повдига старите проблеми за символа във филма, за силата на детайла, за контраста на картината, за художествената простота, за това, че законите на живописиста имат много общо със законите на киноизкуството.

Филмът започва с кутия, четки, дрехи, — детайл след детайл — всеки детайл отделно вдига завесата на един цял творчески път. Всеки детайл асоциира един цял свят — и повече нищо не е казано: нито с картината, нито от диктора! Още в началото чувствуващ, че навлизаш в една особена атмосфера — атмосферата на Иван Димов, изпълнена със свят творчески патос.

Дългият път на актьора до сцената с всичките му творчески колебания и търсения, с цялата си тягостност и стремително дирене е показан символично само в един кадър — в дългата панорама до сцената с изразителен паралакс, в тя-

гостния мрак на стълбите и кулисите. Друг символ — Платон Кречет върви по ослепително светещ лъч — сякаш е пратеник на слънцето, — кадър, който внушава идеята на един цял образ, на цяла пиеса. Няма ги обичайните ръкопляскания, традиционните афиши, обстрелванията от зрителната зала с цветя — цялата признателност на един народ е показана с пратените от неизвестен зрител няколко реда: „За голямата радост, която ни давате, благодаря!“

И после монтажните връзки, в осъществяването на които Лада Бояджиева проявява такава творческа находчивост! В една особена звукова атмосфера проблясват сред мрака много светлини — бързо и стремително като поток, за да ни покажат Иван Димов в друг образ, — тези светлини ни загатват за потока в един плодоносен творчески път; стремителният бяг нагоре, надолу и пак нагоре — това стълкновение на светлината и мрака — богато асоциативно навява и за динамиката на едно творчество, и за творческите страдания на актьора — като че ли това е самото кресцендо, — изкачването, домогването до дълго търсения образ.

Динамиката на филма е подчинена на сценичните откъси във филма. Ритъмът нараства толкова пъти, колкото образи са показани — така както вживота на актьора има толкова върхове, колкото силни и запомнящи образи е създавал. Ритъмът на музиката е подчинен на ритъма на монтажа.

В целия филм няма нито едно широко платно, нито един спокоен преход. Лада Бояджиева изгражда филма си на контраста в картините и в прехода (класически герой на сцената, битов и пак класически). Картината във филма е без полутонове. Мракът е изпълнил целия кадър — проблясва някакъв декор, който обобщава един цял сценичен свят, а сред мрака, сякаш излиза от него, се откроява фигурата на Чацки, Хамлет, Раскольников. Това наситено черно и ослепително бяло — този остър драматичен контраст кореспондира на общия замисъл — режисьорът успява да внуши идеята си и чрез изобразителния ефект на кадъра.

Дикторският текст е сведен до три или четири изречения, никакво многословие — само няколко дълбоки и синтезиращи израза за „голямата истина“ в живота на актьора.

В целия филм има само символи, детайли, твърде много контраст в картината, контрасти в прехода, никакви други лица освен лицето на Иван Димов

(той разговаря с невидим партньор), но тези средства, употребени с чувство за мярка, не само не дразнят, а тъкмо обратното — превърнати са в стилистични достойнства. Бояджиева създава с тях стила на своя филм — неговата самобитност и очарование.

Режисурата на „Ако има втори живот“ е силен стремеж към необичайност на формата — това личи в смелата редакция на постановките — начин, по който много по-добре се откроява актьорът. Скъсала със старите и отпъкани пътища на художествено-документалния филм, Лада Бояджиева създава кинотворба, която отговаря на светоусещането на съвременния зрител.

Наталия Стамболиева

„ЧОВЕК ВЪРВИ СЛЕД СЛЪНЦЕТО“

Пред нас е един толкова необичаен, искрен и непосредствен разказ, че аз се страхувам всяко литературно извеждане на философския, политическия и общочовешкия смисъл, пулсиращ в него, да не прозвучи грубо, тенденциозно, тезисно, да не убие неговата правда и лиризъм. Пред нас е един филм-песен. Една поема, която не се поддава на преразказ. Тя по-скоро се чувства, изживява, почти подсъзнателно ни завладява, докато я промислим. Предлаганите идеи достигат до нас по един своеобразен, малко околел, но чужд на всякаква декларация път. Режисьорът Калик превзема крепостта отвътре, за да доведе своя замисъл до нас. Той използва нашата естествена обич към децата, използва възможностите, които предоставят детските мисли, детските игри и занимания, така интересно проявяващото се чувство за самостоятелност, стремежа към обобщения, който в цялата своя наивност крие нещо върно, тънко, примамливо, използва техния малък свят от герои и чувства, създаден в големия свят на възрастните. И така, изграждайки интерес и чувства към своите малки герои, авторите си осигуряват разбиране и интерес към творбата си.

Героите са деца, но това не е филм за деца. Твърде сериозна е неговата проблематика, за да бъде той просто един занимателен спектакъл. Филмът е



адресиран към възрастните. Това е актуален и необичаен въпрос, който именно за това, че е погледнат през детските очи, през детския мир, ни става по-близък, по-достъпен, не така отвлечен.

Тук се крият привлекателността, топлината и достъпността на интересната тема, но не тук е новаторството на филма. Десетки са произведенията, в които светът е бил пречупван през интересната призма на тези очи, когато светът е бил обагрен от тяхната красота, мечтателност и илюзорност. Новото идва от това, което вижда момчето. То е в новия поглед върху света, в новото светоусещане.

Героят на филма — едно момченце. И слънцето... Два равностойни символа на всичко ново, на вечния напредък, на идващото. Това е филм, насочен изключително към бъдещето. Но неговата голяма сила идва от връзката му с настоящето. Това бъдеще не е някаква абстрактна приумица. Тенденциите на новото са заложени в днешния ден. Това прави филма строго насочен, конкретен и същевременно надхвърлящ рамките на всяка конкретност, преминаващ в общочовешко звучене. Пред нас е човекът във своя вековен стремеж към светлината, към новото, към справедливото.

Всичко това е намерило интересна изява в странствването на малкото момченце през големия град. Тук то

се сблъсква с различните негови жители, с проблемите, които стоят пред тях, с живота, роден в техните отношения. С голямо въображение, с чувство за пластика и острота е разработена темата за пътя на нашия ден. Нашият ден е изпълнен с десетки хора, нашият ден е обагрен от десетки проблеми. Целият свят, светът на човешките проблеми, е събран тук, в този град. Това е животът със своите вечни тенденции.

Има дълбока символика в това пътешествие на момченцето. В своя път то ще види новото, което се ражда, и то самото като олицетворение на това ново ще се сблъска с отживелиците, които грозят живота, с отиващото си. Най-значимото в този ден на пътешествие е това, което се ражда — не напразно приключенията на момченцето започват от случката в родилния дом. Тук са основите на утрешния ден.

Този ден на пътешествие, този свят е изпълнен с лиричност и делничност, с възвишени чувства и непризнаващия нищо глас на стомаха, със смайваща смелост и еснафска принизеност на духовете, с трепкащи мечти и умрели надежди, със смърт и раждане, с раждане и смърт...

В това на вид непретенциозно странствование са уловени тенденциите на движението напред, уловено е жизненото начало в живота. И всичко така естествено. Да си припомним един прекрасен паралел. Продавачът на лота-

рийни билети, въртящ своята кръгла кутия с ненамерено щастие, и малкото момченце, което в своя сън от същата кутия раздава на децата различни по цвят стъклъца, за да гледат през тях слънцето. Различни стъклъца, различни погледи — светът е различно оцветен. Всички виждат различно щастieto, през своята индивидуалност, но всеки го вижда в слънцето, в светлината.

Тук майсторски е вложена идеята за човешката субективност. Субективност не антагонистически противопоставена на обективността на света и обществото, а допълваща ги, оцветяваща ги, даваща им истински живот. Просто ме учудва дълбочината на мисълта, която откривам в това на глед обикновено действие, в постъпките на този почти безсъзнателен герой.

Всяка една от тези дребни случки, всеки един от тези появили се за няколко минути герои носи свой дълбок смисъл, свое звучене. Това не са обикновени случки, характерни само със занимателността на анекдота си. В тях са намерили конкретизация и са поставени на обсъждане редица проблеми. Проблеми, които продължават да съществуват и да се развиват. Проблеми, които авторите откриват за нас, събуждат интерес към тях, карат ни да се замислиме, сами да ги решаваме за себе си. Без да ни натрапват своите решения. Една абсолютна свобода на възприемането, съчетана с едно абсолютно доверие за намиране значимото в него. Доверие, основано на сигурност преди всичко в силата на своето въздействие.

Разказът протича в меки полутонове, поетично и с безкрайна нежност. Но там, където създателите на филма забележат нещо грозно и старо, техният глас придобива веднага подчертан ироничен характер, звучащ с безжалостна присъда, без да загуби своя лиризм. Нима можем да забравим наивничкия, но толкова смислен в основата си разговор между момченцето и военния, на чието рамо то се събужда.

- Какъв си ти?
- Музикант.
- А защо си военен?
- Военен музикант.

Вижда се, че малкият е недоволен от този отговор. Наистина жестоко е да се събуди така от своя приказен сън, жестоко е да бъде пренесен от трепкащите крила на най-чисти мечти на крачешото рамо на войника, та било то и рамо на военен музикант... Или пълните с опасение размишле-

ния на милиционера за хаоса, който ще настъпи, ако всички хора тръгнат след слънцето. Как смешно надута е неговата логика пред погребностите на живота и колко жалък и безпомощен е той и в разговора със своето момиче...

Каква по-силна присъда от тази, произнесена върху дрехи, които хората нямат да носят в своя утрешен ден!

Такъв е човекът в своя стремеж към най-светлото. Той е едно лъчезарно дете, един устрем. Топлината, добрината, която всички проявяват към момченцето, прибавени към неговата искреност и чистота, ето качествата, които трябва да притежава човек, за да влезе в своя нов ден, от „другата страна“, с изгряващото слънце. За да влезе човек в света на мечтите, е необходимо да обиколи земята, нсеейки в себе си слънцето на правдата.

Филмът не е един пасивен стремеж към новото. В образа на момчето е вложено и активно начало. Вложено е вътрешно чувство за хармония, вложени са новите отношения към живота. Това, което характеризира момчето, което е неговата вътрешна същност, е страстното му желание да обиколи земята, ходейки след слънцето. Този мотив минава през целия филм, но на едно място той изкристализира в наистина прекрасен символ. Стадионът. Голямата огненочервена топка лежи, захвърлена на тревата от унесените в джаза девойки. И изведнъж това лудо желание у момчето да задвижи кълбото с цвета на слънцето, импулс, роден в неспокойната кръв на младото му сърце. Тази сцена е пропита от страстното желание човек сам да създава своя ден и неговия характер.

И изведнъж в рязък контраст с всичко онова, което трябва да преодолее този копнеж. Пред момченцето е нощта — този ден без слънце, този ден без топлина. В него човек се чувства като загубен в безбройните светлини, разкъсващи мрака, но без да правят в своя сбор слънцето. Светлината на нощта е изкуствена, със студен блясък. Това е царството на тези бездушни хора — рамки, в които човешкото е само контурата, видимостта — един чисто формален белег (да си спомним човешките фигури от витрината и тяхното ритмично редуване с хората, които не се харесаха на момчето в неговото странстване през града). Тези хора са същността на мрака, който ги прави видими с тяхната лъжлива, студена светлина. И после онази пошла песничка, подсилваща потиснатото на-

строение в това царство на мъртви фигури, в този град, в който фаровете на колите са повече от звездите, в този нощен град на ниски страсти и желания, в които е погребан човекът. И наистина тези ношни сцени са композирани, без нито един жив човек да участвува в тях.

Пред нас е нощта на човешкия разум. Нощ, в която ние забелязваме в една обикновена реклама огромен смисъл. Едно кълбо (асоциация за земното), настъпено от двете страни от два буйни коня, и надпис отдолу: „Цирк“. Това не се нуждае от коментар. А целият филм е една поредица от така тънко намерени и осъществени асоциации...

Момчето се страхува, не иска да остане в тази нощ и затова избягва от нея в своите мечти. То намира спокойствие, сгушено до огромния каменен лъв. Една мъртва сила и една жизнена слабост. Един вечен сън без сънища и друг сън-мечта. Сън-мечта, който същевременно е действителност за света, който си е създадо и в който живее момчето.

Изведнъж отново рязък преход, рязка смяна на настроението. Един сън, лишен от външна логика, но пропит с дълбока символика, която ражда новата истина. Един приказен сън разцъфтява в студения мрак на нощта. Това е разкъсаната от светлината, която човек носи в себе си, нощ. От тази светлина се ражда денят. В този сън мотивите за деня и нощта влизат в едно интересно двуборство и обогатени от детската чувствителност и въображение, прозвучават като присъда върху всичко, което остава чуждо на човешката красота. Тук ще намерим и болката, изпълнена с гняв в една сцена, която със своя емоционален подтекст ще остане вероятно в историята на киното — това е погребалната процесия след откъснатия слънчоглед, това загаснало малко слънце. Върви момченцето в погребалната процесия след убитата красота, в тази нощ на неоновите цветя.

В този сън е въплотено желанието всичко у хората да бъде красиво; желанието да няма война, която детето не познава, но протестът срещу която е изразен в желанието му добрият обущар отново да има крака... Всичко е красиво в неговия сън, в чийто край ще посрещне слънцето.

Това не е обикновен сън, това не е неосъществима мечта. Момченцето, срещнатите от него хора, човечеството,

ще видят новия изгрев, ще видят изгрева на своите идеи, обиколили и стопили земята. Тези идеи са реалността на утрешния ден, а не безплътен призрак. Тук е истинската сила на филма. Тя се проявява в тези лъчи на новото, които побеждават скептицизма и ироничните усмивки на „здравомислящите хора“, неподдаващи се на „празните“ приказки за бъдещето, да ги обжаря с обаянието си.

Новаторският стремеж в съдържанието е наложил и своеобразната форма на произведението. Филмът не е традиционен и с персонажа си, и с характера на разказа, и с постройката на действието, отърсено от неизбежните компоненти на класическата драматургия. Но това не е филм, построен по принципите на десюжетизацията. В неговия център не е нито действието, което е твърде елементарно, нито интересът към сложния вътрешен мир на героя, по простата причина, че такъв изобщо не би могъл да съществува в това малко момченце. Може би известни основания имат ония, които го наричат филм-импресия. Но и това не е съвсем точно, защото в произведението на Калик всичко е дълбоко обмислено и абсолютно необходимо, всичко е очудващо добре организирано. Благодарение на това филмът придобива своята огромна обобщаваща сила. А това са белезите на филм-есе, за който започва да се говори напоследък. Ние можахме да видим и друг един такъв филм — „Старецът и морето“. Това са филми, съчетали в себе си меката лиричност със суровия размисъл на своето време, радостните нотки на бъдещето с трагизма на миналото, от който светът не се е отърсил още. В центъра е минала мисълта, а съдбата е по-скоро повод за философски размисъл. Макар че, строго погледнато, и тук има конфликт — показан е един стремеж и всичко, което пречи на неговото осъществяване.

Но най-съвременното, най-примамващото и най-новаторското във филма си остава неговата романтика, нова романтика на нови хора.

„НАШИЯТ ОБЩ ПРИЯТЕЛ“

Пред нас е една съвременна версия на „Кубански казаки“ и „Влакът отива



на изток". На лице са както формалните основания да твърдим това, така и начинът, по който е изградено действието. Лесно се стига до една такава оценка, когато тя е подкрепена от очевиден констатации: липса на драматизъм, действие, построено на базата на известно съчинителство, неизползване новите изразни средства на киното... И най-вече, когато за стари неща ни се говори по стар начин или за нови — по стар начин.

Но неуспешен филм може да се получи и при наличието на творчески вълнения, и при наличието на праздански чувства. Тогава? Пред нас е един опростен, лишен от дълбочина на мисълта разрез на съвременното съветско общество, в което прозира обаче претенцията за решаване на най-сложните проблеми, свързани с решенията на XX конгрес — внимание към хората, умение да се работи с тях, приближаване до техните ежедневни грижи и радости, сплотяването им на базата на взаимно доверие.

Проблемите, които е трябвало да бъдат повдигнати тук, са сходни с проблемите от последния филм на Чухрай, но с това се изчерпват всички основания за аналогия между двата филма. Опитът на създателите да застанат на съвременна гражданска позиция се провалил обективно още в сценария. За да

се удържи докрай на такава позиция, са необходими мъдрост и искреност. Не е достатъчно само да се покаже внимание към личния живот на хората, за да се почувствува новият полъх в обществения живот, големите преобразования, разтърсили съветската страна. Това са го почувствували и самите създатели на филма и затова на три пъти намират случай да спрат камерата върху един лозунг в кабинета на председателя на колхоза със съдържание от решенията на конгреса. С това те са искали да осигурят алиби по време на своето произведение. И тази застраховка не е случайна. Защото всичко, което се случва във филма, би могло да стане и по времето на филмите, в които се подвизаваха само усмихнати колхозници.

За авторите новото тук безспорно е образът на парторга, олицетворение на новия ленински стил на работа. Не е мъчно да се импровизира замисълът на авторите. Те вземат едно общество от хора и разглеждат поотделно неговите членове. Много хора и всеки със своята индивидуалност, със своите слабости, със своите ценни качества, със своите болки и радости. Но у всички тези различни хора има нещо общо, нещо, което ги обличава. Това е идеята, общата цел, общността на интересите. И именно това общо трябва да намери конкретизация в образа на парторга. От друга страна, той е и образец на нов човек и в своята работа авторите, запознавайки ни с много хора, постоянно и напътяващо ще ги сравняват със своя талон.

Но най-лошото не е този схематизъм в замисъла. Той идва тогава, когато образът на парторга не може да прозвучи, не може да се почувствува като обединяващото в тези хора, като общото в тях. Но общо, което има значение и може да съществува само в специфичното, в конкретното.

Не би могло да бъде и другояче, защото авторите създават на своя герой само занимания с дреболии: да накара жена си повторно да изпита ученика, да освободи един задържан хулиган, да опровергае лъжливия фейлетон, да нарисова стенвестник... Това са нещата, с които е запълнено „напрегнатото“ ежедневие на парторга. Именно това авторите искат да представят за усиlena дейност и оттам да вдъхнат идеята за неговата необходимост като олицетворение на новите норми за отношение към хората. Но в тези дребни усложнения не могат да се ро-

ди героят, когото авторите са искали да направят „наш общ приятел“. Оттук и главната проява на провалената... позиция — безконфликтността, скрита под маската на привидна конфликтност, предизвикана от недоразумения или пропуски в характера на иначе прекрасни хора. И то във време, когато в съветското общество съществуваша наистина драматични конфликти.

Тази дребнавост в проблематиката убива психиката на героите. Авторите са изпуснали и последната възможност да създадат истински драматизъм, отминавайки повърхностно създадените отношения между парторга и Лиза. Парторгът, който се мъчи да оправи всички хора, в края на краищата не може да оправи сам себе си. Той проявява плахост и колебливост и със своето държание фактически сам се обявява против принципите, на които е учил хората. По този начин той сам себе си отрича като образ. Остава една горчивина след неговата постъпка, едно тежко чувство, неща, които няма да могат да бъдат измити от дъжда на времето, както мислят авторите чрез наивния дикторски текст. Затова в края на филма ние без учудване откриваме, че фактически този парторг нищо не е на правил за хората.

Слаби, схематични са и всички останали образи без изключение. Като се започне от председателя и се стигне до вестникарите, това са образи съвсем стари, архаични както по концепция, та-

ка и по външен типаж, винаги едни и същи, разкриващи ни още от самото начало своята същност. А конфликти, живеещи чрез такива образи, не могат да донесат нищо ново.

Слабостите на сценария са засилени още повече от режисьорската и операторската работа. Пировъ не е могъл да използва сцените на лиризм и правдив хумор, които съществуват в сценария. В своята работа той се е плъзнал по повърхността на нещата, без да може да създаде подходяща обстановка и ритъм на действието. А наличието на цветни снимки го води до увлечения да естетизира с камерата, което още повече изпразва кадъра от съдържание. Една нечувствителна камера, която е запазила всички атрибути на колхозните филми от култовско време — любовна песен, развълнувана степ, препускащи коне, тичаща девойка с развята кърпа... Изпуснали истинската красота, тази на човека, авторите напразно търсят компенсация в показване на природата...

„КОЛКО МАЛКО Е НУЖНО ДА ИМА ЛЮБОВ“

Три новели, обединени под заглавието „Колко малко е нужно да има любов“. Заглавие само по себе си инте-



ресно, но неубедително като етическа позиция. То сякаш шепне с полутоновете на някакъв неясен копнеж, на някакво пожелание, на абстрактна горест и примирение. Но да оставим това.

По-важно е, че авторите с разказаното от тях сами отричат смисъла на своето заглавие, тезиса, който са искали да защитават.

В този филм ние не можем да познаем автора на „Ромео, Жулиета и мракът“. Наистина и тук намираме загрижеността, сърдечността, любовта към съдбата на героите, характерни за Ян Отченашек. Но тези качества са проявени вече при коренно различни обстоятелства. В един нов свят — свят, в който печалното минало е само един безплътен спомен. Може би именно това спокойствие, тази сигурност, навявани от обществения фон, на който се развива действието, са причина да се чувствувва известна празнота във филма.

За да бъде значимо дадено произведение, не е достатъчно само искреността, която в дадения случай блика от страданието на бащата, лишен от това, което му дава право да бъде наричан татко; не е достатъчно топлината в отношенията между него и малкото негърче; не е достатъчно смехът, с който ни заразява талантливата мимика на колоездача от последната новела.

Героите в този филм остават някак затворени в своите проблеми. Проблеми, като че засягащи само тях и поради това прозвучаващи малко отвлечено. Това издребняване е дошло от изходната позиция на авторите да говорят за принципи положения в отношенията между хората като за нещо дребно, зависещо изключително от тях, от особеностите на характера им. Всичко е премного лично. Героите остават сами със своите проблеми, които като че сами си поставят и сами разрешават, без да се получи така необходимото кореспондиране със средата, на която героите дължат своя мисловен и емоционален потенциал.

Именно тук, струва ми се, е основната грешка, която е допускана и в редица други филми. Това е една от двете крайности, в които се изпада. В едната героите са премного обществени личности, така че заети с проблемите на своето общество, те често забравят себе си; другата крайност е тази, в която са изпаднали и авторите на „Колко малко е нужно да има любов“. Има нещо вярно в тяхната позиция. Има нещо в човека, които са вечни, независими от обществените промени, неща, неизменни и постоянни, които ги ха-

рактеризират в неговите най-интимни отношения. Това те са искали да уловят и предадат.

Тази крайност, струва ми се, идва като реакция на шаблонизирането от първата крайност, която е първична и много по-разпространена; като защитно средство от догмата. Тя се появява в абсолютизираната самостоятелност на героите, в прекомерното съобразяване с техните индивидуалности. Това води до откъсване от средата. Не буквално, разбира се, а от обществено значимата среда. От средата, носеща проблемите на настоящето.

Неяснотата във филма идва най-вече от неяснотата на художествената присъда. Тя е някак мъглива, направена от позицията на отвлечения хуманизъм. Това най-добре проличава в третата новела.

Пред нас е един филм, в който като че ли всичко е наред. Не е занаятчийски, не е някаква сантиментална история, скована от схемата, филм, без съчинителство в драматургията, поставящ интересни проблеми... Но именно липсата на целенасоченост, липсата на значими обобщения ни пречат да кажем, че това е един хубав филм.

ПО ПОВОД НА ФИЛМА „ТАКА ЗАПОЧНА МАЯКОВСКИ“

Има филми, за които не ти се пише. Но има и филми, които не ти се гледат. Работата е там, че разбираш това, след като си ги гледал... Още повече, че такива филми без лична физиономия, без значима идея не са съвсем рядко явление. Така че пряко страдащи от тяхното съществуване и косвено виновни за това, ние често трябва, ние винаги сме длъжни въпреки нежеланието си да говорим за тях.

Това се налага и от други обстоятелства, не по-малко важни, които не са чужди и в нашата работа. Обикновено, когато критикуват авторите на подобен филм за липса на смелост и новаторство, те отвърщат, че не са имали големи претенции и че са искали да покажат само... и ви изобразяват всичко, което липсва в техните творби, което не може да го има именно поради това безличие, поради липсата на собствена физиономия, от която неизбежно биват лишавани и самите образи.

Но често пъти критиката като че наистина няма право да вземе една така решително отрицателна позиция. В тази претенция всичко винаги е много ясно. Зад тях обикновено се крие една прилично разказана история. Да кажем, че тя е за детството на Маяковски. С какво тя е по-лоша от всички останали? Нима и в нея не е дадено с амбицията колкото се може по-подробно прогресивната семейна среда, в която израства героя; прогресивните черти в характера на бащата, — човек обичан от народа, от когото поетът ще наследи любовта си към хората; топлината и нежността на майката, така крехка и добра, от която героят ще наследи чистотата си... Тук е и неизбежното влияние на родната природа, този постоянен емоционален дразнител, който възпитава чувството за красиво у героя. И още повече, когато времената са така размирни — назряването на революцията. Това дава богатата възможност да се покаже един подробен разрез на тогавашното гнило общество от губернатора през собственика на фабрика до редовия полицай. Животът на героя ще бъде обогатен и от духа на времето, това време на титанична битка между две епохи, напоено с кръв и сълзи, което ще завърши оформяването на героя, ще го направи силен. И вече, дошъл в големия град, след първото нелегално събрание и разговорите с учителя си той ще намери правилния път на борбата, в чието начало е стъпил...

Не знам, може би е имало време, когато този начин на описване е бил не само поносим, но и приемлив със своята логика и подробна илюстрация на всички извори на емоционалното раждане на героя. Но сега той ни оставя равнодушни със своя традиционализъм, с мудността си, която не може да бъде нарушена и от възникната динамика. Ние сме виждали зад същите тези природни и обществени фактори стотици пъти да стъпят сложени по един и същ начин съдби. Тази застиналоост, тази липса на пластичност не е нищо друго освен състояние на творческото отношение на авторите на филма.

Може би грешката в посочения филм е, че авторите са избрали именно този период от живота на Маяковски. Или това е израз на непретенциозност. Нима мълчаливо трябва да се примиряваме с едно такова обяснение?

Няма нищо по-добро за разсъждаване на тези хибридни произведения от равнодушното, от нежеланието да се занимаваме с тях, от бегло подметната кри-

тика. Такава критика бива посрещната с сбиди и обвинения в некомпетентност и недоброжелателство. Нарушеното чувство за сигурност, подсилено от чувството на творческа немощ, дават импулс на подобни критикувани автори да минат и в контраатака, да теоретизират, да защитават така наречената златна среда на творците, в която предварително са си запазили място.

При подобно положение необясним остава всякакъв парнализъм на критиката, необясними остават скептичните усмивки. Тук не става въпрос за „дапане на ръцете“, за черна и неблагоприятна работа. Въпросът е много по-принципен. Трябва да се простим при подобни случаи с пословичните си вкус и достойнство, да се простим със страха си, че може да станем елементарни, давайки категорична и аргументирана оценка на „очевидни неща“.

Оценката трябва да бъде ясна и категорична без двусмислици и оставяне на вратички, без уговорки и половинчатости. Трябва да се пресекат корени на рутинерството, рокоба на липсата на любов към изкуството. Разбляса се, тук се налага и нюансировка в оценките, отделяне на творческата неудача от фразьорството, на искреното чувство и грешките по пътя от успокоението. Но това съвсем не прави ненужна такава оценка, а напротив, придава ѝ повече отговорност и увеличава необходимостта от нея.

„СИБИРСКАТА ЛЕДИ МАКБЕТ“

Премного очаквах от този филм, за да бъда доволен от това, което ми беше поднесено. Моите очаквания бяха напълно основателни. Филмът е подписан от режисьор, за когото казват, че е един от най-самобитните в света. Освен това, сравнявайки неговите творчески предпочитания и предлаганото му от Лесков, аз намерих покриване на вкусовете. Смятах, че към този сюжет го е привлякла жестоката вътрешна драма на героинята от повестта „Леди Макбет от Мценска губерния“.

Тогава как да си обясним неуспеха на творбата? Защото, определено казано, в този филм Вайда е загубил себе си. Това не е този Вайда, когото познаваме от „В каналите“ и „Пепел и диамант“.

Според мене първата причина е, че



филмът е копродукция. Отдавна има мнение, че съвместните продукции са най-слабите, плод на компромиси с вкуса и мировъзрението. Какво е станало в случая? Сценарият е написан от сърбин. Изпълнителите също са сърби. Режисьорът е поляк, а действието се развива в Русия. Кръстосали са се три нации. И тази, за която се говори, няма творческо представителство в производството. Случаят е ясен. Получило се е раздвояване, плахост в работата. В такива случаи неотклонно пред режисьора застава въпросът: „Дали съм точен? Дали не се отклонявам?“ — нещо, което изсушава разказа. Освен това Вайда е отделен от своите любими герои и проблеми на съпротивата, които му донесоха световна известност. Тези негови герои мислят по един съвършено друг начин, имат психика, съвсем различна от психиката на героите на Лесков.

Вина има и широкият екран, който в случая е бил крайно неподходящ. Със своята разлятост той не позволява до нас да достигне вътрешният живот на героите. Напълно оправдано е неговото присъствие при епично действие, но в тази психологична драма...

Това са, така да се каже, формалните причини за неуспеха. Другите причини са свързани с вечните в подобни случаи въпроси на екранизацията. Сценарият на Света Лукич страдала от съществени недостатъци. Тук, струва ми се, трудно може да се говори за опощяване, за незачитане на литературния прототип. По-скоро би могъл да се отправи друг упрек. Защо авторите почти дословно са се придържали към

повестта, когато тя безспорно е интересна като замисъл, като тенденция, но не и като реализация.

Идентичността между филма и повестта е трябвало да бъде нарушена. Възможности за това се крият в самата повест, която позволява по-свободно разработване и тълкуване на събитията. Но направените в нея изменения са само формални, незначителни. Авторите са засилили основните слабости на Лесков. И в двете произведения на преден план е минала външната хронология на събитията. Даваш възможност за дълбоко проникване в психиката на героите, сюжетът е бил тълкуван чисто епизодично. Движението на мислите в психиката на героите не напуска рамките на догадка. Тези тенденции дори са засилени във филма. Това най-добре се вижда от разработването на епизода с отравянето на стареца.

Няма го във филма това, което ще направи сибирската селянка една леди Макбет. Предпоставките за това обаче са били налице. Налице е една силна страст — страст, която завладява цялото същество на тази жена. Такава е същността и на Шекспировата героиня. Разликата е в характера на страстта. У едната има ламтеж за власт, у другата — стремеж към щастие. И двете са решителни и смели натвоци, оставящи докрай веони на себе си. И двете са хитри, хладнокръвни, логични. Но едната го прави от шеславие, за власт, а другата почти полсъзнателно, за да защити своята младост, любовта си към живота, правото си на щастие. Тази разлика в мотивировките на

едни и същи по същество постъпки ни кара да ги приемаме по различен начин. Народната „леди“ превъзхожда изтънчената придворна дама. Превъзхожда я с това, че вътрешно в себе си тя е дълбоко убедена в правотата на своите постъпки.

Но именно тази разлика почти се губи във филма. Недостатъчното психологическо алиби на нейните постъпки е превърнало Екатерина Измайловна в една обикновена злодейка. От начина, по който са изложени доводите, по замисъл оправдаващи нейното поведение, ние не можем да я приемем като човек, като страдащ човек. Грешката се задълбочава тогава, когато авторите не показват и приликата ѝ с Шекспировата героиня. Когато не показват нейната сложна и противоречива натура, нейните страдания, нейните лутания, кошмарите, които я дават. А показването на тази прилика по същество съдържа в себе си и условията за разкриване на разликата. Не е дадена във филма достатъчно силно еснафската среда, която със своето безличие убива всичко живо в хората и ги поставя пред чудовищни дилеми. Постъпките на героите не могат убедително да прозвучат като протест против тези условия, а тяхната трагедия да се схване като резултат на обречения им опит да намерят щастие в рамките на самата тази еснафска среда.

Във филма трябваше да се акцентира повече от всичко на това, че в тази среда пътят към щастieto е забранен. Той минава само през престъплението. Това е единственият изход. Ето нещо, което вече само по себе си е напълно приемливо като аргументация. Но един аргумент, който създателите не са могли както трябва да използват, защото още от самото начало са откъснати героите и действието от социалната среда.

В началото правдиво е описана скупката, затвореността, в която се влачат дните на младата жена. Създаването на тази атмосфера е било необходимо, за да се мотивира изневяратата. Но само тази мотивировка не е достатъчна за оправдаване последвалите жестокости.

Грешката на филма ще ни стане още по-ясна, ако знаем предварително подбудите за написване на повестта. Чрез нея Лесков е влязал в спор с ония, които са твърдели, че простият човек не е способен психологически да изживее своята драма. Повестта е опровер-

жение на твърдението, че престъплението е залегнало в същността на гурбия селяк.

„КОГАТО ЖЕНИТЕ ПЛАЧАТ“

Един филм, от който хората излизат с просълзени очи. Това не са евтините сълзи на разнежени еснафки, поставили себе си на мястото на майката. Това не е сантименталността на филми от рода на „Мъж с къси панталони“. Това е нещо различно от изкуствената загриженост и съзнателното спекулиране с чувството за добро, за справедливост,



с отзивчивостта на хората.

Филмът е трезв поглед върху живота на младежите в големия капиталистически град; на това благо, в което слабият волево човек лесно затъва; на тази съвременна джунгла, в която законът за „по-силния“ владее все още психиката на хората.

Филмът е един загрижен поглед. Един въпрос. Защо става така? Може ли ние да се борим против това?

Филмът е един хуманен поглед. Има в него нещо много свежо, искрено, правдиво. Има в него вяра.

Режисьорът Джон Лемонт не е искал да разкаже една обикновена хулиганска история. Интересно за него е било не моралното пропадане на членовете на една банда; не дългият и постоянен период на затъване в калта на улицата, който ние с удивителна сила видяхме в „Четиристотинте удара“ на Трифо. Това във филма съществува като завършен процес. Важното, значимото в действието е борбата, на временната и ефикасна борба за пресичане корените на злото, когато те едва са започнали да изсмукват човешкото от сърцето на още неоформеното момче.

Авторите на филма не ни занимават излишно с живота на своите герои. Твърде пестеливо и сбито те съумяват да ни въведат в атмосферата, в която живее бандата, да ни запознаят с отделните характери и да поставят проблемите. На този лаконизъм филмът дължи голяма част от силата на своето въздействие. Джон Лемонт не е платил данък на евтините трикове, на занимателните сцени, които подобно действие предлага. Той е избягнал тези уловки, осигуряващи му интереса на зрители, твърде много приличащи на тези, против които воюва филмът. Той е знаел, че едно подробно описание на хулиганския бит удавя авторския замисъл със своята въшна занимателност и има понякога обратен възпитателен ефект.

В центъра на този целенасочен, с действие, в което всичко е необходимо, филм е застанал благородният стремеж на една вдовица, на една майка да спаси сина си, тръгнал по лошия път на своя по-голям брат. Това е една силна натура, лишена от колебания в стремежа си да запази смисъла на своя живот — детето си. Да запази своите

надежди, своята вяра в бъдещето, светлия спомен за мъжа си.

Особено ярка е кулминацията на тази драма, в която се кръстосват няколко настроения, няколко характера, няколко чувства. В нагледното нравствено съпоставяне на двата морала, на двата възгледа за живота и напращаните от това изводи е значимостта на творбата. И това в една твърде дълга сцена, развиваща се в една стая, но чиято статичност не се чувствава в действието, натежало от емоционален и мисловен заряд. Вътрешната раздвиженост на духовете, вътрешният ход и формиране новия строй на мисли, в участниците на тази сцена напълно разбиват външната неподвижност.

Запомня се образът на майката в изпълнението на Рут Дънинг. Само нейната енергичност, нейната силна любов и саможертвеност ни спират да я възприемаме като мъченица (ако създателите искаха евтини сълзи точно такава биха я направили). С този образ авторите поставят една много интересна тема. Темата за твърдостта, за решимостта, с която трябва да посрещаме хулиганските прояви. Няма място за малодушие и страх. Няма място за равнодушие. Най-силното оръжие против бандите е нетърпимостта, безпощадността. Нашата правда трябва да ни дава сили в тази борба за запазване красивото у хората. Само благодарение на тази решимост и последователност майката успява да запази своя син. Тя не е сама в своята борба. Нейната любов, нейният призив към доброто не е някакъв абстрактен стремеж. Той има дълбоки свои позиции в запазените нравствени ценности на обществото. И майката не напразно постоянно използва като свой аргумент примера на бащата, загинал в борба за справедливост.

Филмът е един своеобразен призив за активна намеса във възпитанието на децата, за борба против това, което отчуждава човека от неговата същност.

Филмът на Лемонт е твърде полезна творба. Със своя граждански патос той е плесница върху нравствената ленист и безотговорност към себе си и обществото.

Ивайло Знеполски

ЖАН ПОЛ САРТР

„ИВАНОВО ДЕТСТВО“ Е НОВО И ИЗКЛЮЧИТЕЛНО ПРОИЗВЕДЕНИЕ

Говори се за традиционализъм и в същото време за експресионизъм, за прекомерен символизъм. Позволете ми да кажа, че тези формалистични критерии сами са прекалени. Това е така: у Фелини, у Антониони символизмът иска да се прикрие. Но с единствения резултат да стане още по-очевиден. Това не може да избегне и италианският неореализъм. Тук би трябвало да поговорим за символичното значение на някое произведение, дори и най-реалистичното. Но нямам време за това. Може да се каже все пак, че бе направен опит да се критикува характерът на символизма при Тарковски: дали символите са експресионистични или сюрреалистични! Това аз не мога да приема. На първо място, защото тук откриваме обвине-



Сцена от филма „Иваново детство“

нието, което отправя към младия режисьор един обречен на изчезване академизъм (дори и в Съветския съюз). За някои критици там и за нашите най-добри критици тук като че ли Тарковски набързо е асимилирал изживени на Запад методи и ги е приложил безсмислено. Обвиняват го за „съня на Иван“. „Сънища! Ние на Запад отдавна вече не използваме сънищата в киното. Тарковски е изостанал: това вървеше в периода между двете войни!“ — ето какво прочетох написано из под перото на авторитетни хора.

Но Тарковски е на двадесет и осем години и бъдете съвсем сигурни, много зле познава западното кино. Неговата култура е изключително и по необходимост съветска... Иван е луд, той е малко зверче, един малък герой; в действителност той е най-невинната и най-трогателната жертва на войната: това дете, което може само да бъде достойно за обич, е оформено от насилието и то е станало негов вътрешен мир. Нацистите са го убили, когато са разстреляли майка му и жителите на неговото село. И все пак той живее. Но „другаде“, в оня непоправим миг, когато е видял смъртта на близкия си. Имах възможност да видя мнозина млади алжирци, попаднали под пълното влияние на убийствата. За тях няма разлика между дневните и нощните кошмари. Те биваха убивани, искаха да убиват и да бъдат убити. Тяхната героична ожесточеност представлява преди всичко омраза и желание да избягат от непоносимата мъка. Когато се сражаваха в боевете, те бягаха от ужаса; когато нощта ги разоръжаваше, ако успееша в съня си да се върнат към нежността на своята възраст, ужасът идваше отново, оживяваше спомена, който те искаха да забравят. Така е и с Иван. И аз смятам, че Тарковски дори трябва да бъде поздравен, че така добре е съумял да покаже как за това дете, склонно към самоубийство, няма разлика между деня и нощта. Във всеки случай то не живее с нас. Действията и халюцинациите следват едно след друго. Обърнете внимание на отношението му към възрастните: той, Иван, живее сред войниците, някои офицери, добри, смели, но „нормални“ хора, които не е трябвало да имат такова нещастно детство — го приютяват, грижат се за него, обичат го, искат на всяка цена да го „нормализират“, искат да го изпратят в тила на училище. На пръв поглед, както в повестта на Шолохов, детето би могло да намери измeжду тях баща, който да замести истинския. Твърде късно. То няма нужда дори и от родители. Малката жертва знае какво и е необходимо: войната, която я е създала, кръвта, отмъщението. Ние виждаме двама офицери, които го обичат; що се отнася до него, може само да се каже, че той не ги мрази. Любовта за него е един навеки забравен път. Кошмарите, халюцинациите не идват даром. Не става въпрос тук за храброст, нито за сондажи в „субективността“ на детето: те си остават напълно обективни, ние продължаваме да виждаме Иван навън, както в „реалистичните“ сцени; истината е, че целият свят на това дете е мираж, халюцинация и че самото дете, чудовище и мъченик, в този свят е привидение за другите. Поради това именно първите картини умело ни въвеждат в истинския и във фалшивия свят на детето и на войната, разкривайки ни всичко, като се почне от неговото лудо тичане през горските храсталаци и

се стигне до непредставената смърт на майката. Лудост? Истина? И едното, и другото. На война всички войници са луди. Детето-чудовище е обективно доказателство за тяхната лудост, защото то е най-болното. Следователно тук не става въпрос нито за експресионизъм, нито за символизъм, но само за метод, начин да се разказва, който се налага от самия повод и който младият поет Вознесенски наричаше „социалистически сюрреализъм“.

Би било необходимо да се вникне по-дълбоко в намеренията на автора, за да се разбере същинското значение на проблема. Войната убива ония, които я водят, макар те да остават живи. В крайна сметка най-добрите произведения на социалистическия реализъм, независимо от всичко, винаги са ни предлагали цялостни, непостижими герои, те подчертаваха своите положителни черти, грижейки се да посочат някои слабости. В действителност тук не става въпрос да се дозират пороците и добродетелите на героя, но да се подложи на оценка самият героизъм. Не за да се отрече, а за да се разбере. За този героизъм „Иваново детство“ едновременно поставя въпроса за неговата необходимост и двусмисленост. Детето няма нито малки добродетели, нито малки слабости: то изцяло е това, което историята е направила от него. Хвърлено в огъня на войната насила, то изцяло е скроено за войната. И ако събужда страх у младите войници, които го заобикалят, това става, защото никога вече то не ще може да живее в мир. Насилнето, вселило се в него (породено от мъката и ужаса), го подкрепя, помага му да живее и го кара да участва в опасни разузнавателни задачи. Но какво ще стане с него след войната? Ако оцелее, разтопената лава в него никога не ще застине. Няма ли тук в най-тесния смисъл на думата значителна „критика“ на положителния герой? Показва се прекрасното и тъгата, трагичните източници на неговата сила, разкрива се как тази рожба на войната, която е прекрасно приспособена за военновременното общество, в същото време е осъдена да стане антисоциална в света на мира. Така историята постъпва с хората: тя ги издига, играе си с тях, а след това ги смачква под себе си. Сред хора на мира, които са съгласни да загинат в защита на мира и водят война за мира, това войнолюбиво дете, обхванато от бяса на войната, живее за самата война. Точно затова то живее в непоносима самота сред войници, които го обичат. И все пак то е дете. Тази отчаяна душа запазва нежността на детството, но не може вече да я почувствува, а още по-малко да я изрази. Или ако все пак се отдаде на това чувство в своите сънища или в своя ежедневен живот, можем да бъдем съвсем сигурни, че тя ще придобие неизбежна метаморфоза в кошмари. Най-елементарните представи за щастие ни карат да се страхуваме: ние знаем края. И все пак тази потъпкана нежност се проявява всеки момент; Тарковски се е погрижил да огради Иван с нея: това е светът. Този свят, който съществува независимо от войната и дори понякога поради войната (спомням си за прекрасното небе, разкъсвано от експлозии). В действителност лириката на филма, това небе, спокойните води, безкрайните гори са истинският живот на Иван. Любовта и радостите, които са му отнети, това, което той е бил, което все още продължава да бъде, без да разбира онова, което другите откриват в него, около него: това, което той вече ни-

кога не може да види, не познавам нищо по-трогателно от тия кадри на филма; бавното, безкрайно, мъчително преминаване на реката и въпреки тъгата и неувереността офицерите, които придружават Иван, са обхванати от голяма и отчаяна нежност. Но детето, водено от неотлъчната идея за смъртта, незабелязва нищо, скача на земята и изчезва: отива в бой срещу врага. Лодката се връща обратно. Сред реката цари тишина. Оръдията не стрелят. Един от войниците казва: „Тишина, а война е сега...“

В същия момент тишината избухва: викове, рев. Дошъл е мирът. Съветските войници превземат райхстага, тичешком изкачват стълбите, един от офицерите (другият вероятно е убит), открива архив на Третия райх: за всеки обесен има фотография, име. Младият офицер намира в един от тези безкрайни списъци снимката на Иван. Обесен на дванадесет години. Сред радостта на един народ, който заплати скъпо правото да строи социализъм, има това малко черно петно, малко, колкото убодване от игла: смъртта на едно дете в омразата и отчаянието. Нищо, дори и комунизмът, не ще поправи това. Човешкото общество върви по пътя към осъществяване на своите цели. Живите ще постигнат това със собствените си сили и все пак този малък труп, нищожна част от историята, остава като въпрос без отговор, който не пречи, но който показва всичко под нова светлина: историята е трагична. Това беше казал Хегел. И Маркс, който бе добавил, че тя се развива винаги откъм най-лошите си страни. Ние обаче в последно време почти не споменавахме това, наблягахме върху прогреса и забравяхме за загубите, които нищо не може да компенсира. „Иваново детство“ ни припомня всичко това по най-незабележим, най-мек, най-експозивен начин. Едно дете умира. Това е почти щастлив край, тъй като то не можеше да уцелее. В известен смисъл смятам, че авторът, този млад човек, е поискал да поговори за себе си и за своето поколение. Не искам да кажа, че те са загинали, напротив, това не може да се каже за тези млади, горди и силни пионери: но тяхното детство бе разбито от войната и от нейните последици. Или с други думи бих казал: ето съветските „Четиристотин удара“, но само за да подчертая по-добре разликата. Едно насечено от своите родители дете: това е буржоазната трагикомедия. Хиляди живи, разбити от войната деца — това е една от съветските трагедии.

В този смисъл филмът е чисто руски. Естествено техниката е руска, но сама по себе си оригинална. На Запад ние ценихме бързия и променлив темп на Жан Люк Годар, безкрайната разтегливост на Антониони. Новото обаче е, че откриваме обединени в методите на един режисьор двете скорости, двата начина на трактовка: режисьор, който не се влияе нито от единия, нито от другия от споменатите автори, но който е пожелал да изживее войната в нейната непоносима мудност и в същото време да преминава от една епоха в друга с бързината на историята (по този повод аз имам предвид рязкия контраст на два кадъра: на реката и на Райхстага), без да развива интригата, изоставяйки героите в определен момент от живота им, за да се върне отново към тях в друг или при тяхната смърт. Но не този контраст в ритъма придава на филма специфичния му социален характер. Отчаянието, което довежда до гибелта на някой

човек, ние познаваме: спомням си за едно дете-еврейче, на възрастта на Иван, което, научавайки през 1945 г. за смъртта на родителите си в газовите камери и за превръщането им в пепел, напои с бензин дюшека си, легна върху него и го запали. Но ние не сме имали нито заслугата, нито пък съдбата ни е представила възможността да се проявим в нещо велико. Ние често се сблъскахме със Злото. Но никога с корена на Злото сред Доброто, което дори често съперничеше със самото Добро. Точно това поражда тук: естествено нито един съветски човек не може да каже, че е виновен за смъртта на Иван. Виновни са само нацистите. Но не тук е главното: откъдето и да идва Злото, когато то покрива със своите малки черни иглени убождания Доброто, това разкрива трагичната истина на човека и на историческия прогрес. А къде другаде освен в Съветския съюз може да се каже това, единствената страна, в която думата „прогрес“ има значение? Естествено не трябва да се стига поради тази причина до някакъв особен песимизъм. Не трябва да се изпада и в лекомислен оптимизъм. Трябва само да се укрепва волята за борба, без нито за миг да се забравя за цената, която ще трябва да бъде заплатена. Не е „Златният лъв“ истинската награда на Тарковски, а интересът, който неговият филм предизвика сред всички борци за освобождението на човека и против войната.

Из вестник „Унита“

КИНОТО И СЪВРЕМЕННОСТТА

Джузепе де Сантис, бележит италиански кинорежисьор и сценарист, известен с филмите си „Няма мир под маслините“, „Рим — 11 часа“, „Дайте мъжа на Ана Заксо“ („Загубени мечти“) и други, сега готви постановка на първия съвместен съветско-италиански филм. Темата на филма е съдбата на италианците, местен съветско-италиански филм. Темата на филма е съдбата на италианците, попаднали през времето на Втората световна война на съветско-германския фронт.

В разговор с кореспондента на съветското списание „Ново време“ де Сантис е споделил своите лични мисли за западното кино.

— Според мене — казал режисьорът — проблемите на киното не бива да се разделят от другите проблеми, които вълнуват съвременното общество. Като личност човекът на Запада сега преживява много сериозни и дълбоки кризи и се чувства повече самотен. Това се отнася особено за интелигенцията.

Буржоазните мислители се опитват да намерят отговори на индивидуалните проблеми на човека в екзистенциализма, във връщането към християнството; в Америка е на мода фройдизмът. Но това са само метафизически решения.

Според мене съвременните теоретични на марксизма, с работите на които съм запознат, се занимават още с проблемите на личността, но не са ги обяснили достатъчно дълбоко.

Маркс и Енгелс имат великолепни идеи за морала, изкуството, любовта и други, които засягат отделната човешка личност. Но тези идеи трябва да се развиват в светлината на съвременната епоха.

Кризата, преживявана от човешката личност, не може да бъде отмината незабелязано от западното кино и особено от италианското. Фелини, Антониони, Висконти и някои други постановчици разбраха значението на този проблем и го осветляват в своите произведения.

Като марксист аз не мога да се съглася с тяхната трактовка въпреки високото професионално майсторство и това, че някои техни филми са отбелязани с печата на истинско изкуство. Но бедата е там, че те се стремят да разрешат проблема изолирано, вън от историческите условия и социалното развитие. Ето защо и в най-хубавите техни филми се чувства упадъчна тенденция.

Дори Фелини, най-язвителният и най-поетичният от тях, стои на метафизични позиции, като се стреми да опознае душата на човека вън от връзката с окръжаващата го среда.

Достатъчно е да се спрем на филма на Висконти „Роко и неговите братя“. Замислете се над съдбата на неговите герои, тези враждувачи помежду си и самотни братя. Макар и този филм да е по-малко поетичен и да е направен може би не така майсторски, както „Сладък живот“ на Фелини, похватът на Висконти е все пак по-широк и той е създал произведение, повече свързано с епохата и средата.

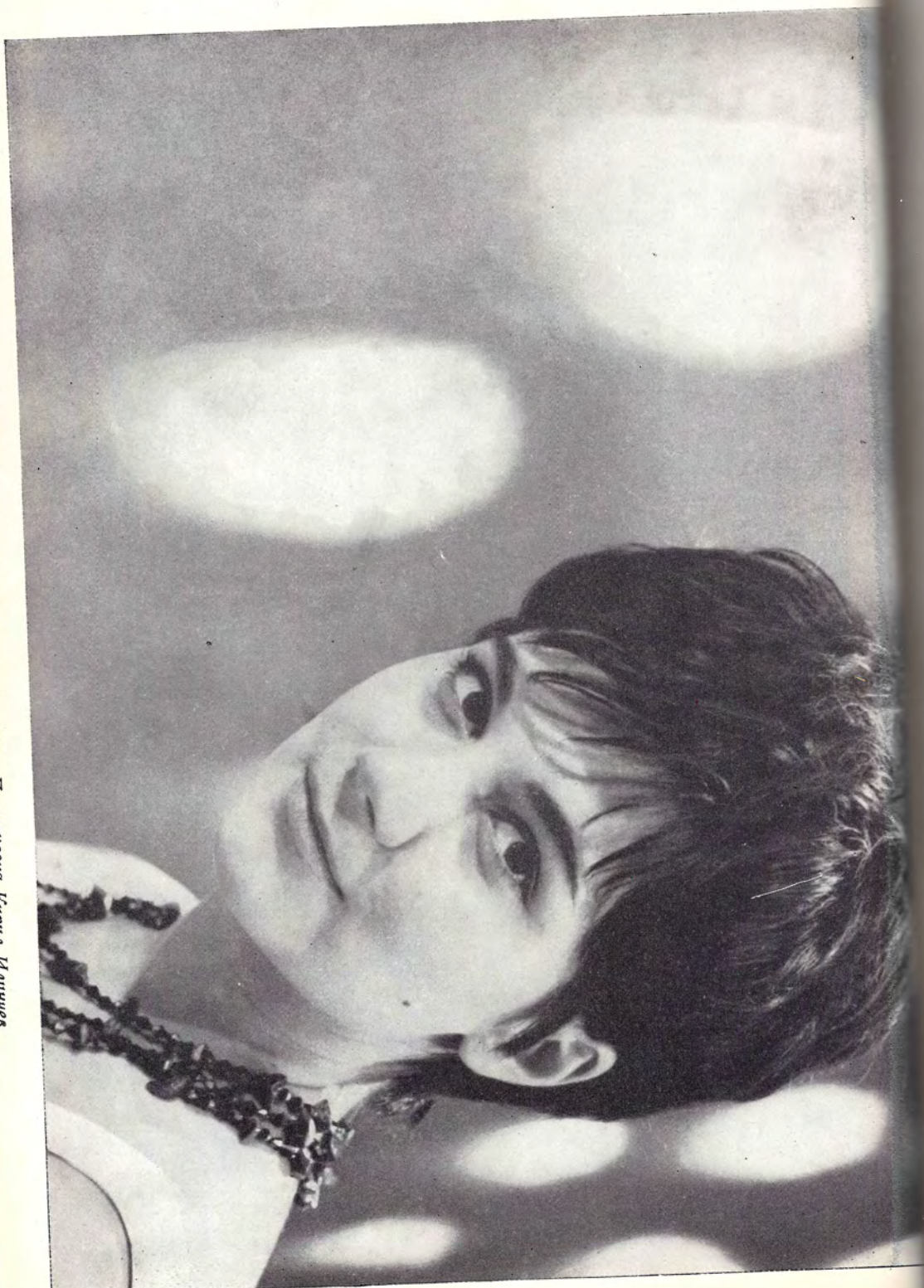
Друга тенденция, която се проявява днес не само в италианското, но изобщо в западното кино, е привързаността към крайния натурализъм, еротизма и дори садизма. Това се забелязва от примера със споменатия вече филм на Висконти. В него има крайно натуралистични сцени, които впрочем бяха отстранени при проектирането му в Съветския съюз. Такива сцени има и във филма на режисьора де Сика — „Чочарка“.

Съпоставяйки сегашното италианско кино с филмите от първите години на неореализма, аз заключавам, че то е изостанало назад и преживява криза. Питат защо в миналото представителите на неореализма създаваха такива чисти, такива силни от социално гледище филми? В онези години, когато се раждаха тези филми, италианското общество преживяваше време на очистване от

Евгений Евстигнеев, Елена Евстигнеева и Евгений Евстигнеев с женой и дочкой в Крыму, 1934 г.



Румяна Карабелова в сцена от филма „Ангела“. Постановка Кирил Илчев



мърсотата на фашизма; това беше бурно и стремително време. И неореализмът израсна като рожба на онези години, като отражение на надеждите и мислите на масите за изкуство, предназначено за масите.

Впоследствие италианската буржоазия успя да се закрепи на власт. Разбира се, това се отрази и върху съдбата на киното.

Искам да кажа за големия брой и постоянния успех всред италианската публика на филмите с антифашистка тенденция. Вие си спомняте, разбира се, филмите „Всички са в къщи“ и „Генерал де ла Ровера“. Ние имаме твърде много такива филми. Трябва да кажа, че въпреки всички опити на буржоазията да изолира комунистите, когато става дума за отпор срещу фашизма, създава се стихийно единен отбранителен фронт, в който се включват всички италиански демократи. Не, в Италия фашизмът няма втори път да дойде!

На мене ми се струва, че има още една причина, заедно продуценти, наематели и власти охотно създават и прожектират антирелигиозни и антифашистки филми. Така или иначе, това са исторически филми. Възможно е властите да виждат в тях известен отдушник за задоволяване духовните нужди на прогресивно настроените италианци. Властите очевидно смятат, че такава насока на киното е по-удобна за тях, отколкото откритото отразяване в киноизкуството на класовата борба и острата социална тематика, свързана непосредствено със злободневните проблеми.

Разбира се, и в историческите филми, дори когато те възкресяват далечното минало, може да се чувства пулсът на съвременността. За доказателство на това можем да посочим например японското кино. Филми като „Седм самурай“ и „Расьомон“ на Курасава или „Охара“ на Мидзогути нямат равни на себе си. Те са създадени с необикновена душевна дълбочина; това са произведения на най-високо изкуство. А най-главното по своя дух японските филми са по-съвременни, отколкото много външно актуални филми, създадени в други страни. Те поставят злободневни проблеми, макар и да ги обличат в историческа форма. И решенията, които те дават, са прогресивни в истинския смисъл на тази дума. Аз съм готов да дам палмата за първенството на съвременното японско кино, толкова повече, че най-добрите негови постановчици и по професионално майсторство не отстъпват с нищо на своите най-знаменити европейски и американски събратя.

Такива са днес двете кинематографии, които според мене са ръководни в капиталистическия свят.

Навсякъде включително и в самата Америка много говорят и пишат за кризата в Холивуд. И това е напълно уместно. Аз бих казал дори, че именно американското кино преживява сега най-дълбока криза.

Ако щете, и трагичната смърт на Мерлин Монро е един от симптомите на тази криза. Монро беше не само актриса; тя беше символ на американското общество и олицетворяваше двата негови най-разпространени мита — този за секса и за парите. Със своята красота и с еротичната си мощ тя придаваше правдоподобност на илюзията и фалшивата идея за американското благополучие.

Аз не мисля, че нейният образ беше само външна покривка, създадена в непрекъснатата ѝ работа с вездесъщата „публика“. Не, Мерлин беше действително такава, каквато я виждаха на екрана милионите зрители.

И когато Мерлин осъзна какво представлява, тя се отчая. Разбира се, нейната гибел е свързана с много преживявания и от чисто лично естество.

Всеизвестно е, че тя се снимаше в редовен филм, когато преживяваше дълбока душевна криза, която я накара да прекъсне работата. Тогава продуцентите анулираха контракта и това също не е могло да не ѝ се отрази. Холивуд направи от нея жив шаблон. И продуцентите, и американската преса, и възпитаната от тази преса публика искаха да я виждат такава и само такава. Тя се опитваше упорито да се бори, искаше искрено да стане истинска актриса (аз смятам, че тя беше наистина талантилива), но борбата беше твърде неравна.

Смъртта на Монро не беше проста случайност. Онези образи, които тя създаваше в своите филми (както и образите например на Брижит Бардо), отговарят на нещо, което съществува не само в атмосферата на западното общество, но и в душата на публиката.

Не само Холивуд, но и пресата, радиото и целият пропаганден апарат на капитализма, който иска да приспи хората с фалшиви илюзии, станаха причина

за гибелта на Монро. Нейната смърт би могла да послужи за тема на сериозно социологическо изследване.

А на нас, артистите, остава само да скърбим за смъртта на талантливата по своему и нещастна Мерлин и да съжаляваме, че загина тя, а не правите на онова общество, което я накара да умре.

Каквато и да е сериозната криза, преживявана от Холивуд, въпреки това там има няколко постановчици (наистина твърде малко), които създават превзходни филми. От новите на първо място ще спомена филма на Стънли Крамер за Нюренбергския процес. Това е един от най-хубавите филми, който показва истинското лице на фашизма. Трябва да спомена и филма на Джордж Стивънс — „Великчът“. Интересен антимилитаристичен филм в сътрудничество с англичаните постави и американският режисьор Левид Лин. Имам пред вид филма „Мостът над река Куай“, главните роли в който изпълняват американският актьор Уилям Холден и английският Алек Гинес.

Преди години на Запад говореха за французската „нова вълна“. Сега говорят за нейното спадане и за нейната безплодност. На мене все пак това течение ми се струва много интересно. Макар и затова, че във Франция най-после стават филми и млади кинематографисти — във Франция, където има твърде много уважавани и заслужили майстори. Разбира се, именно те — Рене Клер, Жан Реноар, Марсел Карне, Жулиен Дювивие и няколко други — бяха основоположниците на западното звуково кино. Но уместно е да попитаме какви важни проблеми, какви широки теми засягат днес тези безспорно именити режисьори? В същото време техният авторитет е толкова голям, че доскоро във Франция за младия режисьор беше много трудно да постави самостоятелно филм.

Франция загуби първенството си в западното кино. Аз бих казал дори, че тя загуби немалко от онзи артистичен и художествен дух, с който в миналото се отличаваха нейните филми. И затова трябва да се приветствува появяването на свежи млади сили, макар че по тематика „новата вълна“ съвсем не е нова и при това е достатъчно слаба.

Какво може да се каже за кинематографията на другите западни страни? Разбира се, във всяка от тях от време на време се появяват отделни хубави филми. Но те са много малко и не определят посоката.

Дори във франкистка Испания пуснаха няколко хубави филма. Спомнете си макар и за „Главната улица“ на Бардем. Съвсем наскоро прекрасният режисьор Бюнюел успя да направи удивителен антикатолически, истински трагически филм — „Виридиана“. И досега не мога да разбера как той е успял да снима този филм при франкисткия режим.

Но ако вземем кинематографията на страните изцяло, ще видим, че не само Испания, но и Англия, и Швеция, и Западна Германия не могат да се похвалят с нищо особено. Отделните хубави произведения се губят в масата средни търговски и просто бездарни филми.

Сега се създават много филми с библейски и историко-приключенчески сюжети. Такива филми допълват общия репертоар на търговските гангстерски и ковбойски филми. За някои от тях се харчат много големи средства. Тези филми се поставят богато. Прави се всичко, за да се фрапира зрителят с външния блясък на постановката. Но, разбира се, не в това е изходът от положението. Западните продуценти и постановчици би трябвало да тръгнат по друг път: да засягат по-смело онези проблеми, които истински вълнуват съвременния човек.

Кризата в западното кино има дълбоки корени. Те са свързани с общата криза на буржоазното общество. Бъдещето на западното кино следователно зависи на първо място от това, по какви пътища ще тръгне там развитието на обществото.

БЪЛГАРСКИ ФИЛМИ, ОТЛИЧЕНИ НА МЕЖДУНАРОДНИ КИНОФЕСТИВАЛИ

В САН ФРАНЦИСКО

В началото на ноември 1962 г. бяха обявени наградите на VI международен кинофестивал в Сан Франциско — САЩ. Наградата за най-добър филм е била дадена на бразилския филм „Дадената дума“.

Останалите награди са били раздадени, както следва: за най-добър актьор — на Кеир Дулеа за изпълнението на главната роля в американския филм „Дейвид и Луиза“, а наградата за най-добра актриса — на Жанет Марголин във филма „Дейвид и Луиза“.

Наградата за най-добра режисура получава младият съветски кинорежисьор Андрей Тарковски за филма „Иваново детство“.

Наградите за най-добри актьори, неглавни изпълнители, се дават на актьора Джордж Уйлсън за изпълнението му в италианския филм „Безредицата“ и на мексиканката Ное Мурейама за изпълнението и в мексиканския филм „Лайокан“.

За най-добър музикален съпровод награда получава бразилският филм „Дадената дума“.

Като най-добър дългометражен документален филм е бил отличен френският филм „Необикновена Америка“.

Специалната награда на журито е получил българският филм „Слънцето и сянката“ на В. Петров и Р. Вълчанов.

Тази година наградата за най-добър сценарий не е била определена от журито.

В РИМИНИ

На първия международен фестивал за мултипликационни филми в Римини, Италия, организиран със съдействието на АСИФА (Международна асоциация на мултипликационния филм), българският мултипликационен рисуван филм „Гръмоотводът“, реализиран от Тодор Динов по сценарий на Валери Петров, е получил купата за най-добър късометражен филм на AGIS (Генерално италианско обединение за спектакли).

В ЛАЙПЦИГ

На V международен фестивал за късометражни и документални филми в Лайпциг наградата за най-добра операторска работа измeжду показаните на фестивала 105 филма от близо 50 страни получи българския документален филм „Релси в небето“ с оператор Борислав Пунчев, режисьор Е. Захариев.

С ЕЗИКА НА ЦИФРИТЕ

Българското киноизкуство като воячки останали изкуства в социалистическата ни родина трябва да бъде и е изкуство за народа и на народа. Нему са чужди тенденциите да се прави изкуство само за ограничен кръг „естети“, или пък единствено само за печалба.

Именно като изкуство за народа българското киноизкуство трябва да възпитава, да повишава непрестанно културното равнище на зрителите, да изгражда у тях високи естетически разбирания и изисквания.

При изпълнението на тези задачи в определени случаи се наблюдава едно противоречие между новото в някои филмови произведения и някои още неизживени стари разбирания на известна част от публиката, при това понякога твърде значителна. С течение на времето обаче кълновете на новото постепенно заемат законното си място и тези зрители с радост ръкопляскаат на това, което по-рано не са разбирали.

Като изкуство на народа творчеството на българските кинотворци черпи животелни сокове за своето развитие от широките народни маси, учи се от най-мъдрия от всички мъдри — народа.

Българската кинематография, отдавна отвързала повоя на пелените, вече навлиза в своята творческа зрелост. Нейните произведения са любимо, очаквано изкуство не само в столицата и големите градове, а и в най-малките отдалечени села на Родопите и Стара планина, където прожекторните машини и филмите все още се носят на гърба на някой катър или магаре.

Своята оценка за произведенията на българската кинематография зрители-те правят в най-различни форми — при обсъждания, анкети, на фестивали и пр. Един от най-верните, най-неоспорими показатели за това, как сега, със сегашните си разбирания зрители-те оценяват даден филм, е общият брой на зрителите, които са го гледали. Много рядко хората отиват, за да видят какъв е филмът, а най-често отиват да гледат този филм, за който вече са разбрали, че ще ги задоволи. И днес най-убедителната реклама за филма е агитацията на тези, които са го видели. Ето какво казват зрителите за българските филми от 1950 година досега:

Години	Брой зрители, гледали българските филми (в хиляди)	Относителен дял към общия брой на зрителите в %	Години	Брой зрители, гледали българските филми (в хиляди)	Относителен дял към общия брой на зрителите в %
1950	942	2,94	1956	6 713	8,20
1951	2 100	5,44	1957	9 760	11,59
1952	2 498	5,04	1958	10 285	11,33
1953	4 655	7,91	1959	7 359	7,35
1954	4 307	6,99	1960	12 501	11,38
1955	5 875	7,98	1961	13 427	11,47

Основната причина за това увеличение се крие във факта, че големият интерес на зрителите към филмите на родната кинематография е удовлетворяван с увеличен брой премиери. Докато до 1955 г. са пуснати годишно по две-три премиери от български игрални филми, през 1956 г. са били седем, през 1957 г. — шест, през 1958 г. — седем, през 1959 г. — четири, през 1960 г. — девет и през 1961 г. — девет.

Сериозен принос за получаването на тези резултати е и постоянно подобряващата се организация при показването на българските филми по екраните от страна на ДП разпространение на филми и кинорежата.

Както при литературните произведения, така и при филмите едни отшумяват набързо, други остават дълбока следа в съзнанието на гражданите и са любимо „четиво“ за втори, трети, пък даже и за четвърти път.

Твърде многобройните и разнообразните компоненти на филмовото произведение удовлетворяват в различна степен изискванията и разбиранията на още по-

различните хора. Едини ръкопляскаат на мистерията, друга на неговите идеи и съдържание, трети на майсторството на режисьора или интерпретацията на актьорите, четвърти са развълнувани от богатството на палитрата на оператора, пети от музиката и т. н. В повечето случаи всеки за няколко неща. Не са редки случаите, когато зрителят, свит на своя стол в киното, негодува от нещо или поне да му е неприяно за нещо, което е лошо, или пък недостига.

В последна сметка общият брой на зрителите, гледали даден филм, представлява отношението на публиката към съвкупността от всички компоненти на произведението, нейното признание, равнодушие или неудовлетвореност.

И ето как българските кинозрителите изразяват своето отношение към българските филми.

От всички български филми от 1950 г. насам най-много зрители са гледали съветско-българската продукция „Героите на Шипка“ — 4 183 111 души от премиерата му на 28 март 1955 г. до 30 юни 1962 г., т. е. 52,3% от населението на страната е видяло този филм.

На второ място е самостоятелната българска продукция „Под игото“, гледана от 3 906 550 зрители за периода от премиерата на 20 ноември 1952 г. до 30 юни 1962 г., т. е. 49% от цялото население на страната.

Третото място се заема от филма „Тревога“ — 2 928 519 зрители, т. е. 37% от цялото население, за времето от премиерата му на 5 март 1951 г. до 30 юни 1962 г.

Четвъртото място зрителите са определили на филма „Песен за човека“ — 2 720 670 зрители от премиерата на 11 януари 1954 г. до 30 юни 1962 година.

Това подреждане на филмите основателно се оспорва от филма „Хитър Петър“, който от премиерата му на 16 май 1960 г. до 30 юни 1962 г. е гледан от 2 297 499 зрители. Тук трябва да се вземе предвид, че този филм е разпространяван досега само по широколентовата кинорежа. Естествено е, че ако този филм бе прожектиран и в селата, обслужвани с теснолентови машини, където се очаква с много голям интерес, този филм би претендирал за още по-първо място.

По-нататък подреждането има следния вид:

Ф и л м и	Премиера	Зрители до 30 юни 1962 г.
„Калин Орелът“	20. III. 1950 г.	2 295 393
„Това се случи на улицата“	5. III. 1956 г.	2 201 884
„Герациите“	10. II. 1958 г.	2 197 938
„Наша земя“	5. I. 1953 г.	2 167 035
„Хайдушка клетва“	6. I. 1958 г.	2 165 376
„Септемврици“	26. IX. 1954 г.	2 060 994

В тази табличка основателно търси мястото си и филмът „Снаха“, гледан за времето от премиерата му на 6 септември 1954 г. до 30 юни 1962 г. от 1 738 177 зрители. Този филм също е прожектиран в широколентовата кинорежа и ако бе разпространяван и по теснолентовите кина, посоченият брой би бил по-голям.

Най-незадоволителни резултати са получени от филма „Случаен концерт“, гледан от премиерата му на 30 октомври 1960 г. до 30 юни 1962 г. едва от 375 068 зрители, т. е. само 4,7% от населението.

На второ стъпало от долу нагоре следва „Лабакан“ — от премиерата му на 30. IX. 1957 г. до 30. VI. 1962 г. — 423 478 зрители, т. е. 5,3% от населението. Следващите стъпала се заемат от:

З а г л а в и е	Премиера	Зрители до 30. VI. 1962 г.
„Години за любов“	16. XII. 1957 г.	756 452
„Призори“	13. II. 1961 г.	779 129
„Отвъд хоризонта“	19. II. 1960 г.	789 502
„Големанов“	27. X. 1958 г.	837 691
„Димитровградци“	30. IX. 1956 г.	945 894

Тук би могъл по цифровите данни да се включи и филмът „На малкия остров“, чиято премиера бе на 5 май 1958 г. и до 30 юни 1962 г. е гледан от 609 740 зрители, но някои спорни въпроси за този филм по време на излизането му на екрана попречиха на нормалното му показване на зрителите.

Всички останали филми са гледани от един милион до два милиона зрители.

През 1950 г. е пуснат по екраните само филмът „Калин Орелът“, за който вече посочихме, че е гледан от 2 295 393 зрители.

През 1951 г. са пуснати два филма: „Тревога“ и „Утро над родината“. За първия също посочихме броя на зрителите — 2 928 519, а за втория — 1 621 870.

По екраните в страната през 1962 г. също са били пуснати два български филма: „Данка“ и „Под игото“. Значителният успех на втория бе повече — 3 906 550 зрители, докато „Данка“ е гледан от 1 511 442 зрители.

За 1953 г. е бил готов само филмът „Наша земя“, гледан от 2 167 035 зрители.

От трите филма през 1954 г.: „Песен за човека“, „Септемврийци“ и „Снаха“ най-много зрители са гледали първия — 2 720 670. „Септемврийци“ е гледан от 2 060 994 зрители, а за „Снаха“ вече посочихме резултатът — 1 738 177.

През 1955 г. отново два филма: българо-съветската продукция „Героите на Шипка“ — 4 183 111 зрители и „Неспокоен път“ — 1 792 623 зрители.

Най-голям интерес от филмите на 1956 г. — „Това се случи на улицата“, „Димитровградци“, „Следите остават“, „Ребро Адамово“, „Екипажът на Надежда“, „Точка първа“ и „Две победи“ — е проявен към първия — 2 201 884 зрители, а най-слаб към „Димитровградци“ — 945 894 зрители.

От пуснатите през 1957 г. филми най-голям успех е имал „Урок на историята“ — 1 884 222 зрители, а най-слаб „Лабакан“ — 423 478 зрители. Между тях са останалите: „Земя“, „Тайната вечеря на Седмаците“, „Легенда за любовта“, и „Години за любов“.

„Гераците“, гледан от 2 197 938 зрители, заема първо място между филмите от 1958 г. следван от „Хайдучка клетва“ — 2 165 376 зрители. Най-малки са резултатите от „На малкия остров“ — 609 740, за който посочихме и някои от причините. Останалите филми — „Любимец 13“, „Законът на морето“, „Сиромашка радост“ и „Големанов“ — заемат средните места.

От премиерите през 1959 г. най-голям успех похъсна филмът „Командирът на отряда“ — 1 807 043 зрители. Следват „Малката“, „В навечерието“ и „Звезди“.

Най-топъл прием от филмите през 1960 г. сред зрителите получи „Хитър Петър“ — 2 297 499 зрители, при това само от широколентовата киномрежа. Най-слаб — „Случаен концерт“ 375 068 зрители. Останалите се подреждат така: „Стубленските липи“, „Дом на две улици“, „В тиха вечер“, „Първи урок“, „Бедната улица“, „Пътища“ и „Отвъд хоризонта“.

„Нощта срещу 13“ е филмът, който заема първо място между пуснатите през 1961 г. — 1 494 754 зрители. Веднага следва „А бяхме млади“ — 1 481 889 зрители. Най-малко за „Стръмната пътека“ — 686 147 зрители, а останалите се подреждат по низходящ ред: „Краят на пътя“, „Бъди щастлива, Ани“, „Вятърната мелница“, „Маргаритка, мама и аз“, „Последният рунд“ и „Призори“.

От пуснатите през първото полугодие на 1962 г. нови български филми най-голям успех е имал и продължава да има „Царска милост“ — премиера на 19. II. 1962 г. и гледан до 30. VI. 1962 г. от 1 410 788 зрители, или само за 5 месеца този филм е гледан от повече зрители, отколкото 24 филма, чиито премиери са били много по-рано.

Естествено трудно е да се отстоява становището, че общият брой на зрителите, гледали даден филм, при това за нееднакви периоди, е единствено верният показател дали филмът е хубав или лош. По-горе вече бе посочено, че с течение на времето под влиянието на много фактори разбиранията и естетическите изисквания на публиката се обогатяват.

Успехът на по-голямата част от българските филми обаче, на тези, които в продължение на 5—6 и дори над 10 години се гледат с голям интерес, които са получили признание не само у нас, но и в много страни в чужбина, е стрелка, която сочи на барометъра — хубаво време. Нека не се жалят усилията. Българският народ заслужено изисква от киноработниците нови, още по-хубави произведения.

Мирон Найденов

„ИВАНОВО ДЕТСТВО“

В съветското киноизкуство темата за войната е любима и скъпа на много творци. През последните няколко години се появиха редица филми на тази тема, които с право могат да се причислят към шедеврите не само на съветското кино — „Балада за войника“, „Летят жерави“, „Съдбата на човека“, „Живи герои“, „Повест за пламенните години“, „Мир за новороденото“ и съвсем наскоро „Иваново детство“.

Този филм на режисьора Андрей Тарковски, макар че ни показва отдавна известни и добре познати събития, ни вълнува, кара ни да мислим. Това се дължи преди всичко на особеното виждане, на новата позиция, от която Тарковски гледа на събитията.

Новото виждане веднага изменя обикновените неща. Няма я сухата документалност на военните делници. Битът на войната е пресъздаден точно и лаконично, с едно особено възприятие на неговите белези. Самата война не е просто фон на разказа за безстрашния разузнавач Иван. Самият характер на Иван не е просто символ на рано проявена гражданска съзнателност и патриотизъм. Нещо повече — това е бунтът на човешката душа против насилието, против несправедливостта.

Трудно е да се гледат очите на Иван — не детски, скръбни, гневни, не-прощаващи. А тези очи можеха да бъдат други! И ние ги виждаме други — в сънищата на Иван.

А. Тарковски е намерил изразно средство, далеч не ново, но средство, което организира филма в едно поетическо и философско цяло и го заставя да звучи с огромна емоционална сила.

Сънищата на Иван са едновременно и обикновени, и чудновати в своята несъвместимост с действителността.

Русокосата жена — майката на Иван; самият Иван — смеец се, щастлив, бягащ по земята; водата — много чиста и светла; прозрачният дъжд; и на края морето, камионът с разси-паните ябълки, конете, момичето със

смеещите се очи! Колко е далече, без-крайно далече всичко това от ниската и тъмна землянка, в която спи Иван, от калните пътища, пепелищата, окопите! ...

Сънищата на Иван се появяват без традиционните приближавания, замъглявания и т. н. В монтажния разказ виденията се утвърждават като реалност. И това е важно не само като интересно формално решение.

Всеки път, когато сънят се прекъсва, ни обхваща желанието да се убедим, да повярваме, че това е истината; а страшното, жестокото, заради което сме се „събудили“ заедно с Иван, е само един кошмар.

Сънищата — почти винаги неми, а понякога с музикален съпровод — са зрителен, чисто кинематографичен образ. Тези сцени са като че ли изтъкани от лека и прозрачна тъкан, в контраст на реалните, които ни се струват излети от метал. Техният контраст — смислов и емоционален — в голяма степен зависи от изобразителното решение. Мисля, че изобразителната страна е най-силната във филма и може би най-важна за самия Тарковски. Той бори съвършено свободно с филмовия език, композира кадъра и мизансцена изцяло и изобретателно.

Операторът Вадим Юсов е прекрасен и равноправен съавтор на Тарковски. Филмът е заснет интересно и смело. Заедно с Тарковски Юсов създава атмосфера в кадъра само с помощта на зрителни средства. Достатъчно е да оя спомним сцената, когато Иван за последен път се отправя в тила на врага.

Основната мисъл във филма — отричането на войната, на най-тежкото и бедствие — опустошаването над човешката душа — възниква не само при контраста между сънища и действителност. Несъвместимостта на войната и живота се чувства осезателно навсякъде във филма. И в крулния

план — листата на малко дръвче, преперещи от взрива. И в сламката върху лицето на Катасонич. И във военния натюрморт — ръжен хляб, лук, сланина и редом — пистолет.

И най-вече в сцената, твърде съществена и важна за филма.

В бяла, много бяла брезова гора се разхождат Хрулинин и Маша. И само военната форма напомня за войната. Даже и хората не забелязват противопоставеността на прозвучаващото. Но и едва породилото се чувство ще бъде прекъснато, като грамофона, от който се лее волният Шалапинов глас. Любова е за живота, а не за войната!

В края на филма отново се връщаме към главното противопоставяне, определящо всичко във филма; към неговите два плана — живота, който трябва да бъде, и действителността, която не трябва да съществува.

Иван — отново жив и щастлив — бяга по долния пясъчен бряг, след това по плиткото прозрачно езеро.

Какво е това — последният сън? Или това, което е профучало през очите в последните мигове преди разстрела? Не. Такова трябва да бъде детството на Иван! Такова трябва да бъде всяко детство!

Авторите на „Иваново детство“ ни заставят да видим войната през очите на дете. Това е разказ за осакатените човешки чувства. Това е психологически аспект за изобразяване на войната. Той е някак си едностранчив и не подхожда за голямо епическо платно с военна тематика, защото не разкрива цялата сложност на живота. Но „Иваново детство“ не претендира за епос. Това е лирико-драматически филм, построен върху контрасти, без преходи и постепенности — само черно и бяло. В това е и особената прелесть на филма.

Благодаря на създателите му за удоволствието, което изпитах при гледането на „Иваново детство“.

Ал. Грозев

Литература по въпросите на киното

ВАСИЛЬКОВ, И. А. О кинопарате в мире насекомах. Сценари. Москва, Искусство, 1962. 136 стр., 6 л. илл.

Авторът на сценария, който съдържа тази книга — Игор Афанасевич Василков, е посветил почти цялата своя дейност на един от най-трудните жанрове на научно-популярното кино — филмите за насекомите, т. н. ентомологически филми. Във въвеждащия очерк към книгата авторът запознава читателя с изкуството при създаването на ентомологични филми, разказва за техниката и методите на киноснимките, които позволяват на зрителя да надникне в тайните на природния мир на насекомите. В сборника са поместени три сценария: „В страната на нектара“, „Слънчево племе“, „Пчели и урожай“. Това представлява филмова трилогия, обединена в една тема — взаимовръзката между цветята и насекомите.

ДОБИН, Е. Поэтика киноискусства. Повествование и метафора. Москва, Искусство, 1961, 228 стр. (Государств. науч.-исследов. и-т театра, музыки и кинематографии).

Един интересен теоретичен труд, който засяга най-съществените проблеми по спецификата на киното като изкуство. В осем самостоятелни глави авторът разглежда въпросите за поезията и прозата в киното, за поетическия език на режисьора, за метафоричното начало в киноизкуството и т. н.

КИНО и современность. Сборник статей. Киев, Держ. видов. образо творч. — мистецтва УРСР, 1961.

Този сборник, появил се в Киев на украински език, е посветен на въпросите около теорията и практиката на съвременната съветска многонационална кинематография. Най-значително място в сборника е отделено на украинската кинематография и особено на нейните постижения, успехи и слабости през последното десетилетие. Авторите на отделните статии — украински кинокритици, режисьори и литератори — разглеждат най-важните проблеми в съвременните творчески търсения на украинското и съветското многонационално киноизкуство.

КОМАРОВ. С. Чехословацкое кино. Москва. Искусство, 1962. 228 стр., с илл. (Киноискусство зарубежных стран. Попул, очерки). С подробна филмография от стр. 175—228.

Авторът на книгата си е поставил за задача да проследи целия път на развитието на чешкия художествен филм, като се започне от годините на австрийското владичество, през годините на буржоазната република и се достигне до бурния подем на чехословацкото киноизкуство в годините на народната власт.

В книгата е дадена кратка характеристика на най-изтъкнатите чешки художествени филми, появили се от 1898 до 1958 год. Авторът ни запознава с творчеството на крупните режисьори, сценаристи, актьори и оператори, като отделя внимание и на проблемите на националната кинопромишленост, на връзките на чешкото киноизкуство с други области на културата и изкуството. Най-пълно и подробно авторът се е спрел на съвременния етап от развитието на чешкото кино.

Написана във вид на популярни очерки, както е отбелязано в подзаглавието, книгата на Комаров е твърде навременен и нужен пътеводител в историята на чешкия художествен филм.

Книгата е снабдена с подробна филмография на по-важните чешки художествени филми в периода 1898—1958 год.

МОЛОДЫЕ режиссеры советского кино. Сборник статей, Ленинград-Москва. Искусство, 1962. 388 стр., с илл. (Ленинградский государств. и-т театра, музыки и кинематографии).

Последните няколко години в развитието на съветската кинематография бяха ознаменувани с появата на нови режисьорски имена. Този сборник е посветен на първите творчески стъпки и изяви на това ново младо поколение кинорежисьори, дебютирало предимно във втората половина на 50-те години с едни от най-характерните и сполучливи филми на съветската кинематография от този период.

Сборникът съдържа 16 отделни статии, 4 от които са посветени на най-сполучливите режисьорски дебюти в същите години: филмът на Г. Данелий и И. Таланкин „Серьожа“; на В. Скуйбин „Жестокост“; на А. Баталов „Шинел“; на В. Фетин „Жребчето“. Като приложение към сборника са дадени филмография с подробен списък и данни за филмите, упоменати в изложението, както и редица фотоси — кадри от филмите, на които е посветен сборникът.

СОЛОВЬЕВА, Инна. Кино Италии. 1945—1960. Очерки. Москва, Искусство, 1962. 178 стр. 12 и. илл.

Очерк в труд, посветен на едно от най-силните и завладяващи течения в прогресивното западноевропейско изкуство — неореализма в италианското кино. Авторката е навлязла дълбоко в същината и характерните черти на момента на неореализма, който в киноизкуството изрази най-добре нравствения подем на народите в Западна Европа след разгрома на фашизма и края на Втората световна война.

Авторката се е спрела на най-значителните и оригинални представители на италианския неореализъм в киноизкуството: Роберто Роселини, Виторио де Сика, Ренато Кастелани, Федерико Фелини, Чезаре Дзаватини, Марио Висконти, Джузепе де Сантис и др. Соловьева се спира на техните най-значителни филми, които създадоха цяла школа, епоха в историята на западноевропейското киноизкуство. Народното киноизкуство в Италия, както авторката нарича неореализма, печели все повече нови творци и почитатели и всяка негова творба се очаква с интерес.

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

Д. К. Бошнаков

ПИСМА ОТ МОСКВА

НОВИЯТ ЖИВОТ НА ФИЛМА „ОКТОМВРИ“

1926 г. С. Айзенщайн, Гр. Александров и Е. Тисе бързали да завършат монтажа на филма „Октомври“ в чест на десетгодишнината на Великата октомврийска социалистическа революция. Денем и до късно нощем те работели над монтажната маса с огромно напрежение.

Неочаквано в монтажа влязъл... Сталин. Той гледал готовия филм и веднага след прожекцията наредил да се извадят цели епизоди и монтажни фрази, разказващи за Ленин. „Вие не разбирате какво става. Либерализмът на Ленин не подхожда сега...“ — отсякъл той и отишъл на заседанието в Болшой театър.

Изрязани били 900 м филмова лента! Сега Григорий Александров се мъчи да си спомни в подробности всичко, което така сурово Сталин е изрязал от живия филм. Той работи над монтажната маса, за да възстанови онова, което заедно с Айзенщайн и Тисе дни и нощи вдъхновено са обсъждали и изживявали. Трудностите се увеличават, поради това че изрязаният филмов материал още тогава е бил взет от студията и безследно е изчезнал.

Скоро зрителите ще видят филма „Октомври“ в неговия първоначален вид. И макар че са минали 36 години от рождената дата на този филм, той отново се ражда със силата на комунистическата правда, която разкрива и разчиства пораженията на култа към личността в областта на изкуството.

НАЙ-ВИСОКАТА ОЦЕНКА

Неотдавна в един кинотеатър в Хавана пред бойци от кубинската армия бил прожектиран съветският художествен филм „Комунист“.

Когато на екрана преминавали кадри,

които показвали, че комунистът е пред смъртна опасност, един от бойците от първия ред на балкона високо извикал в притихналата зала. „Аз ще ти помогна! Не се предавай!“ Последвали нови кадри: прикрит в гората враг насочвал пушка срещу комуниста и всеки миг можел да го убие... Тогава боецът решил, че е дошъл момент да помогне и... стрелял в екрана — куршумът се „забил“ в челото на немския фашист.

Прожекцията била преустановена. Бойците строго осъдили постъпката на своя другар и му наложили сурово наказание. Случайно в залата присъствувал представител на съветските кинодейци. Той помолил да не налагат наказание на провинилия се боец и изказал мнение, че неговата темпераментна постъпка е най-високата оценка за филма „Комунист“. Отменили наказанието, а прожекцията продължила.

ВАРИОСКОПИЧЕН ЕКРАН

В Централния дом на киното в Москва бе прожектиран експериментален филм, създаден от стърудници в НИКФИ и оператори в Мосфилм.

... На екрана се появи втори екран, който пак се раздели на няколко екрана...

В центъра се появи музикант, който изпълняваше мелодия на виолончело. В горния ляв ъгъл на втория екран се отвори прозорче и зрителят имаше възможност да следи движението на пръстите върху струните. Малко по-късно в десния долен ъгъл се отвори друго прозорче — с варио се приближавахме до масичка със свежи цветя. Тези екранчета се възприемат едновременно, защото са обединени от единна логична мисъл и еднакво картинно, емоционално и звуково съчетание и съзвучие.

По-късно екранът отново се разкъса на няколко прозорчета — кръгли, квадратни, звездообразни... Вляво девойка чакаше своя любим на среща..., а къде е момъкът?

нат още от създаването на киното, за да се разкаже на зрителя къде се намира в този миг момъкът. Но експериментаторите постъпват необичайно: влияе на екрана девойката продължава да чака своя любим, а вдясно се появява момъкът. Той е скрит за нея, а зрителят има възможност да възприема едновременно как реагират двамата. Между впрочем този необичаен монтаж по-точно опразява действителността. И обикновеният монтаж се стреми да ни разкаже за действия, които стават едновременно, но сменя кадрите и по този начин се губи непосредственото въздействие. Някои прийоми на новия вариоскопичен екран напомнят филмови трикове на латерна магика.

Сега е трудно да се определи бъдещето на новия експеримент на сътрудниците от НИКФИ и Мосфилм. Но в стремежа към нови изобразително-изразни решения този експеримент заслужава внимание.

Неотдавна в Централния дом на киното в Москва се състоя среща на съветски кинодейци с героя-космонавт Андриян Николаев.

Той разказа, че след кате се приземил в безлюдното място, пръв при него се приземил с парашут и отворена камера оператор.

След като узнал координатите на местонахождението на космонавта, операторът се качил на самолет и не дочакал да кацне на близкото летище, а се спуснал с парашут в района на приземяването. Като видял космонавта седнал до скафандъра, операторът го помолил само за няколко секунди да го облече, за да го снима. „Аз бях уморен — разказваше А. Николаев — и не се съгласих. Сега искрено съжалявам... Но затова по-късно, когато операторът снимаше филма „Звездни братя“, се подчиних на всички негови молби...“

Ст. Стоиленов

„РУСКОТО ЧУДО“

Известните германски кинорежисьори Анели и Андрию Торндайк завършиха работата си над новия документален филм „Руското чудо“. Наскоро излезе от печат и тяхната книга под същото заглавие. Кореспондентът на „Советская культура“ помолил по телефона Андрию Торндайк да отговори на няколко въпроса.

Въпрос: Какви задачи си поставихте при снимането на филма?

Отговор: На този въпрос ние бихме желали да отговорим с въспитателните думи към филма.

„В наши дни, когато започна епохата на космическите полети на човека, в периода на най-великите обществени промени, хората си задават въпрос: какво ще стане по-нататък? Какво очаква нас и нашите деца? Как да си наредим живота? Какво да правим?“

За да отговорят на тези въпроси, ав-

торите на филма „Руското чудо“ посетиха Съветския съюз — страната, която от 45 години е тръгнала по пътя на комунизма, която първа изпрати човек в космоса и днес стои начело на прогресивното човечество.

Какви отговори на тези главни жизнени въпроси в наше време са подсказали на авторите техните впечатления, получени в съветската страна, те искат да разкажат в своя филм „Руското чудо“.

Въпрос: Какви материали използвате, има ли между тях много интересни?

Отговор: Материалите, използвани в нашия филм, ни даде историята на съветската страна и нейната съвременност. През време на работата над филма ние успяхме да съберем наистина огромен брой ценни и интересни факти. Ние сме убедени, че този материал ни позволява да изразим нагледно и убедително

Въпрос: Кой ви помагаше в работата?

Отговор: Ние можахме да свършим толкова голяма работа само защото намирахме навсякъде голяма поддръжка и разбиране.

Правителството на ГДР ни отпусна средства, които позволиха на големия колектив да работи четири години над филма. Московската централна студия за документални филми ни оказваше всестранина помощ в нашата работа.

Навсякъде, където трябваше да работим, ние срещяхме истинска дружба и пълно разбиране. Това се отнася особено за онези хора, за живота на които ние разказваме в нашия филм.

Въпрос: Кога ще се представи на екрана филмът?

Отговор: Премиерата ще се представи в Берлин по случай 45-годишнината на Великата октомврийска социалистическа революция. А от края на януари 1962 г. филмът ще отиде по всички екрани на ГДР. Успоредно с германския вариант се прави и руски вариант на филма. До края на годината ние ще предадем първото копие на този вариант на нашите съветски приятели.

своите мисли. Ние разполагаме с над 100 километра архивна лента, снета през времето на царизма и в първите години на съветската власт. Към тях трябва да прибавим около 4000 исторически фотоснимки и стотици документи. Ние снимахме около 60 километра нова лента — главно в Сибир и Казахстан. Посетихме Южен Урал и границата с Китай, сърцето на сибирската тайга и тундрата, новите градове в Източен Сибир. — Ангарск и Братск, ходихме в Крайния север и Далечния изток.

Вие питате имаме ли нещо ново и интересно? Ние сме уверени, че нашият материал е нов и още неизвестен на зрителите. Това се отнася особено за кинозрителите извън границите на Съветския съюз. Но и съветските зрители, разбира се, особено младежта, едва ли са видели на екрана онова, което ние възнамеряваме да им покажем. Много от новите кадри са снети с помощта на скрита кинокамера, така че в някои случаи хората, като се видят на екрана, сами ще бъдат учудени.

Че нашият материал е нов — това е определено. Доколко той е интересен, нека решат самите зрители, за които ние снимаме филма.

В СВЕТА НА ЯПОНСКОТО КИНО

Специална кореспонденция за сп. „Киноизкуство“

Две-три станции на метрото и ето ме в „Шинжуку“ — един от новите райони на Токио, прочут със своите кинотеатри и увеселителни заведения. Наоколо е шумно. Из улиците с бясна скорост свистят гумите на такситата. По стените на няколко осем-десететажни сгради светят огромни неоновы реклами на кина и барове. В приземните етажи тракат оглушително железните топчета на японската ролетка „Пачинко“. В кафенетата и баровете е полутъмно. От околните малки магазинчета се надвикват търговци.

Тръгам да обиколя кинотеатрите. В центъра на „Шинжуку“ има повече от десет кина. Огромни реклами съобщават филмите: „Оръдията на Навароне“, ковбойския „О моя мила, Клементайн“, някаква американска военна комедия и японски гангстерски филм. Отминавам по-нататък. Срещу Бриджит Бардо е замръзнала самурайска физиономия...

Повечето от кинотеатрите прожектират по два филма едновременно, за да привлекат публика. Впрочем затова тук са намерили и други средства. Някои предприемчиви собственици предлагат на зрителите дори десетминутен „стриптиз“ през антракта. Цените на билетите за два филма обикновено са между 20 и 60 стотинки. Но най-хубавите места за премиерен филм струват до 2.50 лева.

Ето една двойна програма от японски филми. Плащам 60 стотинки и влизам в кинотеатъра. Салонът е претъпкан, дълго е и с правостоящи. На широк екран дават филма „Пътешествието на президента“: глупавичка и сладникава комедия, която разказва приключенията на един президент на японска компания и неговите сътрудници в Хонг-конг. Същият екип артисти играе в цяла серия от филми за приключенията на президента. Публиката се смее на президента, който изпада в различни комедийни положения, като ухажва една секретарка и една гейша в Хонг-конг, опитва се да говори на английски език и забърква разни кашии... В традиционното японско семейство съпругът е абсолютен властелин. За това най-бурен смях избухва, когато жената на президента, узнала за приключенията на съпруга си, внася на екрана старото оръжие на комедията — плесни динте.

Вторият филм — „Операцията на къртиците“ — с чудесна операторска работа, добро артистично изпълнение и динамика, не бе нищо друго освен военна пропаганда. Целият филм, макар и изпълнен с много комедийни положения, е пропит с носталгия за военна слава. Войната е показана като приятна, авантюристична и увлекателна разходка. Враговете са безкрайно глупави, а японците — безкрайно находчиви. И петимата герои на филма, японски разузнавачи, шетат неуловимо из Манджурия и се измъкват при най-невероятни положения.

Отидох да видя и научно-фантастичния филм „Горат — зловещата звезда“ с комбинирани снимки на известния режисьор на мултипликации Ейджи Цубарая. Но във филма имаше малко неща, близки до науката, и много фантазия. Съдържанието на филма е следното: японски космически кораб открива, че планетата „Горат“, шест пъти по-голяма от Земята, лети към нашата планета. Японски учени със сътрудничеството на всички велики сили изпращат атомна централа на Южния полюс, изменят орбитата на Земята и катастрофата е избягната. Но не минава без преमेждия: Токио е зaley от вълни, предизвикани от приближаването на планетата, а строителите на атомната централа на Южния полюс при едно свличане събуждат някакво праисторическо животно-гигант от рода на годзилите.

Хиляда и двеста километра филми годишно

Това са само няколко стандартни филма от продукцията на големите японски филмови компании, които владеят почти напълно японския екран. Петте монопола „ШОЧИКУ“, „ТОХО“, „ДАЙЕИ“, „ТОЙЕИ“ и „НИКАЦУ“ са производители и разпространители на почти всички филми във страната. Повечето от киносалоните са също така собственост на монополите.

Миналата година (1961) Япония произведе 539 пълнометражни игрални филма и бе отново на първо място в света. Лентата на тези филми надхвърля 1,200 км. Около половината от произведените филми са цветни, а много от тях са за широк екран. В страната има около 7,250 кинотеатра с повече от 3 милиона места. Броят на посетителите през 1961 г. бе 863 милиона. Около 80 процента от кинотеатрите показват изключително японски филми. Шестдесет процента от внасяните чуждестранни филми са американски.

Петте компании са си поделили и пазара, и публиката. „НИКАЦУ“ и „ДАЙЕИ“ се стремят да хванат с лентите си седемнадесетгодишните. „ТОХО“ обикновено прави филми по вкуса на младите хора от средна ръка и научно-фантастични филми от рода на познатата у нас „Годзила“. Филмите на „ТОЙЕИ“ са предназначени главно за деца и за селото. „ШОЧИКУ“ пък специализира по разни сладникави истории, предназначени за домакин и по-възрастна публика.

В днешното японско кино преобладават филмите на съвременна тематика. Сред младежта са особено популярни любовните и гангстерски филми. Романтични и сантиментални, японците обичат филми за нещастна и несподелена любов, филми със страдания, съзли и раздяла. Често пъти наред с живите във филмовата история участвуват и мъртвите — духове. И това е съвсем понякога за японците, които празнуват, да речем, цфтежа на вишните с оризова ракия... на гробищата, за да са при своите близки.

Напоследък по-често се срещат „патриотични“ филми, от които мирише на милитаризъм, които прославят войната. Компанията „ДАЙЕИ“ пусна филма „Последна слава“ — възхвала на героизма на японски войници, които се сражават до-

край за родината... в Бирма! В тази област се подвизава продуцентът Мицугу Окура, автор на филма „Богът на войната адмирал Ямамото и обединената флота“ и други. Неговият най-нов филм, снет на 70-милиметрова лента, превъзнася безсмислената смърт на японски учени, хвърлени към края на войната в сраженията на остров Окинава.

Но заедно с тези филми големите компании са принудени да правят и филми на различни социални теми, филми за живота на бедните. Големата публика — народът, иска да види и частица от своя живот и компаниите щат не щат се съобразяват с тези настроения преди всичко, за да имат пълни салони. Затова филми в защита на мира в Япония направиха не само някои прогресивни независими кинодейци, но и някои големи компании. Няколкото антивоенни филма на компанията „ТОХО“ (например филма „Последната война“) също така имат предвид волята на обикновените японци за мир, против ядрената война.

Около тридесет процента от японските филми разказват самурайски истории и легенди. Всяка година на екрана се появяват нови варианти на популярната история за 42-та самурай, които се жертвуват, за да възстановят честта на своя господар. Японците обичат и филмите, които показват бой със саби („чамбара“). Това е, така да се каже, японският ковбойски филм: красавец-герой се бие смело срещу десетки врагове, избива стотици и накрая умира в прегръдките на любимата. Тук почти не се среща традиционният за Холливуд „щастлив край“, защото публиката цени страданието и жертвата повече от щастieto и радостта и често посяга за лосните си кърпи.

Гонитбата за печалби задушава киноизкуството

Петте големи компании изстрелват един след друг филми. Понякога те лускат по два-три филма седмично, които не се задържат на екран повече от пет-шест дни. Впрегнати в гонитбата за печалби, киномонополите не оставят време за творчество на сценаристи, режисьори и артисти.

За подготовката и планирането на един среден филм се отделят не повече от десетина дни. Снимките се извършват за четири до шест седмици, обикновено без декор, на място. Режисьорите имат на разположение по една камера и малко лента. От три метра снета филмова лента те трябва да използват във филма поне един метър. Монтажът се извършва едновременно със снимането. Музиката често пъти се пише от композитори, които дори не са видели филма. Една седмица след завършването на снимките филмът се върти на екрана. Той струва около 80,000 долара и ще донесе още толкова печалба...

Режисьорите нямат никаква творческа свобода в избора или разработката на тема. Те са свързани с компанията, в която работят. А компанията си има свои теми и публика, свой пазар. Тя се интересува само от по-бързото изстрелване на филмите. Така гонитбата за печалби задушава киноизкуството.

Филмите на Кurosava — едно изключение

Правилото има и изключения. Неколцина режисьори като Акира Кurosava и Кейсуке Киношита са си извоювали добри условия за работа. Техните филми събират пълни салони и директорите на компаниите трябва да се съобразяват с това.

Кurosava, който днес е известен по цял свят с филми като „Рашомон“, „Да живеем“ и „Седмте самурай“, работи върху един филм толкова, колкото пожелае. Обикновено той участва в изработването на сценария, които филмира. Акира Кurosava е един от малцината режисьори, които могат да си позволят да разработят добре с артистите всички подробности в един филм преди началото на снимките.

Преди петнадесетина години режисьорът открил артиста Тоширо Мифуне, който оттогава насам играе във всички негови филми (с изключение на един). Друг талантлив артист, който играе във филмите на Кurosava, е Такаши Шимуря.

Операторската работа винаги се извършва с няколко камери, за да се побрат най-добрите кадри. От десет метра снет филм Кurosava отбира един метър.

Той е прочут като режисьор, който участва с пълни сили във всяка стъпка при изработването на филма — от подготовката до монтажа и озвучаването.

Филмите на големия режисьор са пропити с топлота към човека, с хуманизъм. Един от най-прочутите филми на Куросава — „Да живеем“ — разказва с дълбока любов за живота на обикновените хора. „Рашомон“, историята на едно убийство, показано в четири различни версии, е апел за човечност. Всеки нов филм на режисьора е събитие в света на японското кино, събитие за публиката.

Телевизията срещу киното

Днес японската филмова индустрия е изправена пред остра конкуренция — телевизията. Преди десетина години киното бе единственото място за развлечение на милиони японци. Днес срещу екраните на кинотеатрите са 10 милиона малки екрани на телевизионните апарати.

Резултатите не закъсняха. През 1961 г. броят на посетителите на кина спадна с 264 милиона в сравнение с 1958 г. Голямата компания „ШИНТОХО“ се разори. През миналата година бяха закрити 200 кинотеатра. Но най-силен удар върху престижа на киноиндустрията нанесе Министерството на земеделието, което предложи план за превръщане на кинотеатрите без посетители... в пазари за продажба на месо.

Сега петте киномонопола сами са започнали производството на телевизионни филми. Някои от монополите се свързват с телевизионни компании.

В борбата с телевизията кинокомпаниите се хвърлят към производството на цветни псевдоисторически филми, с богати и пищни декори и прочути артисти (например филма „Сакия“ на компанията „ДАЙЕИ“, посветен на живота на Буда). Компанията „ТОХО“, прочута със своите научно-фантастични филми, измъкна от архивите своя предисторически звяр Годзила и го хвърли в битки с гиганта на Холивуд маймуната Кинг-Конг. Японските мултипликатори набърза ръка направиха Кинг-Конг равностоен противник на Годзила, като увеличиха ръста на маймуната от 18 на 36 метра.

Най-сетне големите компании започнаха да режат бюджетите си — някои от тях намалиха наполовина производствените разходи и възнагражденията на артисти и режисьори, а „ШОЧИКУ“ обяви план за уволняване на 300 работника от своите студии.

Потокът от гангстерски и сантиментални филми, който тече по каналите на телевизията денем и нощем, се отразява пагубно върху японското кино, разваля още повече вкуса на публиката. В такива условия е трудно да се създават художествени и документални филми със сериозни проблеми и художествена стойност. И докато преди седем-осем години японското кино произвеждаше годишно една дузина първокласни филми, през миналата година те се брояха на пръсти. Сред тях наред с филма на Куросава „Йошимбо“, който за съжаление не се проектираше, когато пристигнах в Токио, бе и „Голият остров“ на Кането Шиндо.

Монополите и независимите

Когато попитах приятели дали мога да видя „Голият остров“, казаха ми, че в момента не го дават никъде в Токио. Като не можах да видя филма, поисках да се срещна с режисьора Шиндо. Това се оказа доста по-лесно. След един телефонен разговор и лудо препускане с такси из улиците на Токио моят преводач ме заведе в неговия хотел. В една стая заварих петима души, които обсъждаха плана за новия филм на Шиндо — „Кейджин мару“. Отидохме в близкото кафене и Шиндо ми разказа за своята работа и планове.

Срещу петте големи компании на японското кино водят борба за съществуване четири-пет малки групи на независими продуценти, артисти и режисьори. Някои техни филми се снимат с подкрепата на прогресивни профсъюзи или демократични организации. Те целят не печалби, а истинско изкуство, изкуство, което служи на човека и на мира.

Една от групите на независимите продуценти е групата на директора Тошио Итоя, в която участват режисьорите Кането Шиндо и Кимисабуро Йошимура и артистите Нобуко Отаха и Таиджи Тонояма. Дванадесет години тази петорка ра-

боти заедно. Те са създали повече от 15 филма. Сред тях са „Децата на Хирошима“, „Фукуру мару“ и „Голият остров“, филми, които спечелиха световна известност.

— Петте големи японски кинокомпании заливат екраните на страната с огромен брой филми, които често пъти нямат нищо особено с киноизкуството. Така японските филми си спечелиха лоша слава сред зрителите — ми каза Шиндо. — Един японски филм се задържа на екрана по-малко от една седмица и много хора пропускат да го видят. Затова ние решихме да не даваме нашия филм „Голият остров“ на кинотеатрите на петте компании. Представянето на филма се урежда от някои прогресивни организации и профсъюзи, а така също от малкото независими кинотеатри. Така постъпват и други независими продуценти...

Няколко седмици по-късно аз разговарях с един друг от независимите — младия режисьор Огиса Нашима. Гледах неговия филм „Възпитание“. Това бе творба с хубава режисура, актьорско изпълнение и талантлив оператор. Въпреки някои натуралистични сцени филмът прави добро впечатление. Японската критика го нареди сред най-добрите филми на 1961 година.

„Възпитание“ показва на екрана стара Япония и селото, в което господства феодализмът. Той има богатствата, той има ориз, той може да извърши престъпление и да го скрие; той може да има жената, която пожелае. Филмът доказва атмосферата в Япония през времето на последната война.

Селяните залавят един негър — пилот на американски бомбардировач, свален в планините. Посрещат го като животно, измъчват го. Само децата и младите се отнасят към него човечно. Но в селото се струпват нещастия, а от фронта идват новини за убити войници и суеверните селяни обясняват всичко с присъствието на негъра. Напразно децата се опитват да го спасят. Феодализмът зверски убива негъра. На погребението възрастните спокойно говорят за есенните празници. Само младите са покъртени. Те виждат трагедиите, които е донесла войната. Целият филм е призив за една по-добра Япония, за по-добър и по-човечен свят.

Среща с младите

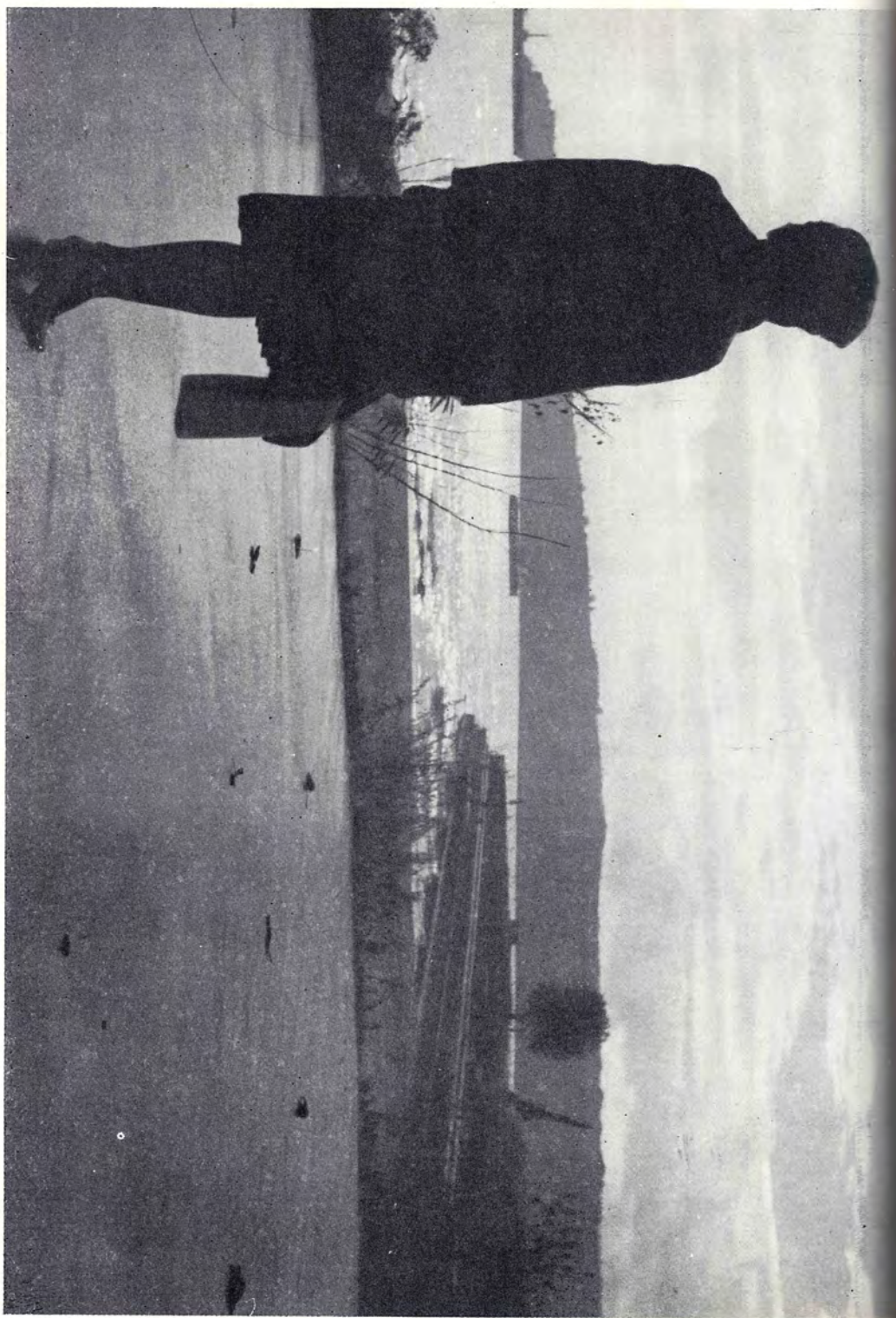
Когато лампите на малкия кинотеатър светнаха, в салона останаха няколко души. Казаха ми, че един от тях е режисьорът Ошима. Това бе млад, но едър и тежък човек, който ходеше тромаво, сякаш се отлепяше от земята. Ошима е ретроколено, отровержение на разпространената представа, че японците били само дребни на ръст хора. Той се засмя, като му казах това, а после подхванахме разговор за неговите филми. Започнал работа в киното през 1954 г., той е режисирал досега 6 филма. Станал режисьор в голямата компания „ШОЧИКУ“, но по-късно напуснал.

— В компанията човек няма свобода за творчество — каза Ошима. — Всичко там зависи от парите. Компанията не се интересува от производство на филми с художествени качества. Те гледат само печалбите. След като напуснах „ШОЧИКУ“, основах своя независима група. Работа с артисти от прогресивните театри. За да мога да работя и да се изхранвам, трябва да поставям годишно поне по два филма. Но такова щастие рядко се случва. Малцината независими продуценти в Япония срещат все по-големи трудности. Затова броят на независимите се топи. През миналата година всички независими произведохме едва около десетина филма...

Заедно с Ошима се нареждат и мнозина други талантливи млади японски режисьори като Сусуму Хани, Масаки Кобаяши, Хироши Тешигахара. Въпреки огромните материални трудности младите се борят за независимост от големи компании в киното и телевизията, търсят и правят изкуство. Макар и различни по стил, техните филми са пропити с хуманизъм, те са свързани с живота, трижите и борбите на обикновените хора. И някои обективни японски критици с право са на мнение, че не богатите и подсландени псевдоисторически продукции на 70-метровата цветна лента, а търсенията на независимите, на младите, ще донесат нова слава на японското кино.

Тодор Кюранов
кореспондент на БТА





Сцена от филма "Среца на тихия бряг"

ПЪРВИЯТ ЧУЖДЕСТРАНЕН ИГРАЛЕН ФИЛМ, СНИМАН В БЪЛГАРИЯ

Януари 1924 г. в София и в Пловдив кината представят „авантюристичния“ филм „Жената с милионите“ (или както още е известен, „Авантюрите на жената с милионите“). Филмът се ползува със сензационен успех, привлечени от шумната реклама десетки хиляди граждани се трупат пред касите дни наред, за да видят за първи път в един чужд филм снимки, които са правени в България. Интересът, както се досещате, ще да е бил напълно оправдан: на екрана са били показани десетки красиви пейзажи и любопитни сцени от София, Княжево, Владай, Пловдив, Казанлък, Варна и другаде. Наивното по детски шестолание на мнозинството наши съграждани е било напълно задоволено. Как обаче да задоволим любознателността на съвременния читател, когато се окаже, че филмът е безследно изчезнал, а тогавашният ни кинопечат е бил така неразвит, че ни дава само оскъдни данни за това историческо за нас произведение на изкуството?

Ето почти всичко, което знаем по историята на създаването и съдържанието на „Жената с милионите“.

През май 1922 г. в България пристига внушителна експедиция на германската кинофирма „Елен Рихтер филм“. Според съобщенията на вестниците и киноописанията нейната цел е да се направят натурни снимки за трисерийния криминално-приключенски филм под горното заглавие. Начело на експедицията е режисьорът Вили Волф (по грешка прекръстен от нашия печат на Вили Рихтер), придружаван от изпълнителите на главните роли: съпругата му, популярната на времето си Елен Рихтер, и кумира на една част от тогавашната „златна младеж“ Боби Дод. Съдържанието на филма узнаваме много по-късно, едва след появяването му на екрана, от в. Утро: „Париж, убийство в операта. Боби Дод открива петролни извори. Десет милиона франка откраднати. Бягство през Сърбия и България. Арестуването на крадците на милионите в Драгоман. Революцията в Турция. Залавянето на новия султан. Клането в Армения и пр.“

Цитираните рекламни фрази са единственият източник за съдържанието на този левиятан на тогавашната германска кинопродукция. Известно е още, че в епизодите и сцените, снимани в България, наши сънародници са участвували само като статисти в масовките. Така например в Драгоман цялото село е участвувало в гоненето и залавянето на „престъпниците“, а в Евксиноград е била организирана огромна масовка с повече от 2,000 селяни. Където сюжетът е изисквал, самите артисти са играели, преоблечени в български селски костюми. За създаване на национален колорит режисьорът е използвал и редица „екзотични детайли“, като разиграване на циганска мечка в Драгалевци и т. п.

За идейно-художествените качества на филма можем да съдим само по косвени данни. С положителност можем да твърдим, че „Дамата с милионите“ не е бил значително произведение на изкуството. Филмът не се споменава в нито една от съществуващите истории на световното киноизкуство, нито даже в по-значителните трудове върху немското кино. Ако се суди по съдържанието му, филмът сигурно може да бъде включен в оная многочислена категория филми, които явяко киноисторици обозначават с термина „германски американизъм“, т. е. филми от периода след Първата световна война, които германците създават под американско влияние с цел да се борят срещу холивудската конкуренция, използвайки същите рецепти. Това са били на времето сериите от авантюрно-детективски, екзотични, исторически и т. п. филми от рода на „Индийската гробница“, „Жените на фараона“, „Лукреция Борджия“ и др.

Както режисьорът на филма, така и изпълнителят на главната мъжка роля Боби Дод са също отдавна и безвъзвратно забравени. Изглежда, че фирмата „Елен Рихтер филм“ скоро след снимането на филма се е разорила и нейните собственици Вили Волф и Елен Рихтер са се оттеглили завинаги от киното, за да открият в Париж едно по-скромно предприятие — „зболекарски кабинет“, от което си изкарват прехраната по-нататък. И днес в анализите на световното киноизкуство само тук-там ще срещнем снисходително споменаване на Елен Рихтер като „протагонистка в суперпродукциите на своя съпруг: „Наполеон в перачката“, „Лола Монтез“, „Екстравагантната херцогиня“, „Най-хубавите крака на Берлин“, „Жената с милионите“ и др.

Филмът едва ли е оказал и някакво влияние върху българското киноизкуство поради крайно слабото му развитие през оная епоха.

ГЕО МИЛЕВ ЗА БЪЛГАРСКОТО КИНО

Януари 1925 г. Популярното списание „Нашето кино“ урежда сред българските интелектуалци анкета на тема „Българското филмово производство — възможност за съществуване и насоки“. Един от първите, които се отзовават на анкетата, е Гео Милев. Неговите проникновени и оригинални възгледи за ролята и значението на киноизкуството въобще и за перспективите за развитието на националното ни кино са малко познати на съвременните читатели. Използуваме повода да ги възпроизведем изцяло, тъй като те представляват

ценен документ за историята на българското кино и ни разкриват интересна страница от биографията на писателя.

„Значението на киното в днешно време не би могло да бъде отречено от никого — без съмнение то представлява интерес за всички слоеве на обществото. Но особено важно е то за долните слоеве на това общество, за работническото, което поради недостъпността на всички други културни прояви намира в киното единичното прозорче към широкия свят на изкуството и живота. Белият екран с непрестанно движещите се картини на него е едлин калейдоскоп на целия свят — и природа, и хора, и нрави, и страсти, и чудеса на техниката в днешния свят, и чудеса на изкуството, което възкресява минали епохи. Човешката душа расте от всичко онова, което се излива в нея през ушите и очите. Ясно е тогава, какво значение има киното за обогатяването и разширяването на човешката душа — киното ни дава възможност да видим целия свят.

Възможно ли е едно продуциране на български филми? Едва ли... при днешното колосално развитие на филмовата индустрия в Европа и Америка. Посред всемирната филмова конкуренция българските филми не биха могли да имат никакво друго предимство освен курioзността на „локалния колорит“. Но в такъв случай тия евентуални български филми не ще бъдат посред всемирния пазар нищо друго освен курioзитетен артикул, като например прословутото българско розово масло. Но това е индустрия на дребно. Разбира се, българският капитал, лаком като всеки капитал, би желал да се хвърли сред всемирната борса — например да вземе участие във всемирната филмова конкуренция. Но той е твърде слаб за това — неговите перспективи са в твърде ограничен мащаб.

Независимо от капитала, необходим за развитието на българска филмова индустрия, необходими са преди всичко артистическите средства — артисти и режисьор. А те липсват. И не биха могли да бъдат създадени на сила. Те ще се родят, когато узреят условията за съществуване на българска филмова индустрия.

Впрочем всяка работа си чака „човека“.

Ал. Александров

Хроника



Режисьорът на филма „Иваново детство“ Андрей Тарковский (вдясно) и Валерий Зурлини (Италия — „Семейна хроника“) с наградите на венецианския фестивал.



Сергей Бондарчук, постановчик на многосериен съветски художествен филм „Война и мир“, на репетиция с актьорите преди снимки.

СССР

С интерес се очаква филмът на Игор Таланкин „Встъпление“. Може да се каже, че това ще бъде и встъпление към самостоятелния творчески път на режисьора. Първата негова картина „Сербожа“ бе направена съвместно с режисьора Г. Дамелия и сега за своя „повторен дебют“ той е избрал също произведение от Вера Панова. Сценарият е написан по двата разказа „Валя и Володя“. Филмът ще разкаже преди всичко за това поколение в годините на Отечествената война, за тези полудеца-полуиноци, които въпреки всички жестокости и трудности на военните години са запазили своята чистота и вяра в човека, в неговото високо призвание, останали са честни, добри, искрени.

На екрана преминават събития, свързани с живота ту на единия, ту на другия герой. Филмът е построен малко необикновено, без класически сюжет — разказва режисьорът И. Таланкин. Двамата герои, несвързани помежду си, вървят из живота, те се срещат с различни хора и събития, под влиянието на които се оформява техният характер. Оттук и съответстващата за филма форма. Той представлява от себе си като че ли панорама на събития, мозаика, състояща се от отделни късове, построени върху крупни и общи планове. Малко бавният ритъм и пестеливият текст са обусловени именно от лирико-философския характер на филма и от неговия стремеж да улови в обикновената съдба на хората философска и идейна дълбочина.

Главните роли във „Встъпление“ се изпълняват от ученика от девети клас Борис То-

гизев и ученичката от Ленинградското балетно училище Наташа Богунова.

*

„Синята антилопа“ — тази спортна комедия се снима в студията на „Талин-филм“ (сценарий Ю. Езеров и Ю. Кун, режисьор Ю. Кун). Всъщност във филма няма никаква антилопа. Така се нарича велосипедът-бегач, който е изобретила младата конструкторка Рита. Филмът е изпълнен с множество приключения на героинята и героите на филма — спортиста Роберт и неговия приятел вегетарианския лекар Лео.

*

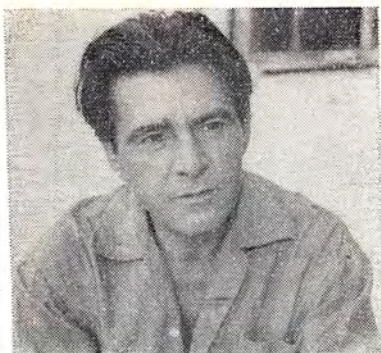
Малко са артистите, които още в началото на своя творчески път са имали голям шанс и са направили кариера. Такова щастие е имал Петър Глебов. Негов „кръстник“ в киното е Сергей Герасимов. Опитният майстор е доверил на никому още неизвестния артист сложната роля на Григорий Мелехов във филма „Тихият Дон“. Глебов е оправдал надеждите на режисьора и зрителите. Артистът отново ни завладя от екрана като Поповцев от „Разораната целина“ и майор Лукин от „Балтийско небе“. Сега Петър Глебов изпълнява ролята на Салиери във филма-опера „Моцарт и Салиери“.

*

„Човекът върви със слънцето“. Нашият зрител вероятно си спомня този чудесен филм на молдавската студия. Буйната игра на цветовете, искрящите багри, слънчевият блестящ бяха отразени на екрана със забележително майсторство от оператора Вадим Дербенев. Вадим Дербенев е само на 27 години, но е вече заслужил деец на изкуствата на Молдавия. Сега той дебютира като режисьор-постановчик във филма „Пътуване в април“.

Ето накратко съдържанието на филма. Мъглива прохладна априлска нощ. На лустия бряг на Днестър с малкото корабче „Хортензия“ пристига един единствен пасажер. Това е двадесетгодишният студент по журналистика Костик. Той носи островърхи обувки, модни тесни панталони, лека пусната риза. В колхоза решават, че пристигналият е вятърничав младеж, просто на просто хулиган. С Костик в колхоза се случват различни събития — весели, печални, драматични. И Костик започва да разбира простата истина: животът е сложно нещо, той изисква от човека да бъде честен към себе си. И хората също откриват, че това не е никакъв хулиган и че по модното облекло не може да се съди за човека и че изобщо пристигналият при тях студент е славен, добър, умен младеж, способен на добри дела.

„Нашият Костик — разказва Л. Рутицки (един от авторите на филма) — съвсем не е поправящ се хулиган. Той няма нужда да се



Актьорът Петър Слабаков изпълнява една от централните роли в новия български художествен филм „Капитанът“.



Рене Клеман поставя филма „Утре е друг ден“. Централната роля изпълнява Симон Синьоре.



Наскоро по екраните на кината ще бъде прожектирана съветската детска филмова комедия „Весели истории“ по сценарий на Виктор Другански, режисьор Вениалин Дорман.



Съветският филмов актьор Михаил Кузнецов.



Френският актьор Луи Журдан и испанката Мойра Осфилд изпълняват централните роли във филма „Големият въстаник“.



Елизабет Тейлор в ролята на Клеопатра в едноименния американски филм.

поправя. Костик е чист и наивен и по човешки своеобразен и ярък. Ние съвсем не искаме да направим филм за това, как младият човек търси професия. Костик търси и намира не професия, а вярно отношение към живота. Защо нарекохме филма „Пътуване в април“? В април на човешкия живот, ако може така да се изразим, всичко е още неустойчиво, тревожно, крехко. Това не е март, когато пролетта е още скована от мраз. Това е именно април, след който идва май, пълен със слънце и буен цъфтеж...“

Ролята на Костик се изпълнява от младия артист Александър Збруев, завършил неотдавна театралния институт. Интересно е да се отбележи, че почти всички членове на колектива, който работи филма, са връстници на Костик.

*

В студията „Ленфилм“ режисьорът Григорий Козинцев е започнал пробни снимки на филма „Хамлет“ по трагедията на Шекспир. Филмът ще бъде двусериен и главната роля е поверена на Инокентий Смоктуновски (познат у нас от филма „Девет дни от една година“). Ролята на Полоний е поверена на народния артист на СССР Юрий Толубеев. Музиката за филма пише Дмитрий Шостакович.

КИТАЙ

Най-забележителното филмово произведение през последните години в китайската кинематография е биографичният филм за писателя Лу Сюн (1881—1936). Първата част на филма обхваща живота и творчеството на писателя през периода 1910—1927 г. Втората част е посветена на този етап от неговия живот, когато големият писател, наречен „китайският Максим Горки“, се нарежда в редовете на комунистическото движение и започва със своето перо борба срещу социалното безправие.

*

Китайското списание „Народен филм“ е произвело анкета между своите читатели за най-хубав филм през 1960—61 г. Най-много гласове е получил филмът „Женският червен отряд“. Второ място е заел филмът „Революционно семейство“.

ПОЛША

Какво работят сега творческите филмови обединения в Полша?

Колективът „Път“ е завършил филмите „Девойка от добро семейство“ (режисьор А. Бохдзевич) и „Гости идват“ (режисьор Р. Дробачински). Режисьорът Р. Джедзина снима „Камък“ — филм със селска тематика.

Колективът „Илюзион“ е запланивал снимането на седем филма. „Клубът на кавалерите“ (режисьор И. Зажицки) в най-скоро

време ще бъде пуснат по екраните на страната. Режисьорът И. Пасендорф филмира романа на Р. Братни „Снеговете плават“. Новият филм ще носи названието „Събореният мост“. В работа се намират филмите „Непознатият“, „Июмок“. Одобрени са сценариите „Заразените“, „Държа сметка за вашите грехове“.

Колективът „Кадр“ е поел отговорната задача за екранизирането на романа на Болеслав Прус „Фараон“. Постановчикът на филма Йежи Кавалерович е посетил Мароко, Югославия и Египет, за да избере подходящия терен за снимането на „Фараон“. В монтаж се намира филмът „Благородни грехове“ (режисьор М. Вашковски). В Краков П. Коморовски снима „Червените барети“. Л. Бучковски подготвя постановката на филма „Смаркула“ (по пиесата на Р. Невярович „Подхвърленото дете“). Станислав Ленартович ще режисира „Дневникът на госпожа Ханка“.

Колективът „Сирена“ е завършил детските филми „И ти ще бъдеш индианец“ и „За двамата, които откраднаха луната“. Режисьорът Януш Моргенщерн ще снима „Двете ребра на Адам“. Конрад Налецки е постановчик на филма „Мансардата“.

ГДР

През ноември м. г. в Лайпциг се състоя Петият международен фестивал на документалния и късометражния филм. Тридесет и пет страни са взели участие във фестивала. За пръв път на лайпцигския преглед с документални филми се представиха САЩ, Ирландия, Колумбия и Австрия. Фестивалът бе проведен под лозунга „Филмите на света — за мир по целия свят“. „Септември“ — така се нарича полският филм, който разказва историята на започването на Втората световна война и нахлуването на хитлеристите в Полша. Между представените филми бяха изобличителният филм „Животът на Адолф Хитлер“ на английския режисьор Пол Рота, „Борбата за нашите права“ — белгийски филм за стачната борба в Белгия, френският филм „Куба — да“.

*

„Погледнете този град“ — така се нарича документалният филм, пуснат неотдавна от студията ДЕФА (сценарий Карл Едуард фон Шнитцлер, режисьор Карл Гас). Това е разказ за следвоенните години на Берлин и историята на неговото разделяне. Интересни кино и фотодокументи разказват за съвременния Западен Берлин — огнище на военни провокации, цитадела на реваншисти, „атом-



Италианската филмова актриса Валерия Чиянготини.



Румънският режисьор Хория Попеску е завършил филма „Човек до геб“.



Яна Брейхова в чехословакия художествен филм „Зелени хоризонти“.



Рене Клер поставя филма „Четири
истини“.



Из новия български филм „Капитанът“



Двама големи фактори на съвремен-
ното кино Бърт Ланкастер и Лукино
Висконти.

на бомба“ на американските монополисти, заплашващи мира и демокрацията. „Този филм — са заявили авторите — посвещаваме на всички хора, които искат да запазят мира в Западен Берлин, в двете Германия и в цял свят.“

*

Неотдавна студията за художествени филми „ДЕФА“ е отбелязала 10-годишнината от своето създаване. Понастоящем ДЕФА след Мосфилм е втората по големина студия в Европа. За тези години ДЕФА е пуснала 191 филма, от които 21 са получили международни награди.

УНГАРИЯ

Киностудията „Хуня“ пуска годишно около 15 художествени филма. Един от най-големите унгарски режисьори Золтан Фабри работи сега над антифашистки филм, чийто главен герой е писател. Започнал е своя нов филм „Диалог“ и режисьорът Янош Хершко. На привършване са подготвителните работи по снимането на унгаро-френския филм „Жерминал“ по романа на Зола. В околностите на Будапеща е построен даже малък миньорски град с около осемдесет къщички, където ще бъдат направени по-голямата част от снимките.

ИТАЛИЯ

Известният италиански кинопродуцент Дино де Лаурентис е замислил снимането на филм под условното название „Веронският процес“ — за съда над граф Чано (зет на Мусолини) и неговите съмишленици, застреляни от самия Дуче за измена в 1944 г. Най-младият син на Мусолини Романо от името на всички родственици на диктатора е протестира срещу постановката на този филм. Мусолини-младши счита, че е невъзможно „обективно“ да се предадат всички факти, които се отнасят към 1943 година.

*

Пиер Паоло Пазолини работи своя трети филм. Филмът носи названието „Вехтошар“. Това ще бъде трагикомична сатира, насочена срещу американо-италианските супер филми с библейски и исторически сюжет, които се снимат в италианските студии. Героят е вечно гладуващ статист.

*

Новият филм на режисьора Флорестано Ванчини се нарича „Въстание в Бронте“. Филмът е построен върху епизод от италианските освободителни борби през миналото столетие.

В Италия сега на мода са филмите-новели и филмите-анкети. От много месеци с огромен успех се ползува филмът „Бокачио 70“, състоящ се от четири новели, поставени от известните режисьори: Марио Моничели, Федерико Феллини, Лукино Висконти и Виторио де Сика. След „Бокачио 70“ по екраните на Италия се е появил нов новелов филм „Безпорядък“ (режисьор Брусати). Филмът е от рода на „Сладък живот“, но този път действието не се развива във висшето общество, а в средата на скитници в Южна Италия. Най-новият новелов филм е „Шестото чувство“ (режисьор Стефано Уберцио). В работа е още един филм от този жанр „Мъчна любов“. Петима от режисьорите на този филм са дебютанти, двама са известни артисти (Нино Манфреди и Алберто Бонучи), отсналите трима са артисти и театрални режисьори. Най-интересната „мозайка“ е обаче филмът със сензационното название „Ро-го-ла-г“ по имената на режисьорите Роселини, Годард, Пазолини и Грегорети. Главният герой и на четирите новели е „престъпникът без идеал“.

Филмът на Дзаватини „Тайните на Рим“ е типичен анкетен филм. Много от кадрите на филма са направени с репортьорска камера, често от прикритие. Филм-анкета е и „Новите ангели“ (режисьор Уго Грегорети). Това е историята на един млад човек, който работи като секретар при амбициозен политически деец. Филмът дава ясна представа за днешния политически живот в Италия, методите на борбата за власт и задкулисите политически интриги. Документалистът Виргилио Сабел напоследък е обърнал внимание със своите две анкети за телевизията (заради които е имал немалко неприятности с цензурата) „Ил футуро“ („Бъдещето“) — за най-големите световни научни постижения, и „В Италия това се нарича любов“ — за абсурдните положения в италианското семейно право.

ФРАНЦИЯ

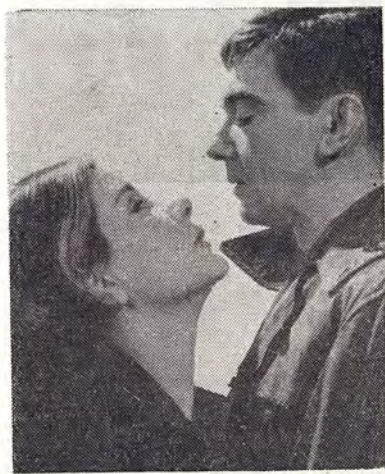
За какво и за кого вие правите вашите филми? С такъв въпрос парижкото списание „Синемонд“ се обърнало към няколко известни режисьори. Ето някои от техните отговори. Микеланджело Антониони — Когато работя моите филми аз мисля преди всичко те да не са скучни за зрителя. Надявам се, че може би с тях ще съдействам за подобряване художествения вкус поне в част от публиката. Всъщност вкусовете на зрителя се менят много бързо и никой от колегите ми не може да се похвали, че добре ги познава. За мое щастие засега не ми е известна магическата формула, гарантираща успеха на един филм, и поради това аз мога да си разпържа някои волности. Надявам се съ-



Известните филмови актьори София Лорен и Антони Перкинс.



Борислава Кузманова и Любомир Павлов във филма „Среща на тихия бряг“



Сцена от унгарския художествен филм „Последна вечер“.



Из филма на чехословашкия режисьор Антонин Кахлик „Юнски дни“. В главните роли И. Беднарж и Алеш Кошнар.



Из филма на Анджей Вайда „Сибирската Леди Макбет“.

що, че моят последен филм „Затъмнение“ е крачка напред в сравнение с предишните ми филми. Постарал съм се да покажа, че човек въпреки трагизма на своето съществуване все още се опитва да запази вяра в тържеството на разума.

Робер Бресон — Аз разглеждам филма не като зрелище, а като способ за изразяване на мисли и чувства. Искам да проникна дълбоко в душата на човека. Имам високо мнение за изкуството и не си представям, че то може да остане само просто средство за възпроизвеждане на действителността. Творчеството на кинематографиста трябва да бъде отражение на неговата неповторима индивидуалност и той е задължен да покаже на зрителя своето особено виждане и възприятие на света.

Разбира се, наш върховен съдия е зрителят, но и сам съзателят на филма също всякога преценява своята работа. Когато двете присъди съвпадат, тогава художникът е на верен път. Никога не трябва да се откажем да усъвършенствуваме своето майсторство, да търсим нови изразни средства. Изкуството изисква много любов.

Луис Берланга — Работя в киното, защото обичам тази професия. Не знам дали винаги това, което разказвам в моите филми, е нещо ново и важно. Но всякога съм искрен. В моя последен филм „Пласидо“ исках да покажа абсурдността на всички съвети, които се предлагат за разрешаване проблема за човешката мизерия. Тази тема вероятно интересува хората от много страни. Сам аз не предлагам никакви рецепти: само наблюдавам и показвам.

*

Френската прогресивна кинокритика отделя голямо внимание на новите документални филми на шведския режисьор Ервин Лайзер. „Победители и пообедени“ е филм, посветен на победата на Съветския съюз при Волга. „Победители и пообедени“ е разказ за нюрнбергския процес над военните престъпници. Документалните кадри недвусмислено показват как западните държави са поощрявали идването на Хитлер на власт.

КРАТКИ

Бурвил се снима сега във филма на режисьора Алекс Жофе „Червените панталони“. Филмът разказва за дръзкото бягство на един концлагерист от хитлеровски лагер за военнопредстъпници. Една от ролите се изпълнява от младия артист Лоран Терзиев.

По романа на Достоевски „Унижените и

оскъбените“ преди две години бе поставен телевизионен филм под названието „Историята на Наташа“. Неговите автори, сценаристът Франсоа Жир и режисьорът Андре Шпак сега отново екранизират за телевизията романа на Достоевски „Играч“. Главната роля се застъпва от Андре Шарпак.

Режисьорът Франсоа Райхенбах поставя сега филма „За любовта и прясната вода“, в който разказва историята на едно младо семейство. Във филма участвуват непрофесионални артисти. Райхенбах в този филм остава верен на документалния метод, с който си е служил и в своите предишни филми.

Ален Рене („Хирошима, моя любов“, „Мизлата година в Мариенбад“) е започнал снимането на филма „Муриел“. Това ще бъде историята на две семейства. Сценарият и диалогът на филма е дело на Жан Керол, един от френските авангардистки писатели.

Одри Хелбърн се снима сега в Париж във филма на американския режисьор Ричард Куин „В Париж, когато е горещо“.

Известният автобиографичен роман „Обещанието на зората“ — на френския писател Ромен Гари ще бъде филмиран в щатите. В ролята на майката на писателя ще участва Ингрид Бергман, а в ролята на младия Ромен Гари — Ричард Беймър един от най-популярните сега американски артисти.

Парижкият филмов сезон е в разгара си. Сенсацията е новият филм на Роже Вадим „Почивката на воюващия“ с участието на Брижит Бардо и Робер Хюсейн. Ето накратко неговото съдържание. Една напълно добродетелна девойка спасява от самоубийство един студент и го прибира при себе си. Студентът е алкохолик. Девойката се влюбва безумно. Тя понася всички негови унижения и измени, докато най-после побеждава: студентът се намира изцяло във властта ѝ.

Както съобщава английският печат, подготвя се снимането на трагедията на Шекспир „Отело“. Режисьорът на филма Джон Айнсуорт е заявил във вестник „Дейли мейл“, че филмът ще се нарича „Венецианският мавър“. тъй като Шекспир не дава касови сборове.

Режисьорът Дейвид Куин завършва в Мароко своя нов филм „Лауренс в Арабия“. Сценарият на филма е изграден върху автентичните спомени на самия Лауренс и разказва за неговия живот от 1916—1918 година. Работата на филма е започната още преди петнадесет месеца в Испания, където е направена и по-голямата част от външните снимки. Ролята на полковник Лауренс се изпълнява от младия артист Питър О'Туул.

Участвуват още артистите Алек Куинес, Жозе Ферар, Антони Куин.

Лауренс Оливие изпълнява главната роля във филма „Трудни години“ сценарий и режисура Питър Гленвил. Списание „Филм енд филминг“ пише, че това е „един от най-интересните английски филми, снети през последно време“. Героят на филма е учител в един девически колеж. Една от девойките, умна и хубава, се влюбва в него. Но тъй като учителят обича своята жена и няма намерение да се разделя с нея, любовта на девойката се превръща в ненавист и тя го обвинява в опит за изнасилване. Възбужда се процес, в който учителят бива признат за виновен. Последните му думи в съда обаче правят на девойката такова силно впечатление, че тя се отказва от своите фалшиви обвинения.

Може би най-ценното във филма, по отзиви на появилите се критики, е правдивото показване на съвременната младеж изобщо, не само на английската. Егоизъм и нечувствителност, липса на всякакво внимание, стремеж към постигане на целта, без подбиране на средствата — всички тези черти са събрани в образа на героинята.

Авторите дават също явна картина и на живота в един провинциален град, на фона на който се развиват събитията във филма.

Английският документалист Пол Рота поставя в Холандия игрален филм с документални елементи. Филмът носи названието „Отбой“ — за съпротивителното движение през Втората световна война.

Поредният дванадесети западноберлински кинофестивал се е състоял и тази година. Въпреки шумната реклама равнището на представените филми е било така ниско, че определените награди се оказали няколко пъти повече от достойните кандидати. Даже много снизходителното в своите оценки брукселско списание „Ла Синеграфи белж“ счита, че от двадесетте художествени филма, представени на конкурса, само два — английският и италианският — заслужават някакво внимание. Характерно е, че наградата на Международната федерация на кинопресата не е била присъдена на никого. Наградата „Сребърната мечка“ е получил клеветническият филм „Изпитание за Западен Берлин“. В миналите години западноберлинският фестивал се славеше със своите шумни банкети. Сега и банкети не е имало. Доходите са били нищожни, налагало се да се съкратят и разходите. Както съобщава филмовата преса „нестановката на скука и несбъднати надежди“ е завършил празникът на киното в така наречения фронтон град.

Поради желанието си да филмира пиесата на Бертолд Брехт „Опера за три гроша“, западноберлинският продуцент Курт Улрих е станал напоследък обект на атаките на западноберлинската преса. „Няма смисъл“ — пише вестник „Б. Ц.“ — да екранизираме произведенията на комуниста Брехт. Даваме добър съвет на продуцента — нека се откаже от своя замисъл.“ Въпреки тези заплахи „Опера за три гроша“ ще бъде поставена на екрана съвместно с френски и германски кинематографисти. Главната роля ще се изпълнява вероятно от Ив Монтан или от Курт Юргенс.

Най-новият филм на Хуан Антонио Бардем („Главната улица“, „Смъртта на велосипедиста“) се нарича „В пет часа следобед“. Разказвайки историята на един тореадор, филмът разкрива тежката професия на тези „легендарни герои“, за които много често опасният бой с бикове е единствената възможност да се изтръгнат от мизерията. Действието на филма започва в събота приземи и завършва в неделя в пет часа следобед, когато с идването на дъждовете се закрива сезонът.

При своята работа в Испания Бардем среща големи затруднения. Както разказва самият режисьор, неговият най-хубаво написан досега сценарий е бил отхвърлен от цензурата. Това е било нещо в стила на „Главната улица“. Сега Бардем ще снима пак по собствен сценарий в Буенос Айрес филма „Черната хроника“.

Дания пуска ежегодно по 10—12 филма. Сбътние в датското кино е снетият напоследък филм „Хари и неговият камердионер“, поставен от режисьора Бенгт Кристенсен. Този филм е бил представен с успех на тазгодишните фестивали в Карлови вари и Холивуд. Сега Кристенсен филмира романа на датския писател Клаус Рифберг „Уикенд“. Режисьорът Хенинг Карлсен е завършил филма „Чужд свят“ по едноименния роман на африканската писателка Надин Гордимер. Този филм е бил снет в Африка с участието на местни артисти.

Както съобщава италианският вестник „Унита“, профашисткият „Американски легион“ е разгърнал кампания срещу холивудските прогресивни киноработници. Томас Хоаг — председателят на тази организация — е заявил, че в близкия конгрес на „Американския легион“, който ще се състои в Калифорния, ще бъде публикуван нов списък на кинематографисти от Холивуд, така или иначе свързани с комунизма.

Първата атака на „Американския легион“ е насочена срещу филма „Буря над Вашингтон“. Филмът разказва за страшната

бъркотия, възникнала в американския сенат около предстоящото назначаване на нов държавен секретар. Набелязаният кандидат е известен като човек с леви възгледи, който не се придържа към политиката, насочена срещу социалистическия лагер. Ако неговата кандидатура бъде утвърдена, политиката на макартизма ще претърпи поражение. Започва се борба с най-долни средства. Гротескното изобразяване на задкулисният машинизъм в сената е предизвикало ярост у членовете на „Американския легион“, които са си поставили за цел да се разправят с авторите на този филм и да забранят неговото прожектиране в щатите.

Най-послед суперколосът „Клеопатра“ е завършен. Акционерите на „Туенти Сентъри фокс“, една от четирите най-големи компании в Холивуд, възлагат големи надежди на филма „Клеопатра“, който трябва да помогне на фирмата да излезе от финансовите си затруднения (нейният дефицит възлиза на 22 милиона долара). Филмът струва 30 милиона долара, а фирмата се надява да спечели от него 150 милиона долара. С парите, изразходвани за това „киночудо“, биха могли да се снимат 150 обикновени филма, но те не биха били така рентабилни. По-примамливо е да се създаде един боевик и да се получат солидни печалби.

През време на снимането на филма не е минало нито ден вестниците да не съобщават някоя сензационна новина: за болестта на Лиз Тейлор, за нейния развод с Еди Фишер или за флирта ѝ с Барт, изпълняващ една от главните роли във филма. Главното е публиката да се държи непрекъснато в напрежение до появяването на „Клеопатра“ на екрана. Даже самите автори на филма са заявили, че те не преследват никакви високохудожествени цели. Най-важното за тях е печалбата. Иначе не би и могло да бъде в едно общество, където всичко се определя от добрия бизнес и долара.

Американският режисьор Джон Стърджес снима в западногерманската студия „Бавария“ филма „Голямото бягство“, чието действие се развива в пленнически военен лагер „Stalag Luft III“. Тримата герои в терена на лагера изкопават тунел, през който успяват да избягат.

Седмнадесетгодишната американска девойка Сю Лайън е спечелила голяма популярност като изпълнителка на главната роля във филма „Лолита“ (по едноименния порнографски роман на Владимир Набоков, който разказва за любовта между дванадесетгодишно момиче и четиридесетгодишен мъж). Както съобщава американската преса, предстояща е женитбата на Сю Лайън с тридесет и деветгодишния артист Х. О'Брайън.

ФИЛМОГРАФИЯ ЗА 1962 ГОДИНА

СТУДИЯ ЗА ИГРАЛНИ ФИЛМИ

1. **СЛЪНЦЕТО И СЯНКАТА.** Сценарист Валери Петров, режисьор Рангел Вълчанов, оператор Димо Коларов, композитор Симеон Пиронков. В централните роли участвуват артистите Ана Пруцел и Георги Наумов. Филмова поема за любовта на двама млади, която любов авторът намира за добър повод, за да издигне позив за мир и разбирателство между хората на земята, апел срещу надвисналата атомна опасност.

2. **ТЮТЮН. I и II серия.** Сценаристи Димитър Димов и Николай Корабов, режисьор Николай Корабов, оператор Вълко Радев, художник Константин Джидров, композитор Васил Казанджиев. В главните роли участвуват артистите Йордан Матев, Невена Коканова, народният артист Георги Стамагов, народният артист Иван Димов, заслужил артист Никола Попов, Мирослава Стоянова, Магда Колчакова, Луна Давидова, Иван Касабов, Петър Слабаков, Цветана Островска, Стефан Пейчев и др. Филмът „Тютюн“ е снет по едноименния роман на писателя Димитър Димов.

3. **ЗЛАТНИЯТ ЗЪБ.** Сценаристи Костадин Спасов и Антон Маринович, режисьор Антон Маринович, оператор Емил Радев, художник Коста Русаков, композитор Константин Илиев. В главните роли участвуват артистите Г. Георгиев, Ст. Пейчев, Н. Гълъбов, Г. Калоянчев, Л. Донева, Л. Дойчев, Л. Димитров, Иван Андонов, Щилиян Кунев. Сценарият на „Златният зъб“ е написан по действителен случай из дейността на нашата Държавна сигурност.

4. **КАЛОЯН.** Сценаристи Дако Даковски, А. Дончев, Д. Мангов, постановчик Д. Даковски, режисьор Юри Анаулов, режисьор-консултант Захари Жандов, оператор Емануил Пангелов, художник Борислав Стоев, композитор Н. Геров. В главните роли участвуват Васил Стойчев, Б. Симеонов, Ив. Стефанов, А. Михайлов, Б. Арабов, Сп. Джонев, Л. Димитров, Ив. Тонев, Г. Ставрев, К. Янев, Йор. Матев, Коста Цонев, А. Чапразов, В. Георгиев, Ст. Стойчев, Ив. Пангелов, Л. Бобчевски, Цв. Манева, М. Минчева, Б. Лечев. Филм за далечното ни историческо минало, богато на събития, на бележки владетели, героизъм и коварство, на славни битки и съзнателни години. Образът на Калоян, третият от братята Асеневци, образ на талантлив държавник и воин, победител на нашествениците кръстоносци, е в основата на филма.

5. **НЕВЕРОЯТНА ИСТОРИЯ.** Сценарист Радой Ралин, режисьор Вл. Янчев, оператор Георги Славчев, художник Н. Нанев, композитор Петър Ступел. В главните роли участвуват актьорите Рангел Вълчанов, Георги Попов, Т. Лолова, С. Черкелов, Н. Дадов, Нейчо Попов, П. Петров, Радой Ралин, Ви-

стра Гутева, Г. Калоянчев, Мими Балканска.

Филмът е сатира, която усмива нетърпимостта към критиката, семействеността, връзките, бичува съвременните недъзи.

6. **ЗВЕЗДА-КЕРВАНДЖИЙКА.** Сценаристи П. Стефанов и Н. Драгова, режисьор Ст. Сърчаджиев, оператор Васил Холиолчев, композитор Любомир Пилков, художници арх. Ангела Данаджиева, Тодор Брусков, Милко Маринов.

В главните роли участвуват артистите Виктор Данченко, Ангелина Сарова, Петър Златев, Цено Кандов, Любомир Бобчевски, Иван Кондов, Борис Луканов, Кирил Янев, Стойчо Мазгалов.

Това е филм за легендарния Паисий, който създаде безсмъртната „Славянобългарска история“.

7. **АНКЕТА.** Сценаристи Кирил Илнчев и Георги Марков, режисьор Кирил Илнчев, оператор Димо Коларов, художник-архитект, Петко Бончев, композитор Иван Маринов. В главните роли участвуват артистите Иван Андонов, Умьяна Карабелова, Биолета Донева, Константин Коцев, Асен Миланов, Леда Тасева, Стефан Петков, Мария Стефанова. Филмът третира проблеми от съвременността. В центъра му най-остро стои египетският проблем за чистата съвест на човека в социалистическото общество.

8. **КАПИТАНЪТ.** Сценарист Анастас Павлов, режисьор Димитър Петров, оператор Трендафил Захариев, художник-архитект Стефка Мазакова, композитор Александър Райчев. В главните роли участвуват около 20 ученика от софийските училища — Райко Бодуров, Януш Алурков, Едуард Шахмазян, Лиля Бъчварова, Владимир Братанов, Румен Исаев, Петър Пайнавелов и др. — и някои професионални актьори — Петър Слабаков, Анастасия Бакърджиева, Богомил Симеонов. Филм за пионерите, за децата на нашето време.

9. **СРЕЩА НА ТИХИЯ БРЯГ.** Сценарист Буриян Енчев, режисьор Генчо Генчев, оператор Стоян Эльчкин, художник Тодор Хаджиниколов, композитор Атанас Бояджиев. В главните роли участвуват артистите Борислава Кузманова, Иван Касабов, Любомир Павлов, Георги Черкелов, Иван Братанов, Тихомир Златев, Христо Динев, Маргарита Стефанова, Динко Динев, Герасим Младенов, Димитър Спасов.

Съвременен психологичен филм за нашето разпознаване, утвърждаващ нравствената красота на нашите нови хора.

ПРАЗНИК НА НАДЕЖДАТА. Сценарист и режисьор Христо Ганев, оператор Христо Ковачев. Пълнометражен документален филм, който пресъздава епизоди от героичната освободителна борба на алжирския народ.

МУЛТИПЛИКАЦИОННИ ФИЛМИ

1. **ФУТБОЛНА ТОПКА.** Цветен рисуван филм 198 м по сценарий на Жак Шемтов, режисьор Зденка Дойчева, асистент-режисьор Венета Панова, художник-постановчик Стоян Дуков, оператор Димитър Хаджиев, композитор Димитър Грива, аниматори Пройко Проиков, Тодор Недев, Христина Новакова, Иван Тонев, Лилиана Люцканова, Мария Димитрова.

2. **ГРЪМООТВОДЪТ.** Цветен рисуван филм 107 м по сценарий на Валери Петров, режисьор Тодор Динов, асистент-режисьор Пенчо Богданов, художник-постановчик Стоян Дуков, оператор Павел Аршинков, композитор Симеон Пиронков, аниматори Тодор Недев, Пройко Проиков.

3. **СИВУШКО.** Цветен рисуван филм 171 м по сценарий на Атанас Славов, режисьор Тодор Динов, асистент-режисьор Димитър Панчев, художник-постановчик Стоян Дуков, оператор Павел Аршинков, композитор Симеон Пиронков, аниматори Пройко Проиков, Тодор Недев, Лилиана Люцканова.

4. **БУКЕТ ЗВЕЗДИ.** Цветен рисуван филм 248 м по сценарий на Анжел Вагенщайн, режисьор Радка Бъчварова, асистент-режисьор Пенчо Богданов, художник-постановчик Иван Богданов, оператор Димитър Хаджиев, композитор Георги Генков, аниматори Тодор Недев, Пройко Проиков, Иван Тонев, Христина Новакова, Георги Стоянов, Лилиана Люцканова.

5. **ЦИРК.** Цветен рисуван филм по сценарий на Васил Цонев, режисьор Доньо Донеv, асистент-режисьор Димитър Панчев, художник-постановчик Доньо Донеv, оператор Надежда Янчева, композитор Емил Павлов, аниматори Пройко Проиков, Лилиана Люцканова, Георги Стоянов, Тодор Недев, Христина Новакова, Иван Тонев.

6. **КИТАРА И КЛАКСОН.** Цветен куклен филм 250 м по сценарий на Атанас Славов и Христо Топузанов, режисьор Христо Топузанов, художник-постановчик Милка Начева, оператор Петко Славов, асистент-оператор Пенка Божикова, композитор Атанас Бояджиев и Димитър Грива, аниматори Аспарух Панов, Константин Пероноски.

7. **ИГРАЧКА—ПЛАЧКА.** Цветен куклен филм 228 м по сценарий на Павел Спасов, режисьор Бойка Мавродинова, художник-постановчик Бойка Мавродинова, оператор Петко Славов, аниматори Аспарух Панов, Милка Дончева, Константин Пероноски, композитор Атанас Бояджиев.

8. **ТИШИНА.** Цветен куклен филм 130 м по сценарий на Олга Кръстева, режисьор Христо Топузанов, художник-постановчик Иван Богданов, оператор Петко Славов, композитор Атанас Бояджиев, аниматори Аспарух Панов, Константин Пероноски.

9. **ЧЕРНОГЛАВКО.** Чернобял куклен филм по сценарий на Стефан Топалджиков, режисьор и художник-постановчик Стефан Топалджиков, оператор Петко Славов, композитор Георги Генков, аниматори Аспарух Панов, Константин Пероноски.

СТУДИЯ ЗА ХРОНИКАЛНИ И ДОКУМЕНТАЛНИ ФИЛМИ

1. **МАРИЦА-ИЗТОК** — ч. б. 399 м, сценарист Никола Шивачев, режисьор Иван Досев, оператор Илия Китанов.

2. **НЕЗАБРАВИМИ ОБРАЗИ** — ч. б. 544 м, сценаристи Иван Попов, Барух Лазаров, режисьор Иван Попов, оператор Барух Лазаров.

3. **ХАРМОНИЯ** — чв. 274 м, сценаристи Антоанета Атанасова, Кирил Тошев, режисура Кирил Тошев, оператор Стойчо Апостолов.

4. **ПОД ЗНАМЕТО НА ОФ** — ч. б. 381 м, сценарист Хаим Оливер, режисура Милден Гетов, оператор Иван Желев.

5. **КАТО СЛЪНЦЕТО И ВЪЗДУХА** — чв. 1919 м, сценарен замисъл Румен Григоров, Младен Исаев, режисьор Румен Григоров, оператори — колектив.

6. **ЧОВЕКЪТ Е НА ПЪТ** — ч. б. 285 м, сценарий Христо Цоликов, режисура Христо Цоликов, оператор Никола Златанов.

7. **РЕЛСИ В НЕБЕТО** — ч. б. 303 м, сценаристи Едуард Захариев, Борислав Пунчев, режисьор Едуард Захариев, оператор Борислав Пунчев.

8. **АКТЪР И ГРАЖДАНИН** — ч. б. 537 м, сценарист Георги Янев, режисьор Иван Попов, оператор Барух Лазаров.

9. **БЪЛГАРИЯ** — 8,000,000 — чв. 567 м, сценарий Нюма Белогорски, режисьор Нюма Белогорски, оператор Христо Монински.

10. **ВО ИМЯ ОТЦА** — ч. б. 405 м, сценаристи Кръстю Кръстев, Георги Дуров, режисьор-оператор Георги Дуров.

11. **ПРОЛЕТНА БАЛАДА** — чв. 194 м, сценарист Теню Казака, режисьор Стефан Харитонов, снимки Христо Рачев.

12. **ЗЕМЯТА ЖАДУВА** — ч. б. 280 м, сценарий Стефан Харитонов, режисьор Стефан Харитонов, оператор Дончо Струмски, асистент-оператор Христо Рачев.

13. **20-ТИ МЕЖДУНАРОДЕН МОСТРЕН ПАНАИР В ПЛОВДИВ** — чв. 454 м, сценарен план Румен Григоров, режисьор Румен Григоров, оператор Борис Ефремов, Никола Златанов, асистент-оператори Иван Кочев, Чавдар Петров.

14. **КОСМОСЪТ И ЧОВЕКЪТ** — ч. б. 297 м, сценарен план Йордан Величков, режисьор Йордан Величков, оператори Борис Шерланджиев, Жеко Русев.

15. **КУБА — СВОБОДНА ТЕРИТОРИЯ НА АМЕРИКА** — чв. 1155 м, сценарий Нюма Белогорски, режисьор Нюма Белогорски, главен оператор Христо Монински, оператор Гутерио Урбанец.

16. **ХОРА И БУРИ** — чв. 400 м, автор-оператор Христо Ковачев.

17. **УТРО НА КОМУНИЗМА** — ч. б. 1500 м, сценарий Димко Захариев, режисьор Димко Захариев, оператори Дончо Струмски, Барух Лазаров, Илия Китанов, Борис Шарланджиев, асистент-оператор Сами Биджерано.

18. **КУЛТУРАТА В РАЗЦВЕТ** — ч. б. 286 м, режисьор Христо Мутафов, оператор Дончо Струмски.

19. **НАШИЯТ ДОМ** — ч. б. 275 м, режисьор Стефан Харитонов, оператор Иван Желев.

20. **ПЕЕ „БОДРА СМЯНА“** — ч. б. 370 м, сценаристи Дора Мусинска, Бончо Бочев, оператор Никола Златанов, асистент-оператор Чавдар Петров.

21. **С ПУЛСА НА СЪРЦЕТО** — чв. 300 м, сценарен план Румен Григоров, режисьор Румен Григоров, оператор Никола Златанов.

22. **КЪМ СИЯНИИ ВЪРХОВЕ** — ч. б. 302 м, сценарий и режисура Вили Румп, оператори Цв. Терзиев, В. Бакърджиев.

23. **ВЕЛИКАТА ЦЕЛ** — ч. б. 293 м, сценарий и режисура Вили Румп, оператори Цв. Терзиев, В. Бакърджиев.

24. ГРАДИНА КРАИ ГРАНИЦАТА — ч. б. 600 м, сценарий Юли Стоянов, Христо Ковачев, режисьор Юли Стоянов, оператор Христо Ковачев.

25. ЧЕЛИНИЦИ — ч. б. 300 м. сценарий Тодор Пожарлиев, режисьор Тодор Пожарлиев, оператор Ст. Петров.

26. НЕИЗВЕСТНИ БИОГРАФИИ — ч. б. 300 м, сценарий Т. Пожарлиев, д-р Е. Михайлов, режисьор Т. Пожарлиев, оператор Ст. Петров.

ПЕРИОДИЧНИ ВИПУСКИ

I. Спортни периодики

1. ПОБЕДАТА В МИЛАНО — ч. б. 246 м, режисьор Димко Захариев, оператори Илия Китанов, Христо Ковачев.

2. МЛАДЕЖКИ ТУРНИР НА УЕФА — ч. б. 283 м, сценарен план Милен Гетов, режисьор Милен Гетов, асистент-режисьор П. Пенчев, оператори Георги Дуров, Иван Желев, М. Вълчев.

3. ЕХО ОТ СТАДИОНИТЕ — ч. б. 300 м, сценарен план Милен Гетов, оператори Борис Шарланджиев, В. Донов.

4. ШАХМАТНАТА ОЛИМПИАДА — ч. б. 270 м, сценарен план Милен Гетов, В. Попов, режисьор Милен Гетов, оператор Жеко Русев, асистент-оператор Сами Биджерано.

II. Културни периодики

1. КУЛТУРЕН ЖИВОТ 5 — ч. б. 284 м, сценарен план Юли Стоянов, Лена Венева, режисьор Юли Стоянов, оператор Варух Лазаров.

2. ДЕСЕТ МИНУТИ ЕСТРАДА — ч. б. 255 м, сценарен план Юли Стоянов, режисьор Юли Стоянов, оператор Димитър Панчев.

3. ТРИ УЧИТЕЛКИ — ч. б. 298 м, режисьор Невена Тошева, оператор Дончо Стумски.

4. ВЪРВИ, НАРОДЕ ВЪЗРОДЕНИ — ч. б. 277 м, режисьори Димко Захариев, Вили Румп, оператори Цветан Терзиев, Илия Китанов, Георги Дуров, Иван Желев, Михаил Вълчев.

5. КУЛТУРЕН ЖИВОТ 9 — ч. б. 255 м, сценарен план Мария Павлова, режисьор Юли Стоянов, оператор Варух Лазаров.

6. КУЛТУРЕН ЖИВОТ 10 — ч. б. 300 м, сценарен план Юли Стоянов, режисьор Юли Стоянов, оператор Варух Лазаров.

III. Младежки периодики

1. ТРУД И УЧЕНИЕ — ч. б. 305 м, режисьор Христо Мутафов, снимки Христо Рачев.

2. МЛАДИ ТЪРГОВСКИ РАБОТНИЦИ — ч. б. 296 м, сценарен план Христо Мутафов, режисьор Христо Мутафов, оператор Иван Първчев.

3. КОМСОМОЛСКА ПРОВЕРКА — ч. б. 260 м, сценарен план Христо Мутафов, режисьор Христо Мутафов, снимки Сами Биджерано.

4. ЛЯТО В ПРИМОРСКО — ч. б. 300 м, сценарен план Хр. Мутафов, режисьор Христо Мутафов, оператор Кирил Тошев.

IV. Пионери

1. ПИОНЕРИЯ № 1 — ч. б. 295 м, сценарен план Поликсена Найденова, режисьор П. Найденова, оператор Д. Буцев, асистент-оператор Ив. Радков.

2. ПИОНЕРИЯ № 2 — ч. б. 259 м, сценарен план П. Найденова, режисьор П. Найденова, оператор Димитър Буцев, асистент-оператор Ив. Радков.

3. ПИОНЕРИЯ № 3 — ч. б. 284 м, сценарен план П. Найденова, режисьор П. Найденова, оператор Д. Буцев, асистент-оператор Ст. Босев.

4. ПИОНЕРИЯ № 4 — ч. б. 300 м, сценарен план П. Найденова, режисьор П. Найденова, оператор Чавдар Петров.

СТУДИЯ ЗА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИ ФИЛМИ

I. Завършени филми

1. ВОДА В ОКОВИ. Сценаристи Г. Филипов и Ал. Соколки, режисьор Хр. Бучков, оператор Д. Пенев.

2. ПАЗЕТЕ! — Сценарий Ан. Вагенщайн, режисьор К. Костов, оператор В. Василев.

3. ГРУПОВО ОТГЛЕЖДАНЕ НА СВИНЕ-МАЙКИ — сценарист Ив. Николов, режисьор Л. Йончев, оператор Ат. Пачков.

4. ОБОГАТЯВАНЕ — сценарист Ал. Фабрикант, режисьор Р. Герчев, оператор Ал. Вълчев.

5. ПОДДЪРЖАНЕ НА АВТОПАРКА В ТКЗС — режисьор Ст. Парушев, оператор Д. Китанов.

6. МЕХАНИЗИРАНА ОБРАБОТКА НА ЦАРЕВИЦАТА — режисьор О. Данайлов, оператор Д. Катеров.

7. СЛЪНЧЕВИ ОРАНЖЕРИИ — сценарист А. Цанкова, режисьор Л. Цолов, оператор Цв. Русев.

8. ИНТЕРВЮ — сценаристи Е. Михайлов, Н. Минчев, режисьор Н. Минчев, оператор М. Делчев.

9. ДО МАМА ОТ БЪЛГАРИЯ — сценарист, режисьор и оператор Константин Янакиев.

10. АГРЕГАТНО-ВЪЗЛОВ МЕТОД — сценаристи П. Николова, Г. Турлакова, режисьор О. Данайлов, оператор Д. Катеров.

11. ТИ, ЕДИН ОТ НАРОДА — сценарист В. Цонев, режисьор Я. Вазов, оператор В. Гетков.

12. НЕЖЕЛАНИЯТ СПЪТНИК — сценаристи Д. Еленков, А. Фархи, режисьор Ив. Фичев, оператор Д. Ковачев.

13. ЖАЖДА — сценарист Хр. Топузанов, режисьор Ив. Фичев, оператор Д. Ковачев.

14. СВЕТА ЛЪЖА ЧУДОТВОРНА — сценарист Ал. Рупчин, режисьор Мл. Несторов, оператор И. Христов.

15. ПАРНИКОВО ЗЕЛЕНЧУКОПРОИЗВОДСТВО — сценарист Сл. Сантова, режисьор Ст. Парушев, оператор Д. Китанов.

16. АКО ИМАХ ВТОРИ ЖИВОТ — сценарист Л. Станев, режисьор Л. Бояджиева, оператор М. Минчев.

17. СЕЛСКОСТОПАНСКИ НОВИНИ № 19 — режисьор Ст. Парушев, оператор Г. Георгиев.

18. СЕЛСКОСТОПАНСКИ НОВИНИ № 20 — сценарист Г. Марков, режисьор Ив. Фичев, оператор Д. Ковачев.

19. СЕЛСКОСТОПАНСКИ НОВИНИ № 21 — режисьор Ст. Парушев, оператор Г. Георгиев.

20. СЕЛСКОСТОПАНСКИ НОВИНИ № 22 — режисьор Мл. Несторов, оператор С. Карадимов.

21. НАУКА И ТЕХНИКА № 44 — сценарист П. Проданов, режисьор Л. Бояджиева, оператор М. Минчев.

22. НАУКА И ТЕХНИКА № 45 — режисьор И. Розев, оператори Ц. Радинов и Ал. Вълчев.

23. НАУКА И ТЕХНИКА № 46 — режисьори В. Колуков и О. Данаилов, оператори Д. Пенев и Д. Катеров.

24. НАУКА И ТЕХНИКА № 47 — режисьор Л. Цолов, оператори Цв. Русев и В. Радев.

II. Филми, които са планирани да се завършат до края на 1962 г. (с временни заглавия)

1. ЗАДАЧАТА — сценарист Г. Янев, режисьор О. Данаилов, оператор Д. Катеров.

2. КОГАТО ДЕЦАТА ЗАСПИВАТ — сценарист З. Колева, режисьор Л. Цолов, оператор Цв. Русев.

3. РАМО ДО РАМО (Бой за свобода) —

сценаристи Цв. Борисов и Н. Минчев, режисьор Н. Минчев, оператор М. Делчев.

4. БРАТИСЛАВСКИ ГОБЛЕНИ — сценарист Н. Минчев, режисьор Н. Минчев, оператор М. Делчев.

5. НЕРЕШЕНАТА ЗАДАЧА — сценарист В. Попов, режисьор Ст. Парушев, оператор М. Делчев.

6. РАДИОАКТИВНИ ИЗЛЪЧВАНИЯ — сценаристи П. Хаджийски и Л. Станев, режисьор Л. Цолов, оператор Цв. Русев.

7. ШИПКА — сценарист Хр. Кирков, режисьор Л. Цолов, оператор Цв. Русев.

8. МОЯТА ВИТОША — сценарист Б. Болгар, режисьор К. Костов, оператор В. Василев.

9. СРЕДНА СТАРА ПЛАНИНА — сценарист Г. Стоянов — Бигор, режисьор Ян. Вазов, оператор К. Раднев.

10. МОРЕ НА РИБОЛОВА И ДРУЖБАТА — сценаристи Ал. Вазов и Г. Връбчев, режисьор Ал. Вазов, оператор Ал. Вълчев.

11. ПЕСТЕНЕ НА ЕЛЕКТРОЕНЕРГИЯ — сценарист И. Величков, режисьор Мл. Несторов, оператор Ал. Вълчев.

Н. ГОЛАНОВ, Г. ЯНЕВ

ПРЕКЪСНАТА ИГРА

(продължение от бр. 12)



КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

— Той, Лазо ще издържи, не за пръв път го арестуват — говори с тон на добре пресмятащ човек Чавдар. — Но все пак, ако дойдат, нито дума! — обръща се той към изправената майка и син.

— Нищо няма да им кажем, бате Чавдаре! — бърза да го успокои с тон на възрастен детето.

— Трифоне, готов ли си?

Вместо отговор от стаята влиза Трифон, понесъл тежка раница. Поставя я на масата. Поглежда жена си.

— Е, прощавайте! — целува жена си, детето, вдига го, поставя го на масата.

— Хайде! — подканва Чавдар и отваря вратата.

— Ти да слушаш майка си! И умната! — бутва нежно по гърдите сина си Трифон и мята на рамо раницата.

През летните дни дъждът спира така внезапно, както се появява...

Измокрен до кости, Митко подтичва по пътя, придърпва връвта, мъчи се да удържи козичката си, която, изпълнала крака и шия, врещи.

Горе в небето, закътано сред ридовете, големите кълбести облаци като избухнали шрапнели се пръскат и разкриват окъпаната синева...

Детето извързва връвта на козичката и тя се втурва напред.

Вятърът шиба върхарите, удря в шубраките, ненадейно върхлит на дръвчетата, превива ги и зъл, хуква надолу...

Кракът на момчето улучва, настъпва връвта.

Мирис на влага и малки трапчинки под стрехите, от които се оцедят последните капки...

Митко привързва козичката под сайванта и тичешком се отправя към къщи, но още не стигнал прага, отскача уплашен.

Вратата широко се отваря. Някой е блъснал майка му и тя полита навън, едва се задържа на калдъръма. Изскача мъж. След него — един, двама — полицаи... Как ги е събрала къщата им! Митко няма време да ги преброя.

— Той ли е? — хваща нахално рамото на жената агентът и сочи Митко.

— Пусни мама! — крясва малкият и се втурва напред.

— Кротко. Не писукай! — блъсва протегнатото юмруче цивилният, после го придърпва към себе си, приклеква пред него и се усмихва:

— Е, ти си по-големият — удрай!... Слушай, къде е татко ти?

Митко стисва зъби. Какво, за дете ли го смята този!

— Тате отиде в Тракия да си търси работа.

Онзи плясва ръце в коленете си, изправя се:

— Добре го издекламира. По-добре и от майка ти. Хайде! — блъсва го и като сваля яката на сетрето си, забързва към портата.

Децата прекъсват игрите си с книжните лудки по вадите. Поизплашени се отдръпват под стоборите...

Отгоре, по пътя, приближават подкараните от полицаите майка и син.

Още по-нататък, из широкия, незаграден двор, извеждат каруцаря и жена му. Тя гълчи нещо, дърпа се, та я бхтят в гърба...

Полицейската кола чака долу — на разпътия...

Една каручка, така зарязана на двора, неразпрегната дори, стои и проскързва. Ей сега ще я приближи стопанинът ѝ, дръгливото конче ще изтрополи по калдъръма. Махленските дечурлига ще я посрещнат с викове, ще се накачулят по нея и кончето ще припне по нанадолнището, подтиквано от веселото „Дий...“ на коларя.

Сега то и каручката стоят сред двора.

Отворената късна врата жално проскързва от вятъра, кончето извива глава, спира за миг големите си бели, слепи очи на нея и сякаш сепнато от добрия глас на стопанина си, изцилва с тъга, бавно. Проскързва талигата, копитцата отмерено трополят по калдъръма, излизат на улицата и тръгват по познатия път...

Долу полицаите напъхват арестуваните в полицейската кола. Тя издава трезен рев и се затулва зад къщите. Остава само скърпането на колелата и бавното, отчетливо топуркане на конските копита.

Остават само босите детски крачета, поизцапани, стъпили на мократа земя. Край тях се изнизват колелетата на талигата, газят през вадите край забравените книжни лудки.

Една каручка бавно, като погребална катафалка, крета по калния път, плаче, и стене и самотна, и безнадеждна чезне надолу...

По мокрия плочник стар бояджия във вехт, изпокърпен комбинезон, изпопръскана от горе до долу с бои и лакове, проверява опряната в мрачната, грозна изпоцапана фасада на околийското управление грамадна бояджийска стълба.

— Започваш ли? — пита застаналият на пост до малката излющена, трицветна караулка полиций.

— Започваме — и метнал на гръб машината, бояджията се закатерва по стълбата, но в миг спира, видял:

пред входа да се заковава с рев и скърпане на спирачките полицейската кола, от нея да слизат полицаи, дете и жена;

агентът да подкарва Митко и Ганка и те да изчезват в тъмния като паст вход.

— Пу! — плюе бояджията от възмущение, изтърсва една негласна псувня и пак се закатерва нагоре...

... Блести новоизмазаната фасада на околийското управление под лъчите на слънцето. Лъщи и караулката, опасана в свежите цветове на трибагреника. Само входът — тъмен и зловещ — стои неизменен.

Бавно из тъмното му гърло изпълзвяват две фигури. Светлината блиска изведнъж лицата им, те замижават, вдигат ръка над очите си, спират, олюляват се за миг и пак тръгват.

Старият бояджия и някакъв циганин тъкмо завършват натоварването на стълбата върху малката каручка, теглена от дългоухо магаре.

Бояджията спира и гледа след бавно отминаващите жена и дете.

Полицаят, излязъл на припек до караулката, пак пита:

— Свърши ли?

— Свършихме — тросва се старецът и тръгва след каручката и циганина...

Залез слънце.

Дзор.

И проснато пране. Един чаршаф. Доста позакърпен — бял.

На чаршафа падат, отразени от залязващото слънце, силуети на играещите.

Смях.

Насядали направо на земята или коленичили пред чаршафа, махленските палавници гледат „кино“. Шумно реагират, смеят се.

А на „екрана“ се „извършва“ хирургическа операция.

Сянката на хирурга издига голям нож и разпярва корема на болния.

Един страшно подут корем.

Болният рита с крака и охка.

Смях.

Ето хирургът изтегля червата на болния и започва да ги навива на кълбо.

Навива, навива, а те нямат край...

Зад чаршафа болният — Стоянчо, е легнал на обърнатото корито, а Крум — „хирургът“ тегли и навива едно дълго въже, скрито под ризата на болния.

Той е навил цяло кълбо. Взима голямата ножица и рязва въжето. Стоян преритва от „болка“.

Този номер предизвиква винаги смях у зрителите и двамата миг чакат да чуят ефекта. Но отгatk, в „залата“, публиката някак странно е стихнала.

Хирургът и болният озадачено се споглеждат.

Стоянчо преритва отново и изохква сърцераздирателно. Същото. Публиката очевидно е реагирала и Стоянчо вдига рамене.

Тогава Крум надниква през пердето.

Деца са напуснали местата си и са се струпали мълчаливо край невисоката тараба.

Стоянчо се изправя на коритото и се надвесва над чаршафа, вперил поглед в пътя. Изведнъж въжето се скъсва, той едва не пада, а прането се разсипва на земята.

Една разрошена жена изскача от къщата и крясва:

— Калпазани с калпазани, аз сега... — и изведнъж млъква.

Отдолу по пътя бавно, уморено вървят Ганка и Митко.

А край плетищата мълчаливи стоят децата и тук, и там безмълвни, пред къщите изникват работливи стопанки и старци.

Мълчание. Минават една жена и едно дете...

... Стои Ганка печална и замаяна сред изсъхналата градина в двора. После влиза в къщата. На стъпалото пред прага остава само Митко. Седи, клюмнал глава.

— Откраднаха ти козата — чува гласа, малко плах и печален, на Крум.

Митко вдига глава.

Отатък на пътя, край плета, стоят другарчетата му. Неми и безмълвни. Само Крум проговаря пак:

— Онзи, дето ви взе, идва, рови в къщата и я откара...

— А Буби отровиха — бърза да съобщи Мето.

— Но ние го погребяхме ето там! — посочва с ръка през плета Стоян малката могилка сред градината.

Митко гледа другарчетата си, на му става някак чогло, обхваща го яд, че все нови и нови дечурлига се трупат да го зяпат, става, влиза в къщата и затръшва вратата след себе си.

Едва влязло, детето се захлупва на студения миндер. После изведнъж рипва и вика:

— За това, дето ни биха, аз сына на околийския на кайма ще го направя!... И за козата... И за Буби! — и изведнъж задърпва майка си. — Хайде, ставай! Ставай да вървим при партизаните!

— Сега не може, полицията ни следи — казва кротко майката и като се чуди от кой край да започне да разтребва обърнатата на опакни къща, нарежда: — Хайде, приготи се, утре ще идем в училището, ще раздават свидетелствата.

Митко скоква като оживен:

— Няма да ида! Не искам тяхното свидетелство!

— Чуваш ли се какво приказваш? — изправя се сред стаята Ганка.

— Така — сяда ядовит Митко, разбрал, че е попрекалил. — Искам да ида при партизаните.

— При партизаните отиват застрашените хора...

Мълчание.

Някаква дяволита искрица проблясва в очите на детето. В големите детски очи.

„Ще пребъде велика България през вековете,
ще изпълним на славний Симеон заветите...“
Едно червенобузо момче — от „кафявите“ завършва стихотворението и важно слиза от тържествено окрасения подиум пред черната дъска.

Учителят зад катедрата оправя папионката си и се шровиква:

— Митко Трифонов Палаузов — отличен по успех.

Сред четирите стени на класната стая всички притихват.

Митко вече е излязъл пред учителя, подава му букетче от горски цветя, поема свидетелството си и се качва на подиума.

— „На прощаване“ — стихотворение от Христо Ботев.

„Не плачи, майко, не тъжи,

че станах ази хайдутин...“

Но учителят, като придърпва папионката си, го прекъсва:

— Митко, нещо по-късничко!

— Аз няма цялото... господин учителю!

— Независимо...

От крайните редици се надига глъчка и учителят млъква.

И Митко започва настойчиво:

„Не плачи, майко, не тъжи,

че станах ази хайдутин,

хайдутин, майко, бунтовник,

— та тебе клета оставих —

за първо чедо да жалиш“.

Ганка е приковала очи в сына си. Една сълза. Избърсва я.

Гласът на Митко закънтява:

„Но кълни, майко, проклинай“....

Митко вече почти вика и гласът му, слабичкият детски глас, трепери:

„тази черна фашистка прокуда,
дето нас млади прокуди...“
Гласът му изчезва в нещо невъобразимо:
„Да се арестува! — Това е комунистическа пропаганда! — А, бе, келеш с
келеш, ти знаеш ли... Да се извика полицията!“....
И лавина от ръкопляскания, възгласи, възторзи: „Браво! Браво!“...
Но Митко не чува нищо. Само кресливият глас на учителя, който придърпва
папионката си, се забива в ушите му:
— Не ти ли стига боя! Пак ли искаш да те арестуват!
И от тези думи, от всичко, което става, детското лице сине...

— — — — —
Ръцете на Ганка дозавързват високите зимни детски обувки.
— Сега сме застрашени хора нали, майко?
— Като те плесна, ще видиш! — дръпва го майката, грабва бохчичката си
от пода.

Митко се отскубва от ръцете ѝ, спуска се из кухнята, тършува тук и там.
— Къде ми е прашката?
Но майка му, ядосана, го грабва и понася навън, та Митко едва смогва
да надзърне зад вратата. Прашката виси на лирона. Детето я грабва и затръшва
вратата след себе си.

— — — — —
Вън е като ден. Огнени езници танкуват, прорязват мрака за миг и задаве-
ни в черната прегръдка на нощта, изчезват, за да избухнат пак...
— Майко — притиска се детето изплашено в Ганка, — защо запалиха
къщата на каруцаря?...

Не е време за въпроси и отговори...
... Една жена, прикътала каквото може в бохчичката, хванала сина си за
ръка, се измъква покрай стената...
... Една жена и едно дете пробягват през пътя. Свличат се в близкото
дере. Катерят се нагоре и изчезват в тъмнината, в надвисналата като протегната
ръка гора...

Нощ. Гора. Ръми дъжд. Край вексвения дъб са поседнали двама мъже.
Жадно смучат свитите от вестник цигари. По-възрастният с каскет на главата се
е унесъл нейде в спомените си:

— От Петровден не съм го виждал... Все за отряда питал... замълчава.
Цигарата препарва пръстите му и той изтежко става. — Време е.
Става и другият. Окапалите листа изшумоляват под стъпките.

Двамата се овличат в дерето.
Отсреща по пътеката в тъмното изниква сянка. Тя се оглежда, после от
нея се откъсва малка, приприя, нетърпелива сянка, излиза напред и без да дума,
маха с ръка, зове другата да приближи. И двете сенки, изправени до хрустите, се
сливат в една.

Тогава Трифон се надига из шумата, изтупва се вървешком и приближава.
Две детски очи светват в тъмнината.
— Тате! Татенце!

— — — — —
Нощта обгръща с хлад и влажна милувка четири сенки...

— — — — —
През клоните над самите им глави изкрещява уловица. Митко се притисва
към баща си и плахо се оглежда.

Четвъртият партизанин надава същия звук.
В страни му отвръща втори. Някъде далеч се обажда трети. Партизанинът
им подражава. Тръгва.

— Хайде... Вървете! — и партизанинът в шубрака се размърдва и се за-
гръща по-топло в абата си.

— Лошо време донесохте.

Игривите трели на една локарина показват, че наблизо е лагерът. Ветрецит
тънък и пронизващ, гони дрипите на мылата и те бързат да се скрият в окол-
ния габарак.

Четири опънати платнища. Мъже, застанали на разкрач от тях, изпъват те-
ла, внят ръце към небето. Киша — хлъзгава поляна.

Партизаните се измъкват из платнищата, спират, заобикалят, ръкуват се с
новодошлите и бързо всички се смесват.

Из земянката излизат хора.

— Командирът! — Трифон тиква пред себе си Митко.

Митко ококорва очи и весело се провиква:

— Майко, та това е чичо Мишо! Аз го познавам.

Майката сбутва детето и то млъква.

— А, его те! — спира Мишо пред детето и едва сдържа усмивката си, па уж сериозно пита: — Къде ти е оръжието?

Малкият се обърква, но в миг се сеща и като бръква в джоба на панталонките си, изтегля прашката.

— Ето!

Всички се смеят. Митко е смутен. Но командирът бърза да поправи работата:

— В снаряжение, значи! Добре. — слага ръка на рамото му. — Е, юнак, до днес ти беше помагач на отряда, отсега си партизанин. Зачислявам те боец във второ отделение.

— Слушам, другарю командир! — усмихнат, весел, се изпълва малкият, па изведнъж, като не може повече да се стърпи, изгързва:

— А ти, чичо Мишо, защо тогава не ми каза, че си командир?

От платнищата долита глъч, закачки, неразбран говор...

Митко върви край тях, послира се, отминава и в този мрачен ден пред него се разкрива голямата човешка радост и правда, облъхнала тези хора.

Под платнището, което отминава, тихо пеят:

„Земята на Ботев и Левски

отново е робска земя...”

А тук, където тихо глъхне локарината, глас се провиква.

— Страхиле, стига! Хайде, изпей нещо!

Страхил се провиква, като избърсва устните си:

— Ей, Митко, здравей!

— Здравей, бате Страхиле!

— Ти кога пристигна?

— Зарана. С майка и татко...

По-нататък...

— Брех, замръзнах! — прокллина някой, сбутва съседа си.

— На който му е студено, да пее — провикна се женски глас от съседното платнище...

Отсам — в долището...

Командирът. Запъхтени младежи.

— Къде са другите?

Струпват се партизани и закриват тримата.

— Дадохме сигнал, отговори ни се; станяхме, започнаха да стрелят...

— А брашното?!

По-нататък...

— На главата ни капе —шегува се някой и млъква.

— Смести се, хей, гърба ми бил вънка! — обажда се друг...

... А тук, те са двама. Тя го слуша, а той добродушно се усмихва:

— Много обичам пилците! На село имах един кокошарник...

Митко отминава, когато до него достига гласът ѝ:

— Не те разбирам, но сигурно е хубаво...

И още по-нататък...

Гърбове, приведени гърбове. Една девойка държи бележник, готова да записва. И, като изпод земята се обажда глас, та детето послира.

„Внимание, внимание, говори народната радиостанция „Христо Ботев“... Тоз, който падне в бой...”

Девойката се извърща и Митко, сякаш хванат да подслушва чужд разговор, засрамен отминава нататък...

— Младене, виж! ... Мите — маха му тя весело с ръка.

— Така, както е тръгнало, скоро ще станем забавачница! — вѐси вежди изпълнѐт.

Глъхне гласът на говорителя:

„... и певци песни за него пеят“

Митко изтегля от торбичката си порязачик и го поднася към устата си.

Глъч. Детето се обръща. Мъж, изправен под платнището, гълчи друг в черно, разръфано палто. Онзи, облегнат, самотен до буката, мълчи.

— Вземи се окърпи! Какво си чуцало, цял взвод-жандари ще уплашиш!

Под платнището — смях. Изскача девойка.

— Остави човека! Трудно му е — но и тя не може да сдържи урока си: —

Пък и ти, постегни се!

Онзи я поглежда с безизразните си очи и отпуснат, тръгва към другите платнища.

— И да се обръснеш, чуваш ли! — вика след него девойката, не отстъпва. — Ботю, защо не си обръснал Инженера?

Една небръсната глава щръква из платнището.

— Животът му е крив.

А по лицето на Инженера пробягва нещо като усмивка:

— Че и ти ли? — Пред него се е изправил Митко. Бавно дъвче, захапва от порязаника. — Не ме ли помниш? Аз съм студентът — говори и не свежда очи от комата в детската ръка.

— Студен, пък ти е студено — усмива се Митко и изведнъж пита: — А къде ти е фуражката?

Съвсем наблизко някакъв глас зашепва и детето се обръща.

Той се е изпружил върху куп шума, а тя, приседнала до него, се визира в книжката.

— Не мога да го прочета.

— То е на италиански. Даде ми я един италианец при Харамата. „Градът-Слънце“ от Томадзо Кампанело. Чувала ли си?

— Не — казва глухо тя като ученичка, виновна, че не знае урока си. — За какво се разказва?

— За един град, в който всички хора са свободни и равни...

— Вода! — простенва някой навътре под платнището и девойката изчезва.

— Не бива. Потърпи! — чува се гласът ѝ.

— Сънувах — обесили ме...

Митко побягва уплашен.

Бърза към землянката.

Към „склада“ — неколкократно. Домакинът на отряда.

— Второ отделение — дръж! — домакинят подава и човекът поема четвърт хляб.

— Само това ли? — оглежда онзи хляба.

— Трето отделение!...

Митко преглъща залька. Очите му спират в приполовената порязаница. Пъхва я в торбичката си. После се затичва след отминалия партизанин от второ отделение...

... Под последното платнище, където хлътва партизанинът, спорят:

— Тихо, другари! — моли русокоса девойка. — Продължавай!

Но хората под платнището се размърдват. Пред насядалите нагъсто партизани се провира Митко.

— Я, Митко!... Ела тук!

Девойка протяга ръце, поема го.

— Како Лу...

— Дина — усмива се тя и сторва място до себе си.

Младежът навежда глава над бележника си.

— Другарката Дина ще е работила достатъчно върху стила на статията си.

Митко разглежда разстлания на земята стенлист, но друго го интересува и пита шепнешката:

— Како, вие ли сте второ отделение?

— Ние — шепне девойката.

Детето се усмива. То е сред своите — сред партизаните от второ отделение.

8.

Митко се усмива... Люлее се земята, буките, небето...

Люлее се небето... буките... земята...

Митко се усмива. Свирука си. И може би се усмива на слънцето, което с невидими пипала плете сребристи мрежи сред стволите.

Може би — на небето, ясно и чисто, измито от скорошния дъжд.
Може би — на дрозда, шо пее нейде наблизо в листите....
Дете. Между две буки е вързало люлка и се люлее.
Ганка е приседнала в страни от него, скърпва някаква дрешка и от време на време вдига очи към сина си.

Люлее се небето... буките... земята...
Един човек в полушубка крачи през шубраците насам...
Нека си крачи! Трябва да е някой от новите...
Земята... буките... небето...
Има един рефрен, познат рефрен. Весел и безгрижен...
Човекът разгръща полушубката си, оправя яката ѝ и маха с каскета си.
И всичко се заклаща, обърква се: и земя, и буки, и небе.
Митко е дръпнал с все сила вържената люлка, скача на земята и хуква лудо към човека.

— Бате Чавдаре! — и детето е на шията му.
Чавдар го вдига високо, високо над главата си — завъртва го. И земята се завъртва... И стволите на буките... И парчето небе.
— Аз те чаках. Да знаеш колко те чаках — шепне задъхано детският глас.
— Аз бързах. Да знаеш колко бързах — смее се запъхтян мъжкият глас.
И пак всичко е на мястото си: земя, буки, небе.

Митко залита и се просва на земята.
— Бързал си, ами! Уж щеше да дойдеш онзи ден!...
Чавдар сяда до него на земята.
— Шях, но полицията ме покани на среща.
— Пак ли? — трепва малкият.
— Пак и... подарък не бях намерил.
— Какъв подарък?

Чавдар се смее, изважда кърпа, започва да я развива. Пистолет. Малък пистолет със седефена дръжка.

— Вземи!
Детето гледа прехласнато, не диша, поема чудната вещ. Нещо стисва гърлото му.

— И аз искам такъв пистолет! — моли внезапно звънък момински глас.
— Ах, Дина, здравей — скача чевръсто Чавдар.
Ръката му задържа нейната.

Девојката го стрелва с очи — само миг. Усмивката ѝ пробягва по лицето и тя навежда очи смутена.

— Ти не идваш...
Гласът ѝ заглъхва, а Митко все така седи, сложил в шепите си пистолета.
Изведнъж трепва. Сам. Обръща се и вижда:
Мишо отваря вратата на земянката и двамата с Чавдар изчезват вътре.

— — — — —
Земянката.
Край скованата от грубо издялани пръти маса над картата се е събрал щабот.

— Такава е задачата.... Да се проведат политически и снабдителни акции... — говори Чавдар и би продължил, ако един тих, детски глас не го прекъсва:

— Бате Чавдаре! — детето надниква през отворената врата.
Мишо се мръщи и е готов да нахока малчугана, ако не е гласът на Чавдар:
— Кажй, Митко?
— Ще си ходиш ли?
— Не. Оставам.
— Добре. Искам да те питам каква марка е пистолетът — и детето изчезва, затваря тихо вратата.

— — — — —
Три сливи тупват в широката, поизчукана като бака консервена кутия.
— Следващият.
И мястото на консервената кутия се заема от паница.
И пак три сливи.

— Друг!
Ръката разклаща паницата и сливите се търкалят в нея.
Инженерът гледа с безсмислен поглед паницата. Преглъща.

— Хайде, шавай, шавай!
Партизаните, мрачни и неразговорливи, са се наредили в редица, със съдинки в ръце.
— Хайде, мой човек — сбутва Инженера Младен. — И да ги гледаш, и да не ги гледаш — все това!

— — — — —
Дина е подвила нозе и е седнала сред горската поляна. Набрала е планински цветя и сега ги свива на венче.

Две ръце се присягат и затуват очите ѝ.

Тя тутакси се мъчи да ги отмахне.

— Любо! — казва тя и ръцете мигновено я отпускат.

— Шът! — приляква пред нея Чавдар с пръст на устата, оглежда се...

Но Митко е чак в края на полянката, зяпнал нагоре. Той гони една шарена пеперуда, но нетърпението му е подплашило пауновото око и тя сега лети високо, високо към върховете на дърветата.

— Избяга — казва тъжно малкият, като приближава, но изненадан зърва Дина и може би разбира всичко, та троснато сяда встрани, с гръб към двамата.

— Митко — подвиква Чавдар.

Но Митко, свъсил челце, мълчи.

Тогава момъкът намира на момичето и излеко се изправя. Оглежда полянката и тихо се придвижва напред.

Сред гъстите магарешки бодили трепка в забравя крилцата на пеперуда, забила хоботче в яркия цвят. Една мъжка ръка се провира отдолу, леко се издига и пъргаво я хваща.

После Чавдар коленичва пред детето, но то не иска и да го погледне, но изведнъж вижда пръстите с пеперудата и по детски се провиква

— Я, ти хваща ли я!

Детето си е дете. Бързо му минава. Големият внимателно предава пеперудата на малкия и той я притулва в шепите си. Приближава ги до ухото си и щастливо се вслушва.

— Пърха — казва детето и поднася шепите си до ухото на Чавдар. — Чуваш ли? — И долепва ухото си от другата страна...

Чавдар се усмихва. На пърхането ли?

Не. Усмихва се на девойката, подвила крака сред цветята. На девойката, която поставя венче на косите си...

Влажният очите на девойката, но тя не ги сваля.

А малкият не забелязва нищо. Той се вслушва. Уж пърхане, а като плясък на крила. Виж ти!

Детето трепва и отдръпва шепите си.

— Гълъбът! — прошепва той и отправя очи в синевата.

После бавно разтваря длани. Пеперудата подскоква и се забива в тревите.

И детето я търси. Взима я, подхвърля я пак така, както някога бацаше гълъба си.

Едно немощно усилие да политне и пеперудата пак се забива сред бодилите. Две безпомощно пърхащи — чудно изшарени крилца...

— Тя вече не може да лети, бате Чавдаре!

— Паднал ѝ е прашецът от крилата — навежда се Дина и разглежда пеперудата.

— А гълъбът винаги летеше — две големи детски очи тъжно шарят по синевата.

— Какъв гълъб? — търси с очи и девойката в небето.

— Убиха го...

И големият, присвил очи, сякаш разсъждава на глас:

— По-добре да те убият в небето, отколкото да паднеш долу с пречупени криле!...

„Баща ми и дядо ми бяха рибари,
рибар съм и аз...“

Страхил подрежда раницата си и пее...

Партизаните възмезната приглеждат, смазват оръжията си, окърпват дрехите си. Младен, навъсен, уж дялка нещо, но спира, мисли...

Ганка и Митко лежат на нара:

— Къде е сега бате Чавдар, а, майко?

— Казват, че ходел по селата. Видели го в града.

— А защо не си седи при нас?

— Той е ръководител, майка! — ходи навсякъде.

И след малко:

— А каква му е така Дина?

Дина — окаменяла и няма, стои встрани, клюмнала.

Смях и врява изпълват землянката. Митко, смутен, се оглежда. Не, не на него се смеят партизаните. Край „Инженера“ са се струпали те.

Един го държи, а „бръснарят“, тържествено извадил бръснача, приел сериозен вид, подobaващ на професията му, се навежда над студента.

Инженерът ококорва очи в приближаващото се острие и притихва.

Гърбове. Страхил се мъчи да надзърне над тях, но чува само пресмехулния глас на „бръснаря“: — Да ви оставя ли бекембарди, ваше благородие? ...

Смях и врява.

Само Младен не се смее. Навъсен, неразговорлив. Пак задялква фигурката, издухва я. Тогава до него приклеква Страхил:

— Вярно ли е?

Онзи само кимва.

— Кога?

— Снощи. Останал да прикрива изтеглянето на другарите.

— Значи, затриxa и Чавдар! — въздъхва Страхил.

— Шът! Никой не бива да знае още. Особено Митко — той поглежда към нара и така ненадейно среща очите на детето, че за миг изпада в неловкост, като заловен на местопрестъплението човек. Тогава той се усмихва и става. Приближава до Митко.

— Дръж — казва със съвсем неподходящ, суров тон.

— Какво е това? — скача на колена детето.

— Кочче — усмихва се най-сетне глемеят.

Малкият с любопитство разглежда дървената фигурка, която наподобява кон.

— Майко, виж!

— Хубаво — казва майката, като поема фигурката от детето. — Пустият му Младен! Как ти дойде на ум!

— Аз на братчето си все такива кончета му дялках... Много ги обичаше. Имаше цяла кавалерия.

— А можеш ли да направиш лъв? — пита бързо детето.

— Ще. Само да видя...

Точно сега, поприведен, несвойствено мрачен, влиза командирът.

Мишо поглежда тук и там и спира в средата.

Страхил бърза да го развесели:

— Другарю командир, бръснат инженер.

Не му е до веселба. Той побутва гърбовете и насреща му се изправя небръснатото, полунасапунисано лице на Инженера.

— Ти какво, цирк ли правиш?

Всички притихват. Никога командирът не е бил такъв. Той оглежда пак всички. Мъчно му е да започне това, което трябва да каже.

— Другари! Аз не вярвам, но фактът е факт. От неприкосновените запаси някой е взел един хляб!

Гръм да беше паднал, не би вцепенил така партизаните.

Инженерът, сякаш разбуден от плесник, размазва сапунената пяна и стисва брадата си. Но това е само миг.

Трифон се надига от нара. Митко сяда, дърпа баща си по детски наивно и пита:

— Тате, какво е станало?

„Бръснарят“ изтрива бръснача о пеша си и го пъха в джоба, съвсем забравил за клиента си.

— Младен, стиснал челюсти, е готов тутакси да избухне, да пребие някого.

— Не може да бъде — сурово изрича той, впива поглед в Инженера, после в бръснаря и изведнъж го хваща за якага. — Ти ли взе хляба? — и пак стрелва Инженера, после партизанина от татък. Онзи бързо навежда очи, та Младен пуска „бръснаря“ и го хваща: — Или ти?

— Пусни ме! — дръпва се онзи обиден.

— Младене!

Гласът на Мишо отпуща ръката на партизанина, но той се извърща и гневен, ядовит избухва:

— Не може така! Кой тогава? Аз съм партизанин! Аз съм комунист! Не може някоя гадина, мръсна и нахална, така да плюе в душата ми!

Митко изплашен се свлича от нара.

— Мамо-о-о!

— Чакай! — вряза се сред партизаните командирът и се изправя строг и навъсен пред Младен: — Какво се развика! Тук има ред! „Аз съм партизанин, аз съм комунист!“, а ние какви сме?!

Миг Младен стои така — безмислен, ням, после се втурва навън.

Тишина. Може би по-грозна от всички тишини.

Само гласът на командира, глух, но силен, се вряза в нея.

— Ще претърсим землянката...

Загърнати в широка, вехта черга, седят край един храст на завет баша и син. Майката малко по-надолу, в пединката, с друга жена, тъкми огън под опущената газена тенекия.

— И какво ще правят, тате?

— Ще го разстрелят.

— А кой ще го разстреля, нали тук няма полицаи!

— На когото нареди командирът.

— Но нали той е партизанин?

— Какъв партизанин, Митко, когато краде от залька на другарите си.

— Ами, ако излезе и каже: „Аз взех хляба!“?

— Е, тогава... тогава ще мислим.

В средата на полянката изниква командирът.

Първ скача Младен, макар и най-далеч, приседнал сам върху една повалена бука.

Митко също се изхлузва из под чергата и приближава. И отвед тихи и безмълвни прииждат и се струпват партизаните.

— Давам половин час срок иначе... — командирът шар с очи и ги спира на двете жени край огнището. — Ганке, загаси огъня. Тази вечер няма храна — за целия отряд.

Всички почти едновременно реагират на това внезапно решение на командира. Нима той говори истината? И как може целият отряд да се лиши от храна? Безмълвни.

Митко трепва също, поглежда газената тенекия, бликналата пара. Преглъща. Поглежда съседа си. И той преглъща...

Митко бавно стъпва по тумбите от мокра шума и се спуща в дерето. Разкопчава палтото си, каиша и тъкмо започва да разкопчава панталонките си, нещо изшумолява в близкия храст.

Оттам се надига орфаното рамо на Инженера...

Първо се окоптва детето:

— Какво правиш там?

Сянка на успокоение пробягва по лицето на студента.

— Нищо. Впрочем същото, което си намислил и ти — добродушно се усмихва момъкът и без да сваля очи от малкия, изчезва в гората.

...Митко пристяга каиша си, оглежда се и приближава храста. Заобикаля го и внезапно... крайчица на някака връв. Детските ръце разравят шумага: Торба. Шарена селска торба. После бързо размотава връвта и вътре... хляб.

Набързо нещо изшумолява. Митко пъха торбата и я заравя в шумата.

Прехвърква сняг. Върху разкаляната поляна е строен отрядът.

— За последен път, ако този, който е взел хляба, има капчица партизанско достойнство — тук командирът троснато се провиква, — да излезе, да каже.

Загрубели, мъжествени, изпити от времето и неслодите, ядовити или наведени от обида и срам лица...

Дива, която е вторачила някъде очи...

Лица...

Младен, който хапе устните си...

До него, зяпнал Срахил, сякаш ей сега ще изрече: „Не съм аз, бе, другари, тук трябва да има някаква грешка..."

Лица.

Разстроеното лице на Инженера. Очите му, които бавно шарят, плъзват през стоящата до него Ганка и спират на детето в края на редицата...

Митко, който е забил очи в земята, там, където кракът му неспокойно размазва калната трева.

Тишина. Гробна. Нито стон, нито дъх.

Изведнъж Митко тръсва глава и погледът му наслуки пада върху все още димящата над изгасеното огнище газена тенекия. И детето не се колебае, отваря уста.

Инженерът почти се извързва към него, и разбрал намерението му, затваря очи, залюлява се. Но това е само за миг. Нима той не сънува?

— Аз взех хляба, другарю командир!

Нима всичко това е вярно! Инженерът ококорва очи.

— Митко!

Да, това е майка му. Очи, изпълнени с ужас и страх.

Младен трепва като ожилен. И скача пред него.

— Аз си знаех, знаех си! — и със странното чувство на яд и радост, че това е все пак дете, а не друг, сграбчва го, целува го и процежда: — Забавачница!..

— Ще ви покажа! Ще ви покажа! — Митко е повел командира и баща си в дерето.

— Ето тук! — то разравя шумата до храста. Нищо. Рови пак. Пак нищо. Оглежда се... Тук... тук...

Баща му клати глава.

— Тук беше заровен, другарю командир.

— Ясно, ставай! — потупва го. — Не си заслужава да правиш такава жертва за някакъв крадец!

Тримата мълчаливи излизат на полянката.

Огнището. Пушилката на гаснещия огън. Митко изскача пред командира и през сълзи:

— Аз не ви лъжа! Не ви лъжа!

— Лъжата също се наказва, Митко. И то много строго!

— А вечерята... Вечерята на отряда, другарю командир!

Командирът за миг спира, стрелва го с очи и... разбира всичко. И бързо заслиза надолу в педината.

Инженерът се е изправил до едно дърво. Дори не вдига очи. Командирът отминава. Отминава и Трифон.

Митко трепва в изненада. Забавя стъпките си. На рамото на студента — торба. Същата шарена торба.

Инженерът тъжно се усмихва. Може би — благодарно, може би — все още молба или просто — безразличие...

Отрядът, пръснат във верига, е залегнал в шумата. Недалеч издрънчават хлопатари.

Тишина. Безмълвни лица. През шубраките се провир бзшумно постът, снiшава се зад залегналите един до друг Мишо и Младен.

— Деца пасят кози.

Двамата тихо се съвещават, та Митко, залегнал тук, по в страни, не долавя нищо.

— Митко — вика Мишо.

Митко пропълзява.

— Ще открият отряда. Иди. Гледай да ти отклониш. Ако са от селото и ти хващат око, доведи ги до хайдушкия гроб!

Митко се надига зад някакъв храст.

Пред него — полянка, козичка. Долу, в края на полянката играят деца на „бъз“. Кръсци и олелия.

Две деца наблизко обикалят храстите, оглеждат ги, търсят нещо и неусетно навлизат в гората.

— Ще отрежа този.

— Не става. Тънък е.

— Че защо ти е по-дебел! — но не го отрязва, а притичва към съседния храст.

Пастирчето гледа високо към вършето, а тук се спотайва Митко. Само да разтвори храста...

Но не го разтвоя. Другото вика другарчето си. И двете деца, изплезили езичета, се залавят да режат пръти. Митко се оглежда. Долу, поляната с пастирчетата не се вижда. Само веселият им глъч долита през клонците. Партизанчето става и изтичва зад децата. Двете момчета изплашено се обръщат.

— Изплашихте ли се? — смее се Митко и в усмивката му има онова подкупващо доверие, което веднага сприятелива децата.

— Че защо да се плашим! Кой си ти? — пита по-високото.

— Аз съм... синът на горския цар... Хайде да поиграем на „прескочи юбила“, искате ли? — и изведнъж се провиква към по-големия: — Сечи глава!

Онзи машинално се подчинява. Митко се засилва и го прескача. Прави три-четири крачки и сам се навежда.

— Хайде сега, ти!

Децата са винаги деца.

Тримата се гсят, играят на „прескочи юбила“, навлизат в гората, а детската глъчава от полянката съвсем затихва.

Сега е ред на малкия, но Митко изведнъж подгъва колене и двамата се премаят по меката трева. После той сяда и сочи мястото до себе си:

— Седни! Изплашихте ли се?

— А-а-а! — съгласяват се децата.

— От партизаните ли ви е страх?

— А, не. Защо да ни е страх! Татко казва — те са добри хора.

— Вие братчета ли сте?

— Не, съседни сме.

— А виждали ли сте горския цар?

— Цъ — клатят глава пастирчетата.

— Искате ли да го видите?

— Искаме — нерешително се обажда голямото дете.

— Само че докато утре не пропеят трети петли, никому ни дума!

— Е, то се знае.

— Зажълнете се! — Митко изважда пистолета си. (Двете деца се ококорват и се отдръпват). Поставя го на тревата. Изтегля от джоба си пращката си, размотава я, слага я кръстатo върху оръжието. — Повтаряйте след мен! Кълнем се. Децата стоят онемели.

— Хайде, де!

— Къл-лл-нем се — трепери гласът на по-големият.

— ... в горския цар ...

— ... в голския цал ...

Неколцина партизани, водени от Мишо, следват по-голямото момче. През изсъхналите царевичини, през някакъв дол, те бързо се прокрадват към селото.

Глухо дрънчат хлопатари.

Върлини удрят по земята, сякаш я изтупват от нечистивите сили...

Кукер.

Разгърнати в редица, през площада танцуват своя чуден танц кукери. От двете страни се е струпал народ.

Скачат кукерите, хлопат хлопатарите, върлините удрят земята.

Смях и задявки.

В селската кръчма е душно. Тютюневият дим на вълни се стели край гредите. Насядали на една маса, полицаи разговарят шумно.

— Хайде, иди на пост, пък аз през нощта ще те сменя!

— Всеки по реда си. Няма го майстора.

— Защо се карате, побратими — с разръфан калпак, взел шишенцето си в ръка, пред масата се изправя селянин. — Че кой има нужда да ни пазите селото! Хайде, друм в града! Хем при жените си ще лежите, нашите няма да задирате, и на пост няма да стоите.

Смях.

И сред смеха широко се разтваря вратата и шумно в кръчмата нахлува звънът на хлопатарите и кукерския танц.

Двама великани — кукери и едно малко кукерче скачат насам-натам, мятат тежките хлопатари и удрят върлините си в пода.

Старшията се вдига втрещен зад масата и като плисва недопитата си чаша в лицето на селянина, избоботва:

— Я си събирай парцалите, бе! А вие, бе, вашата мама, кой ви разреши!

— А, не, не така! — тръсва глава онзи с разръфания калпак, трие лицето си и като вдига шишенцето, заканва се: — Ще гръмне свети Илия, брей! — а сам не вярва на приказките си, така остава зяпнал пресмехулно, че във недалеч изтрещява гръм.

— Кой стреля, кой стреля! — мъчи се да излезе иззад масата старшията, но изведнъж пребледнява и бавно вдига ръцете си.

Две дула на пистолети зеят срещу събраните полицаи в кръчмата.

Двамата великани — кукери, хвърлили тоягите си на пода, стоят сред кръчмата с насочени пистолети в ръка. А зад тях малкото кукерче наднича, смъква бързо маската си и не може да скрие радостта си.

Митко.

Съпроводен от кучешки лай, отрядът влиза в селото...

Дина и Митко вървят по някаква уличка и раздават позиви.

— Жени, всички на събрание! — говори Дина.

— Я, виж ма, колко е малък, па и то! — чуди се селянка.

— Мале — цъка с език друга, — и пишов носи!

Двор. В тъмното шътат партизани. Къси заповеди. Отговори. Скърцане на кола, мучене на говеда.

— Карай кравите!

— Ей, да не са стелни?

— Не са.

Някой мята чувал в каруцата, отупва дрехите си.

А горе на втория етаж на къщата свети прозорец:

Детска ръка се присяга и отваря вратата.

Вътре пред петромасова лампа седи върху шарен диван, мълчалив и навъсен дядо поп. Срещу него, облегнала се на рамката на прозореца, стои Дина.

— На ти разписка, дядо попе — влиза Митко и подава разписката. — Пише какво вземаме. След победата всичко ще ти се плати.

— Ох, ох! Разорихте ме! — И попът хвърля око на дългата разписка и се изпругва на дивана. Пада килимивката му...

Митко се навежда, взима я, подава му я, но попът не посяга и малкият внимателно я поставя до главата му.

— Дядо попе, не се бой, ние непременно ще победим! — пали се Митко, разтревожен за горкия поп.

— Кажу ми: амин! — простенва онзи, прекръства се и с цялото си туловище се обръща към стената.

Някой надзърва в стаята:

— Митко, бягай на площада!

Горят общинските архиви. Хората около огъня се веселят и подхвърлят:

— Теглила, глава, теглила, вече няма да тегли.

— Този, хе дебелият тефтер, той ме яде мене...

— Другари — провиква се покачен на стол Мишо и врявата стихва; — ние дойдохме да ви кажем истината...

Към площада бърза Митко. До него важен, важен върви малчуганът, който лепети. Край тях припкат дечурлига и не могат да повярват:

— Ти истински партизанин ли си?

— Имаш ли пушка, пистолет?

— Имам. Ето!

Детето си е дете.

— Истински, я! — бърза да разкаже с лепетия си говор малкият. — Ние вчела играхме на „плескочи кобила“, после бяхме при палтизаните.

— Така беше. Само че не вчера, а днес.

Групата се спуща надолу към площада.

На площада Мишо завършва словото си:

— Ние ще победим! Червената армия иде! Смърт на фашизма, свобода на народа! — и скача от стола. — Къде е Митко?

— Тук съм — изскача запъхтяно детето.

— Хайде!

Селяните са се раздвижили, но глас ги приковава. Те зяпат към стъпилото на стола дете и разговорите, възторзите секват.

„В утрото на светла ера, с факела на нова вяра
идат бодри ескадрони с устрем горд и набег смел,
а над тях, кат хищни птици, кат насърхнали орлици,
спускат се и разпильват гръм шрапнел подир шрапнел...“

Събралият се народ слуша занемая и нови, смели, чисти мисли и чувства буди звънливият детски глас.

Тръгват партизанските редици. Селяните им сторват път, махат. Вървят край партизаните. После, стигнали покрайнините на селото, изостават. Партизанската колона отминава.

А гласът на малкия партизанин се носи над вярата и любовта на хората в утрешния ден в бъдещето:

„И когато сетни камък на обгърнатия в пламък
и разруха древен замък, се сине в пепелта,
вий слезнете от конете и земята целунете —
възцарете вечна обич, вечна правда по света“.

Чезне партизанската редица в надвисналата гора.

А на пустия площад на тъмното излиза селянинът с продраната капа, приближава до димящата купчина. Стои с опулени очи. Сваля калпака си.
— Брях, отидоха ми дъловеге! Язык — изважда шишенцето си и заръсва с вино пепелта. — Хайде за бог да прости!...

11.

Бръмчи самолет. Свисти бомба и търси земята.
В гората, отатък партизанската верига, изстрелява бомба. Втора...
Инженерът, останал назад, като откосен се мота в храстите.
Балкан. Студен вятър. Прехвърква сняг.
Лай на картечница. Шмайзерни откоси. Пропукват пушки, пистолети.
Хора. Корави, смели лица. Пръсти мигновено подръпващи спусъци.
Битка.
С къси и бързи прибежки полиции и войници прибъгват в гората.
Партизаните, прикрити зад дънери и скали, ги срещат с дружен точен огън.
Пищят куршуми. Забиват се в дебелите буки, гаснат в студената земя.
Митко, извърнал глава в страни, дърпа спусъка — стреля...
До него, залегнал с карабината си, бавно, отмерено стреля баща му и гълча:
— Махай се, ти казвам! Бягай при майка си!
— Добре — уж отговаря Митко, а остава. — Ама, онзи много се крие. Ей, предай се! — вика по навик малкият. — Какво се криеш зад дървото! — и пак стреля.

Пистолетът прави засечка. Митко го тръска, но той не ще. Детето се свива на кравай зад скалата, вади пачката, надниква в цевта.

Прибъгват войници и полиция. Стрелят партизаните.

Митко долазва до баща си.

— Тате, тате — не ще!

— Бягай назад! — и стреля.

Един полицай се изпъва, хваща се за дървото отсреща и рухва.

— Бягай!

Митко запълзява бързо назад. Майка му го хваща за крака, свлича го в някакъв овраг.

— Пусни ме! Пусни ме! На, поправи ми пистолета!

Взрив, земя, сняг и коренища ги затрупват...

Две безумни очи се надигат из шумата. Инженерът скача и забравил и пушка, и дума, хуква на посоки по нанадолнището в гората...
...А тук, на десетина разкрача един от друг, се дебнат залегнали войник и Младен.

Младен прокара пръст към спусъка.

Войникът доближава пръста си до спусъка.

И никой не стреля.

Тогава Младен се усмихва.

Усмихва се и войникът.

— Цели точно — разнася се команда откъм врага.

Войникът вдига мерникът и стреля някъде сред стволите.

— Цели се само в полицаите — вика Младен.

— Предайте се! Ние имаме картечници, топове, самолети...

— Другари войници, не стреляйте срещу своите братя — провиква се Дима.

Митко е пролазил до Младен. Вдясно затраква картечница.

— Сега ще замълчиш — процежда партизанинът и рипва да отскочи зад съседната бука.

— Бате Младене — изпищява малкият.

Но късно. Изстрел. Младен се залавя за буката. Свлича се.

Полицията насреща почти се изправя, но бързо заляга. Митко се прицелва. Извързва глава и стреля.

А в този миг зад полицаия се надига войник.

Митко поглежда и остава втрещен: полицаят е хукнал назад, а там, — забита пушка и хванал ремъка ѝ, се олюлява войник. Митко поглежда пистолета си...

... Дина, изправена зад дебела бука, вика:
— Другари войници, не изпълнявайте заповедите на фашистките началници... Ние сме...
Но не довършва. Полига, заравя пръсти в шумата.
— Огън! — и шмайзерът затрещява в ръцете на Мишо.
Бой. Ожесточен бой.

През мешовата гора хукнал, бяга, пада, става, търкаля се по нанадолнището като отсечено дърво...

— Стой!

Полицай с насочено оръжие.

Инженерът в миг изтреснява, врътва се на колене в шумата, търси пушката си и изведнъж, като се сеца, че я изостави, когато побягна, заковава се на място и бавно вдига ръце.

— В атака!

И всичко пламва. Смесва се в невъобразим хаос; шмайзери, пушки, пистолети блъхват огън.

И тяло — в тяло. И лице — в лице. И очи — в очи!

Войници, полицай хукват през буките...

... А тук, където бушувахе боят сред стволите, едно дете с пистолет в ръка пролазва към проснатия по очи войник до забитата пушка в треволака. Изправя се на колене, забутва го.

— Майчице, майчице моя... — сякаш простенва земята.

— Ей, ей ти! Ставай! Ставай, ти казвам! — дърпа го за яката изплашен Митко. — Че аз, ако искаш да знаеш, не тебе — полицая...

Главата клюмва. Момче. Голобрадо луничаво лице. Едно безжизнено отворено око, което пита. И детето го познава — юношата от десния фланг.

Митко скача и хуква уплашен.

— Ма-мо-о-о!

— Ма-мо-о-о! — отвърща ехото, сякаш кънти небето.

Пак е построена партизанската колона. Командирът.

— Другари, предстоят ни тежки изпитания. Врагът цели да унищожи отряда. Нашите бързи предвижвания и внезапните удари ще решат победата. Ето защо болните и ранените трябва да се укрият в землянката под Осениковец. С тях ще идат и Ганка, и Митко.

Малка група встрани, Трифон и двама партизани свързват от одеяло и пръти носилка. Ганка, Митко, Две тъжни, големи детски очи.

Върху носилката ляга Младен.

— Да тръгваме!

Двама партизани вдигат носилката и тръгват.

Помръкнало е лицето на Митко. Върви той, а все се обръща назад — към отряда, който се изнизва в гората.

Плъзват лениви мъгли по полянката и закриват всичко...

12.

Дълбок сняг е покрил скритата далеч в Балкана Осеникова поляна.

Сняг е обсипал голите клони. Тук-там все още се люлеят изсъхнали листа и ослушаш ли се, тънък металически звън ще бръмне в ушите ти...

Пустош и белота.

Стволести буки, засипано с преспи дървене, накачулена като с бяла гугла надгробна могила.

А под снега, под земята е тъмно и душно... Една груба дървена лавица: няколко стари съдини, котле и по-нататък... дървени фигурки — подредени: конче, лъв, коза, вълк, слон — десетина...

Една ръка слага недосягана фигурка, нож. Отпуска се...

Одър. Налягали трима мъже. Кърпеша нещо жена. Дете — сгушено, по-

тръпващо от студ и влага — чете: — Африка е просторен, слънчев континент. През лятото температурата достига до плюс 60 градуса...

Газениче, окачено над главите, мъждука, пръщи, задавя се.

През отвора сивее къс схлупено, мрачно небе.

Изтежко въздъхва някой и отронва като предсказание неволята си:

— Скоро и моя гроб ще копаете.

— Не говори така! — без да вдига очи, Ганка къса конеца със зъбите си.

— Че защо?... Чудно нещо! Откак съм се родил, тя е все до мене. Родих се в чумаво време. Отнесе майка ми, братята ми, аз — останах.. През двадесет и трета бях при Берковица. Паднах. Усещам я... обръщам се — вятър! В Испания, къде ли не ходихме с нея: и в Мадрид и при Харама, и при Ебро. А сега под земята ме напъха... жив!

— Стига! — казва мрачно Младен. — Не ми се слушат врели-некипели! Онзи само въздъхва, не го чува, унесен някъде далеч, далеч. Само устните му уж запяват, а сричат:

„Бандера роза ла триумфера...“

— Ще излезем, ще се бием. Това ти казвам аз — Младен! — почти крещи исполинът.

— Стига си викал — обажда се ненадейно онзи, третият в ъгъла, който все спи. — Искам да спя.

— Хм! Ти искаш да спиш, онзи иска да мре... Аз искам да живея!

— Живей — отговаря по-просто обърнатият към стената — ... и спи! Сънят лекува раните.

— Като мечките — подхвърля Ганка и се засмива.

Младен се тръшва на нара.

— Не съня, а волята!

Митко е приседнал до „испанеца“ и леко го побутва.

— Хайде, разкажи ми!

— А?! — сепва се онзи в унеса си. — Кое?

— Приказката!

— А-а-а! — отвара бавно очи „испанецът“ и в тях заиграват светлинки. — За Града—Слънце? — Момчето кима и онзи започва бавно, изтежко: — Ще има едно време един град. Чуден град! Той ще бъде колкото държава, но бързо ще расте, защото всички ще искат да живеят в него... И ще стане той колкото континент... Колкото цялата земя!... Улиците му ще бъдат от стъкло, къщите — от мрамор, а прозорците — от кристал... Помълчава — ...Клозетите — от злато!

Митко се смее. Ганка се усмихва. Смее се и Младен.

— Да, да, от злато! — повдига бавно пръст онзи.

— А къде ще бъде този град? — пита Младен недочул началото.

„Испанецът“ не отговаря веднага.

— Във времето... Някъде в годините, що са пред нас...

Ганка внимателно сваля превръзката от крака на Младен.

— Раната заздравява. Само не се движи много.

— Майко, татко ще дойде ли пак?

— Ще дойде. Щом завали, ще дойде.

— Другари!

Ганка се изправя. Митко скача, а Младен, така, полуседнал, втрещва очи в отменалия черджето „испанец“.

— Искам да пиша. Завещание искам да пиша — опитва се да се понадигне онзи.

— Митко, дай листата, дай молива!

Болният взима молива, попримъква се до светлината и започва да пише: „Другари“ — разкривени неравни букви. Пръстите едва държат молива, изпускат го.

— Не мога. Пиши... ти!

Митко присяда на края на нара...

Пустош и белота. Зимната фъртуна замита снега, вие: хиляди човешки плачове, събрани в едно. Стенат стволци, лищят храсти и снегът бавно дупли сивото си руно над новата надгробна могила...

А те — тримата — Ганка, Младен и Митко все още стоят край гроба и снегът бърчи лицата им, натрупва веждите, миглите, небръснатото лице на мъжа.

Тръгва жената.

Тръгват мъжът и детето...

Но ето то се сеща за нещо, връща се. Коленичи пред могилката и протяга ръката си. Изравнява снега и пръстчето му започва да изписва върху гроба кръст. Но още не го изписало, заличава го. И бавно започва да чертае звезда. Петолъчна звезда. Не я завършва. Пръстчето е измръзнало и детето му духа, слага го в устата си...

Ганка шета край храстите. Подбира сгодно място, тръска и простира прането върху тях.

На повалена бука край земянката седи Младен. Запретнал крачол, пече раната си на пролетното слънце. Топлите лъчи гаят и партизанинът жуми, сякаш спи.

До него, приклеknал в снега, край старото изкорубено коритце, играе Митко.

Една голяма букова кора плава в коритчето и върху нея детската ръка реди внимателно дървените фигурки: конче, лъв, слон, козичка...

Детето посяга към фигурките до него в снега, попипва тази, онази и видимо се колебае коя фигурка да вземе и постави на кората.

— Бате Младене, ти нали щеше да ми издялкаш жерав?

— Трябва да го намисля — проронва бавно мъжът. — Никого не съм виждал... Какво е това?

— Кое? — влита очи Митко.

Партизанинът се е навел над малкия. Небрежно сочи с пръст кората с фигурките.

— Ковчегът на дядо Ной.

— Че аз не съм чувал за такъв дядка по нашия край!

— За него пише в законбожието — смее се детето.

— Сигурно много го харесваш?

— Харесвам го. Аз много обичам приказките...

— Е, и каква е тази приказка за този дядка?

— Имало някога един дядо Ной. Бил дърводелец. Направил един голям, голям ковчег. Като къща. Когато станал потопът, той се скрил вътре, а и прибрал от всички животни.

— А-а, чувал съм! Той открил първата зоологическа градина, нали?

— Ами! — поусмихва се малкият. — Спасил ги. Иначе щяха да се издавят и животните, и хората.

— Ама и хора ли е имало? — големият взема една фигурка и я поставя на кората.

— Дядо Ной прибира при себе си и всичките си синове и снахи — малката ръка поставя фигурка до голямата.

— Е, объркал е тоя дядка! Някой от тях трябва да е бил фашист. Иначе нямаше да бъдем тук. — Младен понечва да размести фигурките върху кората.

— Недей — провиква се малкият и бърза да възстанови реда им.

— Така лъвът ще изяде коня, вълкът — козата!

— Няма, В ковчеза те са живеели заедно.

— И хората, и зверовете?

— И добрите, и лошите.

Големият се почесва по тила.

— Е, да! Страх ги е било от водата, та са забравили враждите си. Ако всички хора ги беше страх от нещо такова, нямаше да има войни... А после, какво станало?

— Когато водата се оттеглила от земята, те се пръснали.

— И започнали да се изяждат.

— Мите!... — вика гласът на майката.

Детето рипва и тича при майка си.

Там майката е открила нещо в снега. Гледат го, приказват си. После Ганка простира пак, детето приклеква в снега и като се изправя, радостно припва към мъжа.

— Бате Младене, кокиче, кокиче! — и довтасал. — Виж го, какво е срамежливо, бате Младене!

— Да, иде пролетта, братле! — усмихва се партизанинът на радостта на малкия.

— Нали вече ще отидем в отряда?

— Ще идем... но я сега вземи карчага и налей прясна вода от изворчето.

— Дръж. Пази ми кокичето!

Митко прабава стомничката. Спуска се в дерето. Долу, разбило ледената прегръдка на зимата, шуми ручейчето. Митко скача от камък на камък, свирука си и бърза към изворчето.

Сгушен в скалата, бълбука изворът. Митко приклеква, пълни стомничката...

Изведнъж... неясен, откъслечен говор. Детето се покатерва на стръмния бряг и надниква. Озърта се.

Никой.

Лавба куче. И тогава сред буките се мярват черни фигури. Полицаи.

Колко време стои така в уплаха и изненада, Митко сам не знае. После се спуска в дола, грабва стомничката.

А отдолу все по-ясно и отчетливо долита човешки говор и полайването на кучето. И сред глутницата върви неузнаваем, но все пак той — „Инженерът“...

... Върви немощен, залитащ, сам-самин с мислите си, на посока, без път и пътина, затъва до пояс в преспите...

Две очи, накръвени, безвестни шарят по горската белота, Инженерът спира, хапе устните си, оглежда се. Но приклад го блъсва в гърба, той залита, заравя ръце в снега и остава там. И би останал, ако не са ботушите, които го ритат, изправят.

Сега се залутва встрани. Встрани. По-далеч оттук. По-далеч! Но една ръка го хваща за яката и грубо го разтърсва. Един глас пронизва съзнанието му и го връща към действителността!

— Слушай, даскале, два часа вече ни разкарваш, води ни право към земяната, иначе...

— Сбърках... Посоката сбърках...

— Какво!

Един шмайзер. Едно страшно дуло.

Едно лице — разстроено, в ужас. И думите, които бързат да изпреварят не-поправимото.

— Добре. Ей сега... Сегичка... — и Инженерът тръгва напред. Без път и пътина.

Свлича се в дерето, Пада, става, затъва.

Две очи, накръвени, безвестни, шарят по снежното рухо. И изведнъж — ужас! Дръпва се изумен, блед...

— Не може да бъде... не може да бъде!

Там, в снега, пред него — следи. Следи от малките стъпала на Митко. Върху камъка. А нататък — белота. И може би няма други. И може би това са случайно останали, незаметени от снега откопешни следи...

Полицайте са все още горе. Само кучето се дърпа и свлича водача си по стръмнината. И, никой нищо не е видял!

Две очи — диви, страшни...

Тялото на Инженера се втурва напред, хвърля се в снега. Две ръце вкоченияли, грозни се заравят в следите и в бесан унес ги заличават. Така... зад камъка — още една следа. И още една... И ръцете му ровят, засипват, решили да заличат това, което вече не може да се заличи. Като наниз следите криволичат, катерят се нагоре — безкрай, безчет. Детски следи...

— Не! Не!

Див рев, като на ударено животно се изтръгва от напуканата, стегната в скреж уста...

И той се втурва към полицайте.

— Назад! Сбърках пътя... Пътя сбърках... Елате... Вървете след мен.

Аз, ей сега...

И се връза сред сганта с вкоченияли ръце. Разблъсква ги, вкопчава се в стръмния рид на дерето, дращи в снега и се мъчи да се възбере горе... горе...

— Стой!

— Аз, ей сега... ей сега...

— Стой!

Не чува ли?

— He! He! ... Само това не! ... Митко!
Ръката му напипва ствола на дървото, виснало над рида.
Откос. Шмайзерен откос.
Едно тяло се заравя в снега — разкрачено, с разперени ръце — черно,
страшно черно сред горската белота.

— Младен и Ганка са замръзнали на местата си. Споглеждат се.
— Майко, бате Младене — плисва ги детският глас. — Полицай. Претър-
сват гората.

Младен понакуцва, после с големи скокове се втурва към скалата. Оглежда
безнадеждно скалата. Отъпкания сняг.

— Не може да бъде! Не може да бъде! — заприбирва Ганка вече просна-
тото пране, като че ли идва дъжд. Пороен дъжд.

— Митко, пушката! — виква Младен.

Детето не чака втора покана. Хвърля се към земянката.

Митко просто скача в земянката.

— Полицай! Претърсват гората. Откриха ни.

Сепнат в съня, онзи, който все спи, се надига на одъра.

— А? Какво рече? Полиция? — нemoщта му го отнася в съня, не може да
проумее...

Ясни, отчетливи гласове. Лай на куче.

— Ето ги! Ето ги! — вика глас.

Всичко става така бърже! Ганка грабва коритото. Лисва се вода...

— Чакайте!

Изправя се на високия бряг на дерето, хвърля коритото, разперва ръце
между две буки сякаш да прегради надвисналата опасност.

— Не стреляйте! Не стреляйте! Ей, хора, тук има само едно дете и болни.

Едно изстрадало лице, един ужас и една молба.

— Не стреляйте, хора!...

„Хора... хора...“ — кънти ехото.

Пропукват пушки. Ехото се откъсва от небето и грозно потъва в земята.

Едно изстрадало лице, един ужас, може би, един спомен...

Едно безгрижно детско свирукане изведнъж изпълва съзнанието ѝ.

Небе... Буки... Земя...

Ганка откъсва ръце от буките, залита, но не пада. Тръгва напред. И здра-
во вкопчава ръце в насрещните буки.

Изстрел.

Земя... Буки... Небе...

Едно безгрижно детско свирукане...

Там, долу сред снежната белота една майка, откъснала ръце от буките, вър-
ви, залита. Върви напред.

И неколцина полицай, тръгнали срещу нея...

Тя вкопчава ръце в насрещните буки. И ноктите в кръв се забиват в твър-
дата, замръзнала кора.

Тогава началникът им — най-черният сред черните — излиза напред и
шмайзерът затрещява в ръцете му.

И детското свирукане писва, изчезва в изстрелите.

Ганка се откъсва от буките и залита пред бълващата огън паст на
шмайзера.

— Оставете де-те-то ми жи-во-о-о!

Крачка напред. Левицата ѝ докопча и забива нокти в насрещната бука,
десницата се протяга, но увисва, люшва се и... Ганка се захлупва в снега.

Изстрел

Полицейският началник се откъсва от мястото си, изпълва се, обръща се и
тялото му се премията в дерето.

— Май-ко-о! — писва чак сега Митко, разбрал всичко и готов да се втур-
не към нея.

Пред него изскача Младен.

— Мълчи! — детето се стъписва, а онзи реве: — Мълчи, ти казвам! Не
проси милост от фашистите! — И сам с няколко скока се отзовава до простреля-

