



киноизкуство

2

к и н о
и з к у
с т в о

2 февруари 1963

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВО-
ТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛ-
ТУРАТА, НА СЪЮЗА НА КИНО-
ДЕЙЦИТЕ И НА СЪЮЗА НА
БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

г о д и н а о с е м н а д е с е т а

СЪДЪРЖАНИЕ

ДИСКУСИЯ

1. Иван Ковачев — Тревожни показатели . . . 3
2. Тодор Андрейков — Кино, зрители и по средници . . . 12

РАЗГОВОРЪТ ЗА КИНОКОМЕДИЯТА ПРОДЪЛЖАВА

3. Емил Петров 18
4. Румен Григоров 23

КРИТИКА

5. „Златният зъб“ — Недка Станимирова . . . 29

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

6. Хора и зверове — Б. А. 29
7. Азбуката на страха — П. Линов 31

ПРЕЗ ПОГЛЕДА НА КИНЕМАТОГРАФИСТА

8. Д-р Ал. Тихов — Лайпциг — 1962 година. . . 33

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ

9. Впечатления от френския екран — Алберт Коеп 41

ПРЕГЛЕД

10. Полската школа и антивоенният филм — Ивайло Знеполски 61
11. Чарлс Лаутон — Хр. Мутафов 68

СВОБОДНА ТРИБУНА

12. Интересен експеримент, но . . . — Григор Чернев 71

КИНОТО ПО СВЕТА

13. Писма от Москва — Стоян Стоименов . . . 72
14. Италианското филмово творчество през новата 1963 г. — Карло ди Стефано 77
15. Кинокамери и нефтени сонди 79

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

16. Из миналото — Ал. Александров 80
17. ХРОНИКА 82

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. 99 стъпала към нищото — Петър Донеv . . . 89

На първа страница на корицата — из филма „Среща на тихия бряг“, на четвърта страница — Борислава Кузманова в кадър от същия филм.

Гл. редактор: ЯКО МОЛХОВ
Редакционна колегия

ИВАН КОВАЧЕВ

ТРЕВОЖНИ ПОКАЗАТЕЛИ

I

„Спри прожекцията! И последният от публиката излезе...“ — разпоредителките често се качваха при оператора.

В кино „Македония“ се прожектираше „Голият остров“! Световноизвестен филм, награден на кинофестивала в Москва. У нас той бе прожектиран само в едно, и то не централно, кино. И се задържа само четири дни...! Няма публика.

Някога гледахме мексикански филмови драми като „Паломата“. После дойдоха филми-ревю, наивни оперети от холивудски тип, със сълзливите „драми“ на бедни артисти-певци..., като „Когато Мексико пее“. Те се задържаха със седмици. За тях трудно се намираше билет...

Как е възможно действително художествените филми да остават без зрители, а евтината идейно и полухудожествена продукция да привлича симпатиите на мнозина? Наистина ли има упадък във вкусовете?

Тези факти взимат вече такъв характер, че не можем да разговаряме повече за филми и за изкуство в тесен кръг, на нивото на художествено образование хора и да не държим сметка за действителното състояние на вкусовете на масовия зрител, към когото е насочена филмовата продукция.

Известно е, че XXII конгрес на КПСС постави в пълна сила въпроса за естетическото възпитание като съставна част на комунистическото възпитание, за формирането художествения вкус на масите като критерий за успеха на идеологичната работа по формиране социалистическото съзнание на народа. Ноемврийският пленум на ЦК на БКП определено посочи, че идеологическите, както и другите задачи, поставени на конгреса, са и наши задачи, наше бъдеще. Априлският пленум по идеологическата работа и VIII конгрес на БКП поставиха и конкретни изисквания. Необходима е пряка оперативна работа — борба с естетическата изостаналост, с художествената неграмотност, борба с еснафските вкусове, с посредствеността, с некултурността...

В периода на култа се насаждаше оптимистическо безгрижие — достатъчно е политическото възпитание, за да се ориентира човек правилно навсякъде, даже в изкуството... От този „тезис“ някои стигнаха дотам, че да се говори за естетически вкус едва ли не бе „естетизъм“, да се изучават законите на художествеността

едва ли не бе „изкуство за изкуството“... Повърхностно възпитани хора, научили нещо, но не изучили марксистическата теория във всички области на идеологията, издигаха плашила, когато се заговори за специфика на изкуството. И последиците от това са вече нетърпими на практика. Днес мнозина, разчитайки на „общата“ си култура, се „ориентират“ на общо основание и във въпросите на художествената култура. А самото изкуство се развива с живота, и хората с „обща култура“ остават при вчерашния ден...

Художествената изостаналост не е „липса на вкус“, а стар, навивен или неразвит вкус. Така, изостаналостта означава на практика стоене на стари, еснафски или буржоазни позиции за изкуството. Затова борбата за социалистическо естетическо и художествено възпитание е пряка идеологична, партийна задача.

Естетическото възпитание е част от идеологическата революция като форма на класовата борба дори и когато политическата и икономическата форми са вече притихнали. Това е борба против особен вид остатъци в съзнанието въпреки новите производствени отношения.

Преобразяването на съзнанието е най-сложният и най-продължителният период, през който се ликвидират социалните корени на буржоазната идеология и психика. И тук са характерни както изоставането на съзнанието, така и взаимодействието на самите преживелици. Самото изоставане на съзнанието е различно в различните идеологически области и различните групи хора. Колкото повече една област е по-близо до базиса, като политическата, преживелиците по-скоро се изживяват, колкото е по-далече, като религията, изкуството — толкова е по-широка сферата на действие и толкова по-трудно е преодоляването на преживелиците. На новите идеи, теории, вкусове е нужно време за преодоляване старите, особено в областта на психиката, на чувствата и настроенията, станали привичка, влезли в бита! По-лесно е да приемеш, че към социалистическото изкуство трябва да се подхожда от нови, марксистически художествени принципи, отколкото да почувствуващ различието в художествената структура на новите произведения, да промениш практически вкусовете си съждения!

Преживелиците имат специфика и в традициите. Защото имат различен произход и неравномерно се развиват и изчезват. Художествените предразсъдъци са едни от най-трайните, загнездени в душата като интимни представи за красотата! И те се поддържат от изостаналия художествен бит, от недостатъчното ново възпитание, от взаимодействието с изостаналите нравствени и пр. представи.

II.

Кои са хората с изостанали вкусове? Очевидно не можем да ги търсим само сред чуждите идейно хора. Те са в огромното си мнозинство привърженици на социализма. Но ако е явно, че са много, нима това е безлична, пасивна част от населението? Не. Те имат лице, и то твърде определено. Те само пасивно определят цифрите за посещаемостта в кината. Но активно воюват за вку-

совете, за представите си. Те се изказват, упражняват влиянието си, пишат и в печата... Изобщо активно защищават изостаналостта си. И даже с езика на социалистическата публицистика, с марксистическа фразеология, крият се зад тезиси...

И това дава основание на някои наивно да се радват — било автори, било критици, журналисти — и да приемат „количествения“ успех за решаващ. Но точно това, което се харесва на изостаналите хора и среща масовото им одобрение, не бива да ни радва. Това са тревожни сигнали!

Като говорим за идеологическа борба, ние имаме предвид предимно борбата с буржоазната идеология в международен мащаб и опитите ѝ да проникне у нас, да галванизира стари чувства, настроения, привички, вкусове и предпочитания. И това е главна наша задача. Но нима е по-малка задача борбата срещу преживелиците, срещу остатъците от буржоазното, а у нас като най-типично дребнобуржоазното, еснафско естетическо и художествено съзнание? И тези предразсъдъци в областта на красотата в живота и в изкуството са двойно по-опасни, когато се маскират като социалистически, марксистически вкусове и оценки, когато се гримират с наш език! Под такава декизировка ние ги срещаме най-често — и при обсъждания, и в печата...

Такива оценки имаше например за „Това се случи на улицата“ — защо не бил показан „типичен“, т. е. идеален шофьор? А се харесваше „Точка първа“ поради рекламния ѝ, репортажен характер. Не се харесваше „На малкия остров“, понеже нямал документално-публицистичен характер... Почти всички наши филми на съвременна тема независимо от художествените им качества или недостатъци биват атакувани от широки маси зрители преди всичко заради житейските проблеми, които засягат като „битови явления“, а не заради естетическите им идеи или художествени принципи.

Да вземем за пример само нашумялото през миналата година публично обсъждане на филма „Хроника на чувствата“. Защото то показва характерни насоки на вкусовете както за филмите, така и за книгите, за пиесите и пр. Самият факт на широкото обсъждане е положително явление. Нека повече се дискутира, нека се привличат повече хора да изказват публично мненията си... Въпросът е — какви мнения?

В. „Вечерни новини“ се зае с печатане писма „за и против“ филма — под обективисткия предлог: да се чуят разни мнения на зрители! Но не се зае да определи отношението си към тези мнения — като форма за активно възпитателно отношение. Все пак това даде възможност да се чуят и „идейните“ защитници на опростителството, да се покаже какво означава художествена изостаналост. Това помага да се ориентираме по-добре: с какво трябва да се бори на практика нашата идеология, за какво да воюва нашето художествено възпитание.

В броя от 17. IV. 1962 г. например има две характерни писма „за и против“. Противникът на филма, както винаги се случва, ко-

гато се застава на изходния пункт на опростителството, не говори за филма като за художествено произведение. Той говори за житейските факти, които филмът интерпретира, за тяхната стойност в живота! И разбира се, не може да се добере до естетическата идея, кое се отрича и кое се утвърждава като красиво, като прекрасно. Той не се интересува каква е красотата на нравствените отношения, която се утвърждава, кое и как художествено се отрича в този филм. Без анализ на художествеността му това не може и да се разчете. Затова той разглежда показаните факти сами за себе си като самоцел на изобразяването!

Обърнал произведението в конкретен факт, той не съди естетическите позиции и художествените слабости, а ... морализаторствува по повод на фактите. Той се отнася отрицателно към тези факти в живота и с това издава неволно и естетическата си позиция в живота. Фактите за него са безобразни! И оттук съди: авторите показват безобразни неща във филма. А не вижда за какво именно воеват авторите, какъв е естетическият им идеал, т. е. какъв тип човешки качества утвърждават като черти, бъдещи положителна оценка в стремежа да се надделее еснафщината в живота, да се приближи човекът към представата си за съвършенство на живота.

За да се разбере *какви естетически задачи, какви цели си поставят авторите*, кое изтъкват като красота, към която да се стремим, показвайки ни това, което е, и от друга страна, да се разбере *защо някои благодарение на догматичните си представи, искат да се показва това, което трябва да бъде, като осъществена вече реалност, т. е. лакировка*, трябва да се изясни: имат ли право авторите да търсят нови решения на въпроса за любовта или това са отдавна решени въпроси още при миналите поколения и сегашното поколение, щом се отличава в живота си от старите представи за любовта, е просто... изпорчено? Следователно трябва да се изясни дали любовта е метафизическо явление, известно от векове и неизменно, или пък животът тече, променя всичко и ние трябва да търсим нова, наша красота в него?

Изкуството на всяко общество е имало за цел да осмисли естетически живота, да разкрие красотата му, да го утвърди в неговото обществено-политическо и икономическо устройство. С това — да отхвърли овехтялата красота на миналото, старите представи на други класи и общества. Нашето изкуство, за да бъде съвременно, трябва да разкрие как се ражда красотата на нашия живот като по-висша от тази на буржоазния живот, включително и дребнобуржоазната „идилия“ в селото и града. Това е красота, оценявана с нови представи, различни от представите, излезли от дребнобуржоазния бит, който наследихме от миналото, с който вюваме сега, който ражда „стихийно, ежечасно“ своите духовни продукти. А те понякога съжителствуват в действителни социалистически представи, крият се зад гърба им, излизат от тяхно име, съдят и порицават...

В „Хроника на чувствата“ едно момиче, платило вече за наивните си излюзии, надживяващо ги именно в себе си, в самостоятел-

ното търсене път в живота, е изправено пред нова драма. Водена от силни чувства при свободния си избор, тя се отдава на предпочитания човек без предварителната „уговорка“, без пазарлъка за женитба като цел на чувствата. Тази нравственост идва от свободния избор и чистота на чувствата, а не от съгласуваността им с икономически, обществени, битови съображения, не когато чувствата са „изгодни“! Има по-висши съображения — в достойнството на свободния човек.

Драмата изниква именно от борбата в душата на мъжа с неизживените представи, с дребнобуржоазното у него! Може би това е съмнението на мъжа, терзан от желанието за първенство, за абсолютното притежание, от „собственическо“ чувство. Може би това са интелегентски колебания — дали действително човекът, по когото се е увлякъл, заслужава пълнота на чувствата, дали е намерил това, за което е мечтал? Или и сега, когато изборът изглежда решен, този човек няма да прояви още по-голямо лекомислие... Колко драми може да породи една създадена стихийно, некрystalизирала още душевна връзка. И как израства човек, когато надвива старото, предадено от поколения чувство, че цялото достойнство на жената се състои във формалното ѝ целомъдрие... Как се раждат нови, по-красиви чувства и отношения, когато те имат причината си в душевния мир на другия човек, не там, където ги е търсел еснафът. Защото тук става дума за... мома с дете! Това е нещо ужасно за еснафа — такива жени порядъчният човек не може да обича! А на всичко отгоре интимност преди узаконавяването... Как така чувства преди брака? Нали се рискува една раздяла, една измама, изоставяне... И той си представя, че най-голямото нещастие за едно момиче е да бъде изоставено. Ами ако то означава освобождаване от тежестта на една грешка при избора? Ако това момиче е гордо именно от раздялата си с бащата на детето? Ако е гордо да не приема чувства по милост и цени човешкото си достойнство на трудов, и то свободен от предразсъдъци човек?...

Как да решим този въпрос? Ще се съгласим ли с авторите, с тяхното тълкуване при анализа на чувствата на младите или ще спорим ли с тях за друго решение? Ние утвърждаваме новото, което се ражда. Еснафът ни убеждава, че новото е това, което нему е известно от едно време... Ние търсим красотата в надживяването еснафщината у нас самите и така израстваме. Той се срамува лицемерно и се обижда кръвно, ако чуе, че го наричат еснаф в този смисъл, който влага Горки в гневните си памфлети.

Такъв тип гражданин е скандализиран от филма. Той е „против“! За него целта и средствата са си разменили местата. Хората се женят не защото са щастливи, те стават щастливи само ако се оженят... Той пише. *„Това не е хроника на типични чувства и отношения, а една пародия на чувства...“* Още по-неприятен е фактът, че вместо да бичуват непристойните страни в живота ни, авторите ги представят така, че да служат за смях на публиката, въпреки че филмът не е комедия“!

Нима той е сам? На колко души импонира такова мнение? Колко са тези, които в други отношения имат несъмнени качества,

възможности, а в отношението си към бита се оказват на едни позиции с възмутения консерватор, самодоволния еснаф, който е саомнителен и безмилостен, когато го „скандализируют“ неща, които или не са му ясни, или са твърде далеч от него. За тях изкуството е нравоучение! То трябва да „бичува“ неща, които не му се нравят. И интересно е какъв вой ще надигне, ако му кажат, че нравствените му представи са предразсъдък, че естетическите му представи са също предразсъдъци! Наред с подписа му не стоят и годините му. Ами ако не е стар човек, на когото по-лесно може да се прости? Ами ако освен това от неговото мнение зависят много хора? А ако би могъл да се разпорежда и в изкуството... Би било още по-тъжно.

Той е въоръжен обаче от популярните статии в пресата, особено през годините на култа, с терминология! Той употребява „образ“, „съдържание“, „идеи“, „морал“, „отражение на действителността“, „познание“, „възпитание“... Той не употребява „форма“, „художественост“, „естетически идеал“, „стил“... Но знае що е реализъм! Реализмът за него е такова „отражение“, което представя живота такъв, какъвто трябва да бъде според неговите представи, за да поучава чрез примери...! Кой му внушава самочувствие с този „художествен речник“?

Тази жалка „художествена образованост“ е именно липса на художествено възпитание. Простият човек, който няма претенции, е само художествено необразован, той просто иска да му помогнат да разбере... Полуинтелигентът, който има условия да поучава другите, е убеден, че вече знае и може. Той е невъзпитан художествено, но иска да възпитава другите. Някога Плеханов писа, че трябва първо да се възпитат възпитателите...

На тази категория хора не бе по силите някога да разберат в какво е интересът към нашумялата „Чутна Яна“. А тя будеше интерес именно у такива хора, трогваше ги, че морализира, че „бичува“ съвременните нрави... Но пороците на съвременността бяха „бичувани“ в тази пиеса от гледна точка на един стар, патриархален идеал! Ние също не сме снизходителни, ние сме дори по-строги и критични. Но ние критикуваме от гледна точка не на вчерашния ден, а на утрешния, от гледна точка на нашия социалистически идеал! А говорещият с „марксистически“ език неграмотен художествено човек се оказва на едни позиции с патриархалния идеал, със старото, отминалото, за козметиката на което сега с такова въодушевление са се заели мнозина! Това не е безобидна неподготвеност, а воинствуваща еснафщина. Това е предразсъдъкът, маскиран със съвременни фрази! Ето го как мисли този гражданин: „Запознаването ни с тях е в една твърде неподходяща и вулгарна сцена, когато героинята лежи полуоблечена... а той като някой преситен Дон Жуан (б. м. понятия и представи!) пали цигара и я погалва по нейна молба“. Кое е повече — лицемерието или невежеството? Той е виждал голи жени и в други филми, в картини, статуи на гръцки богини, но е скандализиран тук от любовта без брак... Той не вижда, че именно оттук почва драмата. За него няма драма, има „вулгарна сцена“. Него не го интересува естетическият въпрос

който се поставя и който филмът трябва да реши. Той си представя, че трябва те „прилично“ да се разхождат и да разговарят, както подобава... на представите му. Иначе какви комсомолци и трудови герои ще са това? Той от филма и мен н о нищо не е разбрал, той го гледа като „отражение“ и съди отразеното: това в живота е неприлично! За него може би и Венера Милоска е... гола жена. Езикът му говори за неговите мисли: „Младежката забава пък беше връх на безобразието.“ Можем да си представим гримасата му, ако негов син или дъщеря идат на забава. Ами ако не е достатъчно възрастен и сам иска да иде на забава? Ами ако той организира забавите на младежта?

Но той борави с ловко определени понятия, пише за типично и нетипично: „Мога смело да кажа, че тази „хроника“ *не ни дава верни сведения за нашия живот, тя не е типична...* Авторите са решили да ни покажат, че нашите строители са некултурни, грубияни, побойници и имат недостойно отношение към жените. Трудовият ентусиазъм липсва, героите в повечето сцени се разхождат с ръце в джобовете, трудът се чувства само в звуковите ефекти...”

Ето го еснафа! Въоръжен с „речник“ — той знае, че „изкуството дава сведения за живота“, че героите трябва да бъдат „положителни“, че трябва да има „трудов ентусиазъм“, трудов процес, за да бъде филмът... социалистически! Ето сентенция на опростителството — кодекс от норми за изкуството!

Може би този кодекс ще напомни и за някогашните статии? Защото изниква въпросът: кой въоръжи с този речник граждани-на? Под наивните любителски критични фрази си показват рогата догматизмът и сектантството в естетиката, лакировката и лицемерието в критиката, това, което формираше вкусовете през периода на култа...

Този гражданин е жертва на догматизма, който го е изсушил, който е подхранвал еснафските предразсъдъци, вместо да ги унищожи в съзнанието му. Догматизмът създава обстановка за раздухване именно на еснафска психика! Субективизмът и индивидуализмът като основа на буржоазната психика, характеризират и самия догматизъм във всичките му форми! Затова марксистическият език в устата на догматика става лицемерие! А насаждането в живота на такива норми е ретрограден процес, оживяващ онова, което исторически трябва да отмре. Даже в международен мащаб в областта на политическия живот догматизмът, маскиращ се като „марксизъм“, е не само дребнобуржоазен рецидив, той е активна защита на индивидуалистическото съзнание срещу развитието на живота, развитието на самия марксизъм!

А самият живот кара хората стихийно да харесват всичко, което се ражда в социалистическото строителство, всичко в което разцъфтява красота от по-висш тип! И на тази стихийна психика трябва да се помогне идеологически — да се осмисли от също така развиващи се наши, марксистически, социалистически естетически възгледи! Когато се натрапват закостенели естетически представи за това, кое е красиво и кое не в живота, се получава типично идеологическо противоречие в нашия живот. Защото животът се стреми

да се освободи от натрапваните му ограничени, стари, догматични идеи и теории! Естетическото възпитание на народа трябва да започне с разкриване красотата на новия живот, а не с налагането на стари догми върху живота! Това би спънало развитието му. Това е консервативно отношение, реакционно в съпротивата си срещу самия живот.

А откъде да започне художественото възпитание? От разбиране самочувствието на еснафа и догматика: че знае, че разбира от художественост! Той не е художествено образован, защото, първо, не може да чете езика на изкуството, и второ, като не вижда разлика между изкуството и живота, гледа произведението като „житейски факт“ и съди факта, а не художествената идея!

Разговаряхме с един достатъчно образован човек, с много други качества, окръжен ръководител на филмовото разпространение за част от Северна България. Той не без липса на самочувствие разказваше, че гледал „Голият остров“, но отказал да го приеме за прожектиране в окръга, бил... скучен! Заговори за българските филми напоследък, възмутен, че героите говорели... на диалект! И ето човек с примитивен художествен вкус става критерий, халка, през която минават филмите, носещи художествено възпитание за десетки хиляди души...

Той ги възпитава... по собствения си вкус! И чудно ли е, че така „възпитаните“ граждани излизат от прожекциите на „такива скучни филми“? Какво значи за тези хора усет към поетичното?

Всеки човек, гледал филм, излиза с мнение за него. Но нима всички могат да се ориентират в законите на филмовата художественост? Какво значи художествена мярка на условния поетичен език, какво значи ритъм?... Ритъм, който говори, говори така страшно, потресаващо в този японски филм... Ако това не е разбрал човек, а гледа само, че героите се „изкачват и слизат“, какво общо има той с изкуството? Как чете стихове, как слуша музика!... А великата задача на нашето социалистическо изкуство е да разкрие очите на милиони хора за художествена красота, да събуди у тях способност да разбират красотата на нашия социалистически живот, да творят живота „по законите на красотата“ — като съвършен живот, водени от нашия естетически идеал, от представата ни за съвършенството на живота, на човека!

Само влиянието на изкуството може да развие художествения вкус! Филми като „Балада за войника“, „Голият остров“, даже „На малкия остров“ за нас са крачки в развитието на киноизкуството като цяло! По тях ще се възпитава съвременният наш художествен вкус! Не по „Мексиканска серенада“, „Двете весели победи“, „Във възрастта на любовта“...

Гражданинът, който не вижда в живота ни и в изкуството красотата на всичко ново, което строим, е политически неподготвен и естетически изостанал. Да му се помогне — ето задачата на нашето идеологическо и художествено възпитание. За това трябва да се разрушават фалшивите „художествени“ представи у някои, които

са се формирали под догматични влияния. Защото тези влияния са подхранвали и еснафските представи за живота, за бита, за любовта... Трябва да разясняваме красотата на художественото!

III.

Много е писано за ролята на критиката в художественото естетическо възпитание въобще на народа. Но самата критика трябва да осъзнае художествените си задачи, за да се измъкне първо от паяжината на догматизма и на социологизма. Нима критиката не носи вина за продължителното насаждане на елементарни представи за изкуството, на повърхностни и дилетантски вкусове?

Колко често явление е да се съди филм, като се мери буквално „по живота“, без оглед на поезията в изкуството, без оглед на красотата на творчеството... И „художествеността“ в статията да се свежда до предъвкана фабула, представена за „съдържание“. Колко грехове имат безбройните рецензенти за опростителството си, за вулгаризацията на вкусовете на зрителите... И не е чудно, че им връщат после чрез писма примерно същите оценки, същата вулгаризаторска терминология! Та нали критиката, ежедневната оперативност, ги ориентира в текущия художествен живот.

Главната задача на всяка форма на художествената критика е да разкрива естетическите идеи на произведението и да ги оценява. А разкриването на тези идеи става чрез разчитане на художествената форма, чрез анализ на художествено оформеното съдържание, на художествената му структура като цяло. Това е пътят, по който критиката ще насочва публиката: запознавайки я с художествените закони на видовете и жанрове изкуства, на различните стилове, да я доведе до художествената структура, за да осмисли, да осъзнае и естетическата идейност на произведението.

Това е основен тезис на нашата, марксистическа естетика. Изкуството е висша форма на творчество по законите на красотата, то е *средство за осмисляне естетическия живот на обществото* — т. е. на красотата, грозотата, прекрасното, възвишеното, безобразното, трагичното и комичното в живота. И именно поради това е и *средство за формиране естетическото и художественото съзнание на народа*.

Критиката трябва да помогне на изкуството да изпълни тази главна своя социална задача. С това тя ще помогне и за развитието на самото изкуство.

ТОДОР АНДРЕЙКОВ

КИНО, ЗРИТЕЛИ И ПОСРЕДНИЦИ

Разговорът, който подхваща редакцията на списанието, е много полезен. Не бих казал, че е и навременен, защото ми се струва, че е доста закъснял. Така или иначе, миналото едва ли ще се поправи, но добре е да се помисли сериозно и загрижено за бъдещето.

Статията на Иван Ковачев правилно и задълбочено поставя някои въпроси за възприемането на киноизкуството от зрителя, за художествения вкус на зрителя и борбата за неговото идейно-естетическо възпитание. Този проблем обаче има най-разнообразни страни и нюанси и само един наистина широк разговор би могъл да направи опит напълно да ги анализира и изчерпи. Аз искам само по-скоро тезисно да нахвърлям някои явления и причини.

Между всички изкуства киното има най-щастлива и едновременно най-нещастна съдба. Непоклатимо предимство, недостъпно за никое друго изкуство, е милиардната му аудитория, възможността за масово непосредствено въздействие, за внушаване на мисли и чувства, на хуманни и прогресивни идеи, а за съжаление и на реакционни, според това, в чии ръце се намира производството му. И може би точно удивително леката му достъпност до „потребителя“ е една от причините, поради които всеки, който ходи на кино, се чувства прав и даже задължен да оценява и съди произведенията му твърде категорично и безпрекословно. А на кино ходи буквално всеки, и то не само два или три пъти в годината. Разбира се, киното, както и всички останали изкуства, поне при нашите обществени условия се създава за народа, то се п р е д н а з н а ч а в а за него. Но това съвсем не означава, че възприемането на изкуството не изисква абсолютно никаква подготовка. При другите изкуства като че ли не се спори по този въпрос. Издават се даже брошури: „Как да слушаме музика“, „Как да гледаме произведенията на живописца“, „Ние гледаме театър“, почти към всяка книга има предговор, някъде и послеслов. И само за киното, поне у нас, този въпрос никога не се е поставял с необходимата сериозност. А киното всъщност е най-синтетичното, най-сложното изкуство. То борави с гъвкав и многообразен език, чието пълноценно възприемане изисква съответна подготовка, привикване с действителните му особености. Запитвали ли сме се колко от зрителите я притежават и какви усилия сме полагали за нея? Споменах за пълноценното възприемане, защото, повърхностно погледнато, киното наистина се възприема най-леко от всички хора, доколкото неговият обект по своята фактура е най-реалистичен. То борави с реални живи хора, дейст-

уващи в реално време и в реално пространство. Но точно оттук започва конфликтът между изкуството и неподготвения зрител. Поне в сериозните произведения на киното смисълът на кадъра почти никога не се изчерпва само с простото действие. Същността на киноезика е именно в това повече. Абсолютно неосъзнатата нужда у повечето зрители от по-задълбочено възприемане на киноизкуството, струва ми се, е втора причина всеки зрител да се чувствава компетентен леко и в повечето случаи неправилно да съди филмите, които гледа. В това отношение е почти невъзможно да се натъкнем на стеснение. Сигурно има хора, които не разбират или напразно не харесват музиката на Бетовен и Вангер или за да не отиваме далеч в миналото, на Прокофиев и Онегер. Тези хора може да са единици, а може да са и много повече. Никой не знае. Защото те не дръзват да афишират становището си, да не говорим за аргументиране. Най-много можем да чуем скромното: „Не разбирам такава музика.“ А всички разбират от всякакви кино! За изтъкнати шедьоври на киноизкуството можем да чуем дръзки реплики: „Нищо не струва“, „Това филм ли е“. Неведнъж се натъкваме и на масово възхищение от посредствени или явно слаби филми. Не е нужно отново да се припомнят известните случаи на пропадане по екраните на големи творби и на огромно посещение дори на пошли филми. Затова пък колко по-голяма радост изпитва всеки кинодец, когато някой наистина хубав филм се радва на успех сред публиката. Едно трябва да е напълно ясно: не винаги качествата на филма са право пропорционални на броя на зрителите. И крайно време е поне в средите на кинематографията окончателно да престанат все още орещащите се спекулации от подобен род. При това много вредно е понятието кинозрител да се схваща като нещо хомогенно. Има зрители и с висока кинокултура, има и много с извънредно ниска. С впечатление съм, че преобладават последните. И те за съжаление определят незадоволителното средно ниво на българския кинозрител. Подчертавам: става дума за кинокултура, в смисъла, в който се говори за музикална, изобразителна или литературна култура. Много от зрителите от втората категория са иначе интелигентни хора, има дори и такива, които притежават някоя от другите споменати култури.

Борбата за създаване на масова кинокултура е благородна, сложна и задължителна. Тя се налага от масовостта на киноизкуството и доколкото дълго време е стояла вън от вниманието, тя е въпрос на труден и продължителен процес. Мисля, че първият ѝ етап може да се формулира със следния парадокс: на активна борба за по-ниско самочувствие на кинозрителя!

Но нека погледнем на проблема и от една друга, съвсем немаловажна страна. Дали зрителите са изцяло виновни? Ще си позволя констатацията, че за много хора киното въобще не си е създадо нужния авторитет на истинско изкуство. Много хора не го смятат за изкуство, а за интригуващо забавно или жално зрелище. Причината за това отношение в много голяма степен трябва да се търси не у зрителя, а в киното. Преобладаващата част от производството му не може да се нарече изкуство. Тя се създава по чис-

то търговски съображения, а често и по съвсем долни побуди. Ежегодно в света се произвеждат над 3,000 филма. От тях значителните творби рядко надвишават две-три десетици. Приличните филми са още стотина. Останалото е смет в едно или в друго отношение. А в капиталистическите страни сметта рязко определя облика на цялата продукция. Истински големите и прогресивни произведения на изкуството лесно се броят на пръсти. А по екраните се пускат всякакви филми. Това също е търговия. Тя работи по свои закони. Да си спомним конкретно в България в продължение на десетилетия каква продукция в основни линии е поддържала репутацията на киноизкуството пред зрителя. Преди Девети септември — затъпяващата стандартна буржоазна продукция от противни, гъделичкащи мелодрами, плоски комедии, фалшиви историко-костюмни филми. Немалко години след Девети септември на екраните преобладаваха схематизмът, декларативността и дидактиката на редовата продукция на социалистическите страни. Тези елементи също допринесоха за изпортване на вкусовете и донякъде внедриха неприязън към художествено поднесената сериозна проблематика, към произведенията, които не поднасят всичко сдъвкано, които карат да се мисли.

Сега да погледнем настоящето. Въпреки несъмненото повишаване на общото качество на проектираните у нас филми през последните години съществуват будещи недоумение пропуски и грешки. Могат да се изброят заглавия на редица съветски и народнодемократични филми от високо качество, непопаднали на нашите екрани. А има не един случай на показване на филми, които явно компрометират престижа на социалистическото изкуство и не помагат за утвърждаване на здрав вкус у кинозрителите. Още разпространено е това явление при вноса на западни филми. Големите творби, явления в световното кино, не стигат до нашия зрител. Мотиви — обикновено: много са скъпи, а валутата е крайно ограничена. Но тук се гледа чисто количественият показател. Пред един такъв филм се предпочитат три несъстоятелни псевдохудожествени творби, защото с тях лесно се пълнят кината и още по-лесно се разваля вкусът на зрителя. Някои големи произведения от Запад все пак попадат на екрана 4—5 години след създаването им, когато поевтинят. И от такова закъсняло проектиране има полза, но българският кинозрител изостава, не върви в крак с развитието на киноизкуството, а това обстоятелство не е маловажно в борбата за кинокултура.

На този кръг въпроси не желая да се спирам по-подробно. Добре би било това да сторят някои членове на комисиите за внос на филми — включително и творчески работници, участващи в тях. Струва ми се, че засега участието на творческите работници в тези комисии е ограничено. То би трябвало да бъде решаващо! Тогава преценката на идващите в страната филми ще бъде много по-компетентна.

Налага се един обоснован от световната практика извод. Това, че киното е най-масовото изкуство, че има най-широка аудитория, хилядократно по-широка от всички останали изкуства, води и до

най-големи приходи при консумацията му от потребителя. Възможностите за приходи най-сериозно намесват търговията в изкуството. А търговията започва да определя, да диктува репертоара на кината въз основа на един вкус, който сама е изработила, почиваш на лекото зрително възприятие и елементарните дразнения на хората. Няма да е пресилено, ако се каже, че у нас това е национална беда. И не толкова при вноса на филми, колкото при програмирането им на екраните. Нужно е да поговорим сериозно за вкуса на тези, които насочват и управляват вкусовете на публиката: ръководителите на кинематографията и директорите на кината. Тези хора понякога са между най-неподготвените зрители. В това отношение при киноизкуството съществува една аномалия, непозната при останалите изкуства. Представете си, че счетоводителите или някакви търговски работници определяха репертоарите на симфоничните оркестри или театрите, съдържанието на художествените изложби или планове на издателствата за художествена литература. Абсурд, нали? А защо не се счита за абсурд, а напротив, счита се за нормално явление точно такива хора да определят репертоара на кината? Обективно се получава, че и другите изкуства са донякъде търговска стока, но все пак са преди всичко изкуства, доколкото при поднасянето им на консуматора играят роля преди всичко художествените съображения, а само киното е преди всичко стока, а едва след това — е да, изкуство. Дали един филм ще се провали сред зрителите, или ще бъде посрещнат с интерес в много голяма степен зависи от това, как ще бъде програмиран: каква предварителна реклама ще му се направи и колко отдалече ще започне тя, каква агитация ще се прави преди и по време на прожектирането и в какви форми и най-после в колко и кои кина ще се програмира филмът: за София и големите градове това е от сериозно значение. Всички елементи на програмирането се определят единствено от вкуса и търговските съображения на въпросните фактори — ръководителите на окръжните и градските предприятия и директорите на кината. Случаят с гениалния японски филм „Голият остров“ е наистина класически. Този филм, взел голямата награда на фестивала в Москва, бе програмиран без много шум единствено в кино „Македония“. Това говори за ясно изразено отношение към филма, отношение, което зрителите не можеха да не почувствуват. Този филм предварително бе осъден на пълен провал, вместо да се поведе най-широка кампания за неговото „спасяване“, като се имат предвид наистина трудните му за възприемане елементи, далечни на вкуса на средния зрител. Нима не говори за предварително отношение и скорошният случай с програмирането пак без особена реклама и агитация на големия съветски филм „Иваново детство“ (спечелил голямата награда на тазгодишния фестивал във Венеция) само в кината „Севастопол“ и „Левски“? Известно е, че във всички кина една част от публиката е горе-долу постоянна и в значителна степен определя облика на киното. За това също трябва да се държи сметка при програмирането на филмите. Именно постоянната публика на „Македония“ и „Севастопол“ не е от най-добри-

те. Филми като споменатите два задължително трябва да се програмират в кина като „Благоев“, „Млада гвардия“, „Церковски“, „Славейков“, „Москва“. Явно, известните ни фактори определят отношението си към даден филм не само с броя на кината, но и със спецификата им. Но може би това отношение към „Голият остров“ е резултат на безнадеждно отчаяние, че уви, нищо не може да се направи за този прекрасен филм и затова е по-добре изобщо да не се мъчим напразно, а да го оставим тихо да си умре? Едва ли. Това е проява на собствения вкус на факторите. Случвало ми се е неведнъж да гледам филми с тази ръководеща програмацията аудитория и да слушам реплики по време на прожекциите. И за „Голият остров“, и за „Слънцето и сянката“, и за интересния филм на Гопо „Бомбата“ съм чувал изрази като: „За какво правят такива филми и защо ние ги купуваме“, „С такива филми ще изгоним публиката от кината“, „Ние този филм не го искаме, играйте си го в София“ (представете си продавачка в книжарница, която излага на витрината само онези книги, които на нея ѝ харесват, а тези, които не ѝ харесват, крие под тезгяха и не ги показва на посетителите). „Давайте ни филми като „Човекът-амфибия“ и т. н., и т. н. Вкусът е ясно изявен. И този вкус насочва пряко вкуса на зрителите.

Да се опитаме отново да погледнем проблема от друг ъгъл, с оглед на известни възможни перспективи. Въпросните фактори сигурно забелязват, че напоследък като че по-често се появяват филми, които рязко не отговарят на техните вкусове, които все повече нарушават привичните им представи за киното. По-често се явяват филми, които не им се иска да програмират, а ако това се налага — пхат ги в по едно кино, и то често не най-доброто и подходящото. Световното кино е в процес на съществени промени, на силно изразено идейно-естетическо развитие, вече несвързано с техниката, като звука, цвета и широкия екран, и може би затова, по-непонятно за зле подготвения зрител. Световното кино върви по този път на обновяване и разширяване на изразните си възможности. А нашите фактори изостават. Те не се стараят да коригират досегашните си схващания за киното и изглежда, не се замислят върху силно обезпокоителното обстоятелство, че се появяват все повече странни според тях филми, както и върху многозначителното обстоятелство, че точно тези филми се посрещат с интерес от подготвените зрители и точно те започват вече почти редовно да получават наградите по международните кинофестивали. Нужно е категорично да уверим нашите фактори, че този процес няма да престане, а напротив, все по-бързо ще се развива.

А сега нека се помъчим да си представим в малко преувеличена светлина бъдещето. Да допуснем, че сегашната система на програмация още пет, даже десет години ще „опази“ сравнително добре българския масов зрител от новите явления в киноизкуството. Но когато дойде денят тези явления да престанат да бъдат „новост“, а се превърнат в същност на тогавашното световно киноизкуство, тогава какво ще правим? Представете си, че българският зрител се окаже до голяма степен изостанал от нор-

малното развитие на изкуството по вина на своите киноръководители. Може би ще се наложи да затваряме кината, защото хората ще са намразили това непонятно кино и няма да го посещават. Нима тогава ще трябва от А,Б да се захващаме с един невероятно труден процес на естетическо превъзпитание — невероятно труден, защото е останал абсолютно неподготвен? Сигурно нещата няма да се развият точно така, но естественият процес не бива да се спъва — нито съзнателно, нито несъзнателно, — той трябва активно да се подпомага. А щом въпросните фактори не успяват да се справят с тази задача, трябва да им се окаже съдействие. Може би е уместно компетентни специалисти конкретно да посочат всеки месец при програмирането на кои филми трябва да се обръща особено внимание, да се полагат специални грижи за подготовката и пускането им на екран.

Искам да завърша с една забележка, която оправдава донякъде ръководителите на кината, така остро макар и заслужено нападнати. Мисля, че Министерството на финансите също трябва да се съобразява с обстоятелството, че киното е преди всичко изкуство. А едно изкуство е длъжно да преследва главно идейно-възпитателен ефект и едва след това финансов. Финансовите планове на кината в продължение на доста години застрашително набъбваха и станаха огромни. Тези огромни планове просто заставят ръководителите на кината, дори ако това не им се иска, на всяка цена да се ориентират към филми, които най-лесно ще донесат големи приходи. За съжаление между тези филми твърде рядко попадат произведения на голямото изкуство. Струва си да се помисли върху възможността едно минимално намаление финансовите планове на кината да съдействува за не минимално подобряване на програмирането на филмите и повишаване вкуса на кинозрителите.

РАЗГОВОРЪТ ЗА КИНОКОМЕДИЯТА ПРОДЪЛЖАВА

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Няма досега в историята на човечеството друг обществен строй в сравнение със социализма, който да е така органически заинтересован от развитието на хумора и сатирата, който да разполага с такива огромни възможности за използването на смеха, това велико, с нищо незаменимо идейно-художествено оръжие.

От миналото знаем, че смехът е вземан на въоръжение от редица класи, които са били исторически прогресивни. Но когато тия класи са побеждавали, когато са заставали начело на обществото, те са се израждали, ставали са реакционни класи и оръжието на смеха е отпадало от техните ръце.

Нашият обществен строй има това историческо предимство, че класата, която е начело на тоя строй, и след своята победа не губи чертите си на прогресивна класа, по своите възможности и задачи тя продължава да е дълбоко заинтересована знамето на хумора и сатирата да се издига все по-високо.

Ние би трябвало много сериозно да се замислим — това всъщност е въпрос на цялата наша марксистко-ленинска естетика — защо при тези исторически предпоставки хуморът и сатирата у нас не са на това равнище, на което трябва да бъдат.

Разбира се, тук картината е доста сложна. Би трябвало да се каже, че в нашето изкуство бяха създадени шедеври на хумора и сатирата, които бяха на висотата на великите исторически предпоставки и предимства, които притежава нашият строй. Аз имам предвид например творчеството на майсторите на сатиричното слово Илф и Петров, чиито романи влизат в световната литературна класика. Не е тайна обаче, че за дълго време тия романи бяха поставени в задния двор на литературата. Художественото богатство, което те съдържаха, стоеше неизползувано, поставяха се бариери между него и читателите, не се правеше необходимият естетически анализ на това богатство, не се извеждаха от него поуки и обобщения, които да послужат за правилното развитие на хумора и сатирата.

А колко неща могат да се кажат и да се развият като теоретически обобщения, ако се анализира дълбоко и проникновено творчеството на Илф и Петров, колко наслоени предразсъдъци, сковавщи развитието на хумора и сатирата, могат да бъдат разобличени!

В нашата литература ние имаме такъв своеобразен и силен майстор на хумора и сатирата като Светослав Минков. Но защо неговото ярко сатирично дарование не създаде нови произведения,

които да бъдат на равнището на най-доброто, което той е написал в миналото? Защо тоя писател се чувствуваше доста неуютно в нашата литературна обстановка тъкмо през годините, когато неговият талант би трябвало да разцъфти и да даде най-хубавото, на което е способен?

И тук наистина като главна причина за спъването на естествено и пълнокръвно развитие на хумора и сатирата изпъква периодът на култа към личността. Наслоенията и предразсъдъците от обществен и естетически характер, които той донесе, доведоха до положението, че ние не съумяхме да използваме, да осъществим в живота плът на нашата литература и изкуство ония огромни исторически предимства, за които вече стана дума.

През тоя период доста грубо бе показано своеобразието на хумора и сатирата, не се разбираха особеностите, които характеризират това естетическо оръжие, неговият главен предмет на изображение. Така се раждаха и фалшивите изисквания, които не бяха в хармония с особеностите и с предмета на изображение, присъщи на хумора и сатирата. Специфичният предмет на изображение, това, с което преди всичко борави специално сатирата, са отрицателни явления на живота. Естествено ние трябва да се съобразим с конкретното богатство и многообразие на литературата и изкуството, с обстоятелството, че в отрицателния екстрат на живота, отразяван в произведенията на хумора и сатирата, могат да съществуват и положителни явления. Както е известно, има комедийни творби, изцяло изградени върху показ на положителни явления. Но това са вторични моменти, а основното, което стои във фокуса на хумора и специално на сатирата, са именно отрицателните явления на живота.

Тук е необходимо да се направи една съществена уговорка. Не всички произведения, които пресъздават отрицателното в живота, които съдържат критическо начало, са произведения на хумора и сатирата. В тоя смисъл аз не мога да се съглася с ония другари, които определят филма „Партизани“ на Христо Ганев и Бинка Желязкова като сатирично произведение. Критическо начало, критически елементи може да има в много произведения, но това не значи още, че благодарение на това обстоятелство тия произведения са станали сатирични. Сатирични те стават тогава, когато критическото начало, изобразяването на отрицателните явления в живота, се осъществява под формата и с помощта на смеха.

Смехът притежава богата гама на видове и отенъци. Но във всички случаи, за да имаме сатирично произведение, трябва да е използвана една или друга форма, един или друг нюанс на смеха, да е пуснато в действие оръжието на смеха.

Твърде чести са случаите, когато не се държи сметка за особения предмет на хумора и сатирата (именно отрицателните явления, разкрити чрез оръжието на смеха) и художествените внушения, които се правят в сатиричните произведения, на бърза ръка се отнасят вече изцяло за живота, за цялата система от положителни и отрицателни явления в него. Главният специфичен обсег и предмет на сатирата се пренебрегва и изведнъж на негово място се

поставя друг предмет, поставят се други изисквания, невалидни и незаконни за хумора и сатирата.

Това като практически критерий е толкова разпространено и такива печални последици ражда, че всеки един от нас би могъл да чаде купища от примери в тази насока.

И тук, за да вървим напред, е нужно преди всичко да се създават таланти, ярки комедийни произведения, които да имат такава пробивна сила, че да не се побират в тясното корито на догматическите изисквания и предразсъдъци, да ги разчупват и да показват тяхната несъстоятелност. И разбира се, е нужно също така теорията на хумора и сатирата да се издигне на необходимата висота, да се водят задълбочени и аргументирани разговори, да се използва натрупаният творчески опит, да се анализира и обобщава.

Едно художествено произведение няма да бъде произведение на социалистическия реализъм, ако не съдържа положителен естетически идеал, това утвърждаващо начало, което извира от комунистическата идейност на автора, от основната му идейно-художествена позиция при отразяване на живота. Но целият въпрос е как се проявява в отделните жанрове и специално в хумора и сатирата положителното, утвърждаващото начало.

Тук несъмнено се сблъскваме с още едно изкривяване на теорията и практиката на социалистическия реализъм в областта на хумора и сатирата. Твърде често ще срещнете изискването утвърждаващото начало в хумора и сатирата да бъде непременно, на всяка цена и във всички случаи въплътено в сюжетиката, в системата от образи на отделните произведения.

Известно е, че в някои произведения това би могло да съществува, в някои произведения може да имаме положителни и отрицателни образи и тия произведения пак да бъдат хумористични или сатирични произведения. Но когато подобно изискване се издигне в неотменен естетически закон, важещ за всички произведения на жанра, когато то се обърне в команда, която се отправя към всички творби, тогава грубо се погазва тая сфера, която е специфична, като възможности и като предмет на изображение, за хумора и сатирата. И се изпуска предвид основното.

А основното се състои в това, че съчетаването на утвърждаващото и критическото начало в областта на хумора и сатирата се осъществява преди всичко в природата на схемата, в качества на схема, а не непременно и на всяка цена в сюжетиката на отделните произведения, в тяхната образна система. В това, каква е природата на смеха, дали в него се чувства единството на критическото начало с утвърждаващата позиция на автора, от това преди всичко ще се реши дали имаме произведение на един комунистически мислещ и вълнуващ се творец, или пък това е произведение примерно на един автор, ехидно настроен към основите на нашия живот.

Ето тия сковаващи разбирания за дълъг период бяха вкарвали хумора и сатирата ни в манастира на постните, догматични изисквания. И естетиката на тоя манастир за съжаление все още не е преодоляна докрай.

Но и тук положението на догматичните възгледи и изисквания е неудържимо, защото пак искам да подчертая мисълта, с която започнах, самата природа на нашия обществен строй, на нашето социалистическо-реалистическо изкуство няма да търпи за дълго време тия възгледи.

В областта на хумора и сатирата и специално на комедията (въпреки общото изоставане, което се забелязва тук в сравнение с другите сектори на литературата и изкуството) напоследък изпъкват положителни, радостни явления, насърчаването на които е първостепенен дълг на нашата критика.

Как да се съчетава високата взискателност с грижата за издигането, за стимулирането на тоя все още изоставащ дял от нашето изкуство?

Това би трябвало да става във всички случаи не като се отстъпва от висотата на нашия критерий. Защото ако отстъпим от тая висота, всъщност ние няма да подпомогнем на дело изкуството ни.

Но като казвам, че в никакъв случай не трябва да се притъпява взискателността, това не изключва необходимостта от една по-голяма зоркост и съсредоточеност на вниманието ни към ония кълнове и елементи, които на фона на общото изоставане на тоя сектор бележат някакво придвижване напред.

Ако вземем тия кълнове и елементи и сведем нашия естетически критерий до тяхното равнище или ако, да кажем, едно средно произведение издигнем и обявим за първостепенно, за някаква голяма и решителна крачка напред, ще постъпим неправилно и ще тръгнем по пътя на притъпената взискателност. А тоя път не води към разцвет на изкуството.

Но като запазваме високия си критерий и като даваме съответната обективна преценка на произведенията, ние трябва да бъдем проникнати от съзнанието, че сме длъжни да помагаме на нашето изкуство да върви напред, да насърчаваме онова, което се ражда в него и което бележи неговото развитие. По този начин критиката ще успее да осъществи основната си задача — да въздействува за правилното развитие на творческия процес в областта на изкуството.

Ще дам един конкретен пример.

За дълго време нашата комедия беше окастрена, нейният арсенал бе сведен до оръжията, които са характерни за една чисто битова, строго реалистична комедия. И опитите за разкоavano на хумора, за по-голямо богатство, за по-голяма свобода в боравене с изразните средства, с други отенъци и възможности на хумора и сатирата просто се преследваха като форма на безидейността, на формализма и евтинията в изкуството.

По този път бе нанесен много сериозен удар върху хумора и сатирата. Те се лишиха от някои специфични за тях оръжия, които в значителна степен представляват тяхната стихия и без които те започват да линейт.

Специално според мене хуморът на положенията за дълго време бе в немилост. Той бе обявен за не особено желан и напра-

во за твърде съмнителен. Издигна се изискването: дайте хумор на характерите — това значи дълбоки и сериозни комедии, с дълбоки и сериозни мисли за живота, но нека героите не вършат глупости, да са трезви и разумни, да не изпадат в положения, които могат да ги направят смешни!

И така всяко по-свободно боравене с арсенала на смеха, всяко навлизане в областта на комизма на положенията се смяташе по принцип за нещо едва ли не противоположно на социалистическия реализъм.

По този начин хуморът на характерите догматично се противопоставяше на хумора на положенията. Или по-точно, в името на хумора на характерите се подценяваше значително, а твърде често и се елиминираше богатият арсенал на хумора на положенията.

Ако обаче ние си спомним комедиите на Чарли Чаплин, класикът и първомайсторът на смеха в киното, ще видим колко щедро и богато е наситена тъканта на тия комедии с такъв хумор на ситуациите, който на много хора, естетически дресирани от догматическите изисквания, ще се стори едва ли не като ерес. Как може да се позволи някаква тенджера или някаква торта да попадне върху главата на героя! Що за евтин вкус е това!

И обстоятелството, че след едно такова обедняване на арсенала и възможностите на хумора и сатирата у нас се появяват някои произведения, които се опитват да реабилитират тая художествена стихия на хумора и сатирата, е нещо по начало положително, нещо, което трябва да привлече вниманието ни. Такива положителни тенденции на разкрепостяване, на обогатяване са налице например в комедийния сценарий „Невероятна история“ на Радой Ралин, във филма „Специалист по всичко“ на Павел Вежинов и Петър Василев.

Наред с това обаче не може да не се отбележи, че хуморът в „Специалист по всичко“ в голямата си част се изчерпва със ситуацията, в която се ражда, той няма по-дълбок план, нещо, което, раждайки се в дадената ситуация, да не се изчерпва само с нея, да носи едно вътрешно, по-голямо и многозначно съдържание.

Без да амнистира недостатъците на произведенията, нашата филмова критика е длъжна да проявява по-голяма зоркост към онова, което напират като положителна тенденция в развитието на киноизкуството. Напират може би в недостатъчно вярна посока, едностранчиво и изкривено, но съдържа в себе си нещо продуктивно, има позитивен смисъл и значение.

Това е задължително за една критика, която стои на своя благороден и отговорен пост.

Бих искал да приветствувам инициативата на списание „Киноизкуство“ и нашата секция „Кинокритика“, които устройха този пръв разговор за кинокомедията. Това говори, че те са за развитието на кинокомедията.

Може би няма да има голяма полза, ако вземем да упрекваме колко виновни са създателите — режисьорът, сценаристът на „Любимец 13“, „Специалист по всичко“, „Две победи“ и пр. Защото това е наистина един етап, който принадлежи на миналото. Не е нужно и да оправдаваме създателите с това, в какво време правеха филмите, но наистина трябва да бъдем внимателни към онова малко, което са постигнали, за да може сега, когато вече има възможност да се направи повече и хората могат да бъдат по-дръзки, да не им срежем перушините, а да им дадем криле.

Тук някои другари искаха едва ли не всички кинокомедии, на ситуацията или не, да бъдат силни сатири. И в това отношение ми се иска да кажа, че кинокомедии са създавани, създават се и ще се създават, но много трудно е да се създаде един пълнометражен сатиричен филм. Ако вземе човек да отдели Чаплин някъде настрани и още едно-две имена на хора, интелигентни, създали такива филми, не мога да си представя как може да се създаде един пълнометражен сатиричен филм. Не комедиен, а сатиричен.

Бих искал да кажа, че хуморът и сатирата трябва да бъдат достойни на цялата кинематография. Те не трябва да бъдат монопол само на Игралната студия. Защото тежко и горко на Игралната студия, ако сама трябва да реши тия проблеми. Трябва и другите студии малко или много да помагат.

Като кинодокументалист бих искал да кажа, че и преди периода на култа, и през времето на култа, и след времето на култа в нашата студия съвсем инцидентно се появяваха сатирични сюжети. Вярно е, че това не е толкова благодарна работа, защото не можеш да направиш един пълнометражен филм. Но често един малък сюжет, решен документално или игрално — не е важно как, по своя капацитет може да съдържа проблематика, далеч по-сложна от една комедия на леки ситуации, която също има пълно право на живот. В различните периоди сатирата в кинопрегледа също се появяваше много инцидентно, много рядко, защото това е съпроводено за авторите на такива произведения, както и в другите родове изкуство, с много неприятности.

Бих искал да подкрепя др. Радой Ралин, който засегна въпроса за сатиричен киножурнал.

Не е лошо да приемем тая форма. Тоя киножурнал в СССР е създаден извънстудийно. Аз не знам на кого е подчинен. Наскоро бях в Съветския съюз. Гледах всички издадени досега броеве. Трябва да ви кажа, че това е един — както и Радой Ралин каза — нов сатиричен журнал, който още търси себе си. Още не е постигнал нещо, който знае какво, още опитва и търси пътя, няма кой знае какви сатирични проблеми решени. Обаче това, че той е създаден именно така, е много хубаво нещо.

Както има право на живот игралната сатира, така има и документалната, и мултипликационната. Наистина трябва да се намери форма. Трябва да ви кажа не защото съм документалист, но от тия сатири, които гледах, най-силно впечатление ми направи една сатира на Киевската киностудия, съвършено документално заснета, страшно силно. Въпреки че някои игрални не бяха направени лошо, а много хубаво дори, но тя най-много се запечатва.

Ние понякога виним публиката и казваме, че тя не разбира „Голият остров“, „Крадци на велосипеди“ не разбрала, не уважава „Старецът и морето“, изпуска „Слънцето и сянката“ и не знам какво. Обаче ние имаме много, много умен народ, който знае да цени това положително, което се създава. В това отношение аз се присъединявам към мнението за „Импровизация“. Време е дръзките неща да се кажат не само от сцената на Сатиричния театър, а и от екрана на нашите студии, трябва с пълен глас да се търси това, което е нужно на нашето време, на нашата епоха.

Аз бих искал да апелирам към авторите: нека те намерят приложение на своето вдъхновение и в нашите малки студии, където просто едно хрумване може да бъде много полезно.

Бих искал да завърша с това, че е много радостно, дето в тая сграда, в тая мъничка стая става тоя чудесен разговор, макар и пръв. В решаването на въпросите и на кинокомедията, и на сатирата съюзът трябва да вземе първо участие. Те не бива да бъдат предоставени само на администрацията. Аз не искам да поставям някаква китайска стена, защото ние нямаме никаква друга, на друг режим администрация, обаче съюзът тук трябва да свири първа цигулка. Тогава може би хората, които говорят за неизживени догми и още препятствия, биха почувствували по-добре, ако не любовно отношение, поне по-голямо доверие към тях.

Това е прекрасно. И нека тоя разговор да свърши тая полезна работа — на ония другари, които биха могли да се заловят творчески за работа, да им се създаде атмосфера и с помощта на съюза, и с помощта на администрацията. Защото вече времето някак си поглежда да се създадат и кинокомедия, и сатира, които непременно са нужни на нашите дни.

„Златният зъб“ бе признат от зрители и специалисти за един общо взето добър, сполучлив филм. Онова, с което той се налага на вниманието ни, е преди всичко интересната, разтърсвана от трагични обрати участ на главния герой: плененият при раняване по време на Отечествената война капитан Липовски прекарва дълги години в концлагери, чрез измама бива забвербуван и тласнат от чуждото разузнаване към престъпления; узнал истината твърде късно, когато пътят към родината му е пресечен от извършените убийства, той насочва мъстта си към бившите свои съучастници, като последния „удар“ оставя за себе си.

Тази остро драматична ситуация дава възможност на сценаристите К. Спасов и А. Маринович да изразят идейната концепция на филма не посредством груба плакатност и тезисност (характерни впрочем за отминал етап от развитието на нашето кино), а чрез една необикновена човешка съдба, предизвикваща според класическата формула

„ЗЛАТНИЯТ ЗЪБ“

„ужас и страдание“. И тъкмо защото е налице оригинално замислен и в основни линии удал се образ, така силно ни се ще да го видим разгърнат в цялата му дълбочина и сложност, с всички негови душевни перипетии и вътрешни съткновения. Сполука на авторите е, че те успяват да събудят интерес и любопитство към характера и преживяванията на героя, но в същото време у нас остава чувството, че богатият драматургичен заряд, който би могъл да се разрази в един потресаващ филм, е недоизползуван, неизчерпан докрай.

Кое е попречило ценната и благородна находка да блесне с пълна сила?

Отговорът на този въпрос според мен е в погрешно замерената отправна точка, в самата изходна позиция на авторите. Решавайки по начало да претворят предложението им от живота случай в един криминален филм, те поинерция разпределят основните сили на действието и противодействието според класическата за жанра схема: от една страна, вражеската, шпионска гру-



Георги Георгиев (вдясно) в сцена от филма „Златният зъб“

па, а от друга — органите на Държавна сигурност. Към тази схема те „привнасят“ психологическата драма на централния герой, подчинявайки я на криминалната интрига. Вместо да анализират сложните, драматични перипетии в развитието на героя, вместо да разкрият в неговите душевни трусове, авторите са предпочели да скрият в обвинката на тайнствено було мотивите за поведението му. Краткият ретроспективен разказ на Липовски — Златният зъб към края на филма, явяващ се като едно закъснело обяснение на неговите странични постъпки, просто информира зрителя за вътрешните колизии у героя, без да изрази техния истински трагизъм. В актьорската и режисьорската интерпретация на образа е направен опит да се загатне подтекстът в поведението на Златния зъб още преди разбулването на „тайната“. Но целият тънко провеждан от артиста Г. Георгиев „втори план“, цялата гама от психологически нюанси в погледа, мимиката и интонацията — достига до зрителя едва при повторно гледане на филма, след като вече са му известни предпоставките за това поведение. Така че много от усилията на режисьора и актьора за психологическо детайлиране на образа пропадат именно поради погрешната изходна позиция — да се строи криминалната интрига за сметка на личната драма. Това дава и основание на мнозина да смятат тези две начала за „противопоказни“, взаимноизключващи се.

Действително, движейки се в рамките на фабулата, предложена от авторите, трудно е да решим дилемата за съчетаването на двете начала: ако постъпките на героя се мотивират по-обстойно, ако всички перипетии се изложат последователно, а не едва в края на филма, ще се загуби интригуващата „криминална необяснимост“; ако ли пък, обратно, се предпочете повърхностното плъзгане по занимателната интрига — изчезва психологията. И като че ли наистина двете начала се оказват несъвместими. Затова изборният от сценаристите „среден път“ е подложен на атака от две позиции: както за недостатъчна криминална занимателност, така и за недоразработване на драмата.

А ако бяха изхождали от обратната позиция: не криминален филм, обогатен с елементи на психологическа драма, разкрита с помощта на (а не въпреки) криминалното действие? Ако усилията на героите-разузнавачи бяха съсредоточени не към залавянето на чуж-

да агентура и съответно — на „новия канал“ (не подценявам такава тема, но тя може да бъде предмет на друг филм), а към разкриване на първопричините и мотивите в постъпките на героя — тогава двете начала не само не биха си пречили взаимно, а напротив, биха се подпомагали. Нека допуснем такъв вариант: филмът започва от края — катастрофата. Златният зъб не е разказал нищо и не е изпратил никакво обяснително писмо до Държавна сигурност (това е и по-близо до логиката на характера му — навярно гордият Липовски би предпочел да запази ореола си на „храбро загинал за родината“). В такъв случай гибелта на героя остава една „въпросителна“, чието разгадаване — с помощта на интересни ретроспекции, отразяващи всички наблюдения на ДС върху него (включително и една среща от рода на събеседка Златния зъб — Радев), както и разпити на заловени шпиони и други лица — би представлявало увлекателна психологическа задача, даваща възможност да се прояви високата класа на нашето разузнаване, неговата аналитична мисъл и проникателност. В същото време образът и поведението на героя биха ни се представили в различни аспекти, докато най-сетне и ние ведно с органите на разузнаването проникнем в неговата потресаваща трагедия.

Не бих желала да натрапвам това свое виждане като най-правилно. Биха могли да се изработят, разбира се, твърде многообразни варианти. Искам само да подчертая, че ако авторският замисъл бе изхождал от друга отправна позиция, навярно би се стигнало и до по-друга фабула, даваща възможност за пълнокривно разкриване на залегналия в основата на филма жизнен материал. Би се получила една филмова драма, събуждаща много мисли за съдбата на човека в нашата конфликтна епоха — за човека, жертва на войната и на чуждия шпионаж, загубил родината си, загубил и самия себе си.

А така както е замислен и осъществен, „Златният зъб“ е по-скоро филм за нашето контраразузнаване. За да подчертаят това свое виждане, авторите въвеждат и една паралелна криминална интрига — „вербуването“ от шпионите на капитан Кирчев, зад чието лице, както накрая се оказва, се крие опитният контраразузнавач майор Радев. Тази сама по себе си забавна интрига би могла да стане център на отделен филм, но нейното съжителство с



Лили Донева и Николай Гълъбов в сцена от филма

основната сюжетна линия — съдбата на капитан Липовски — е съвсем формално. Единственият епизод, в който двете линии се пресичат (в гората), решен наистина оригинално, с остри и неочаквани обрати, с напрегнати взаимоотношения между двамата герои, по същество не изменя нищо в тяхното понататъшно поведение: и двамата продължават предначертания си път, като филмът завършва фактически с два финала. Така, вместо да обогати и разкрие основната тема и централния образ, линията Кирчев — Ваня и другите, отклонява вниманието ни в странична посока.

При това пръскане на силите по две линии за авторите е било трудно да създадат богати и ярки човешки характери. Не само главният герой е ошечен, но и останалите страдат от незавършеност и ескизност: Кирчев — Радев, види се, нарочно не е доразгърнат, за да не се измести центърът на тежестта от Златния зъб. А що се отнася до другите представители на ДС, явно е, че сценаристите дори не са се и стремили да извайват от тях образи, а са им предоставили чисто сюжетно-служебни функции. Но и тези функции са до такава степен бездействени, констататорски, че не случайно някои критици предлагат цялата група на ДС изобщо да отпадне. Действително в границите на тази фабула задачата, възложена на контраразузнаването, би могла да бъде реализирана и от един

само негов представител (Радев). От друга страна, образите на враговете изобиха не са замаскирани пред зрителя — това предполага те да ни заинтересуват като характери. Направен е наистина известен опит от сценаристите за разнообразяване на тази група, но предимно по линия на външната характерност.

Оттук и не леката задача пред режисьора и артистите в работата им върху ролите. Благодарение на верния си усет за подбор на изпълнители, Антон Маринович се е опрял на един състав, който до голяма степен обогатява предложения литературен материал. Това се отнася преди всичко за артиста Г. Георгиев, чието внушително изпълнение допринася образът на Златния зъб да остави по-трайна следа в съзнанието ни. Неговата самобитна индивидуалност, подчертаната му мъжественост и изразителност, съчетани със задълбочено проникване в душевните движения на героя и с намирането на най-точната им и съдържаща изява — всичко това подчертава широките творчески възможности на артиста, които тук ни се разкриват с нови, непознати досега нотки и багри. Представям си какво забележително постижение би бил неговият Златен зъб, ако сценарната основа бе му дала простор да се разгърне с пълна сила!

Подходящо е избран и Н. Гълъбов за двойствената роля — Кирчев—Радев: присъщата на неговия натюрел ме-

кота и диричност ни убеждават отначало в „заслепената влюбеност“ на героя, а умното му и симпатично лице вдъхва доверие, което в последна сметка бива оправдано. Умелото балансиране на двата плана в ролята и особено успешно проведенният заедно с Г. Георгиев епизод в гората дават основание да се надяваме, че за в бъдеще Гълъбов ще получи нови и по-сложни психологически задачи в киното, за каквито в театъра той е доказал своите способности. Останалите представители на ДС, чиято литературна несъстоятелност вече отбелязах, са спасени донякъде от интелектуалното обаяние на артистите Л. Димитров, Г. Попов и Ив. Андонов.

Вражеската група дължи своя колорит и разнообразие пак предимно на талантиливото изпълнение на Ст. Пейчев и Г. Каляничев. Без да има особено интересни актьорски задачи, Ст. Пейчев успява да придаде респектираща властност на д-р Делиев („резидента“ на шпионите), а Г. Каляничев, с присъщите му органичност и находчивост в изобретяването на ефектни приспособления оцветява поведението на Милия. Зад глуповатата безобидност на неговия герой прозира, особено в последния епизод, в камiona, свирепата природа на професионалния убиец. Единствено Л. Донева (Ваня) въпреки привлекателната си външност не могава да надхвърли равнището на литературния образ.

Оценявайки общо положително актьорския ансамбъл във филма, бих искала да засегна един момент от работата на режисьора с актьорите. Старайки се навярно да приложи т. н. „метод на физическите действия“, режисьорът непрекъснато се стреми да запълни поведението на артистите с някакви физически приспособления (ядене, поливане на саксии и най-често — „пълнене и опразване на чашките“). Тези приспособления не носят онзи своеобразен оттенък, който би спомогнал за индивидуализацията на героите, а напротив, със своето еднотипно повторение само раздробяват актьорската игра. По този път вместо към окупняване на образите, към съгъстяване на вътрешното напрежение се отива към дребната битова правдишка.

Не бих се спирала на тази незначителна наглед подробност, ако тя не бе признак на едно явление, което години наред спъваше развитието на цялото наше изкуство. Става дума за битовизма, натурализма, придържането към

житейската, а не към художествената правда. През последните години повсички фронтове на изкуството и особено в киното е обявена война на тази закостеняла естетическа позиция, но нейните рецидиви все още се срещат тук-таме. И макар те да не са характерни за поставения общо взето с вкус филм на Маринович, иска ми се да обърна внимание върху тях. Освен в работата с актьорите известен натурализъм е проявен и в осъществяването в някои епизоди, по-специално на ретроспекциите. Първата от тях звучи твърде буквално, информативно, а не като пречупена през субективното преживяване на героя: в състоянието, в което се намира, той едва ли би обърнал внимание на обстановката в бара, на певицата и тацуващите. А режисьорът е хвърлил доста сили за битово правдоподобно обрисуване на средата. С излишни подробности е възпроизведена и срещата между Липовски и стареца на село. Това придържане към житейската правдоподобност се е отразило и върху филмовия ритъм, който на места би могъл да бъде значително съгъстен.

Там, където режисьорът се е отказал от буквалното, фотографско проследяване на фактите и е потърсил по-обобщен художествен израз и въздействието е по-силно (например покушението над инженерера, осъществено не чрез показване на удара и чрез вика на жертвата, а посредством тревожната музика, съпровождаща отдалечаването на асансьора).

Мисля, че и операторът Ем. Рашев със своята богата практика би могъл да окаже в това отношение по-голямо сътрудничество на режисьора. Не става дума за оригиналничене и търсене на самоцелни ефекти — напротив, неговият прост и ясен стил е качество в работата му, — а за по-изчистена от натурализъм, по-обобщена художествена форма.

В цялостната реализация на постановката, в умелото съчетаване на отделните компоненти, се чувствава сигурният режисьорски професионализъм. И ако да не беше погрешната композиция на сценария, която си остава според мен основната слабост на филма, ние бихме се радвали на едно не само сполучливо, но и значително произведение, за което са съществували необходимите предпоставки.

Недка Станимирова

„ХОРА И ЗВЕРОВЕ“

Да започнем с това, че този филм е наречен кинороман. По широтата на своя обхват, по сложната психологическа задача, която поставя темата, ние приемаме това жанрово определение. И все пак, когато завърши и втората серия, зрителят излиза с чувството, че е видял една доста разтегната киноповест. Защо се е получило така?

Темата за изгубената и отново намерена родина, подхваната така, както Сергей Герасимов подхваща своите теми, ни кара да виждаме героя в сложни и многостранни отношения със заобикалящите го лица, с двата свята, в които той ни се представя. Ние действително виждаме главния герой в допир с голямо количество действащи лица, минаващ през много етапи на горчивия живот в чужбина... И все пак нещо не достига.

Въпросът не е в особената нахъсана композиция, нито в многото ретроспекции, този начин на сюжетно развитие се среща напоследък в много съвременни филми, важното е, че тази привидна небрежност към филмовия разказ изисква голям психологически пълнеж, особено ярка изява на образите във всеки отделен епизод. При този род драматургия развитието на образите не върви гладко, по една непреклонна линия, а се движи на скокове, дава свобода на зрителя сам да запълни онова, което е станало с героя между два привидно откъснати един от друг епизода.

Такъв начин на композиционно построение виждаме и в „Хора и зверове“ и това е напълно логично, като се имат предвид особеностите на драматургическия материал — живота на героя в два коренно противоположни свята. Ясно е, че и в този филм Герасимов е предпочел да се облегне не на външната, а на вътрешната драматургия, концентрирана в отделните големи епизоди и най-вече в психологическите и душевни изяви на героите.

Но тъкмо в разкритието на тези психологически изяви се забелязва една неравномерност, недостатъчният на места психологически пълнеж е довел до

неравностойност на отделни образи. А във връзка с това при някои възлови епизоди се е появила разтегнатост, излишна разказвателност, еднообразие в похватите при връщането в миналото на героя.

Една линия в този филм съдържа нужното вътрешно развитие, това е линията на Адексей Павлов, той носи в себе си онази нова, остра тема на съветското изкуство — за вратата в човешка, за възстановяването на честта на всички пострадали несправедливо. С. Герасимов е подхванал тази тема в дълбоко личен план и успехът му в това отношение щеде да се превърне в триумф, ако образът на Павлов не оставяше едно впечатление на пасивност, ако зад неговата външна затвореност ние можехме непрекъснато да усещаме дълбоката душевна борба. Трябва да кажем, че за това има вина и самият актьор Н. Ерьоменко, който притежава добри външни данни за тази роля и съумява да доведе образа до неговото крайно развитие, без обаче да успее да разнищи докрай психологическата тъкан на сложните преживявания.

Епизодите в чужбина ни дават три степени на потъпкване на човешкото достойнство на бившия военнопленник Павлов: в хасиендата на Мария Николаевна... като шофьор на богатските синчаги-неофашистчета... и при срещата с двамата си бивши другари, сега изменили на родината... Но и в трите места Павлов остава еднолинеен, той просто иска да се върне в своята родина. Ние виждаме как той преодолява външните пречки, без да можем да надникнем по-дълбоко в крилулиците на страха, съмненията, колебанията. Самият факт, че той осемнадесет години не се е върнал, говори, че дълбокото художествено разкритие на тази душевна борба се налага от само себе си. Да вземем и това, че вече на родна земя Павлов непрекъснато споменава колко сложно е било там, в чужбина, да вземе решение, да надвие съмненията, страховете от това, как ще бъде посрещнат, как ще трябва да изкупва своето падане в плен.

Липсва онова многообразие на изпитанията, което би обогатило, би усложнило образа, тогава ние бихме разбрали докрай как трудно е било да се надвият снези задръжки в психиката на

самия герой. Защото преодоляването на външните пречки по пътя към родината е било съпроводено с натрупването на сложни вътрешни комплекси, а освобождаването от тях продължава и тогава, когато той види своята страна на нов етап на нейното материално и морално развитие, когато се сблъска с истинските хора.

С веща ръка, незабелязано, Герасимов съпоставя епизодите в чужбина и в родината, изгражда цяла поредица от контрапункти, които водят до окончателното освобождаване на героя от насленията на миналото. В това отношение най-много помага душевната топлина, човешката чистота на Ана Андреевна и може би онази искрица на зараждаща се любов към него, за която нищо не е казано, но която артистката Тамара Макарова така майсторски успява да ни внуши.

Трудният път на Павлов е и първото сериозно сблъскване на разглезената Тая с живота. Младата актриса Жанна Болотова свежо и точно дава облика на тази своенравна, малко скептична, малко равнодушна девойка, която често се дразни от майчината чувствителност, но която очевидно е наследила нейната душевна чистота и благородство, нейната отзивчивост. По време на пътуването с „Москвича“ Тая порастава пред нашите очи, тя вижда за пръв път живота и хората на своята родина, тя разбира душевната драма на Павлов. Тя става активна съучастница в търсенето на неговата правда, помага му в първите крачки по съветската земя.

Ярко е показан образът на Клячко (актьор М. Глузкий), за когото „Родината е там, където хранят“. Особено силно е неговото избухване, където заедно със зверството долавяме и отчаяната безнадеждна болка на човек, загубил завинаги отечеството си, човек, от когото се гнусят... Великолепен е и Сергей Герасимов, превъплътен в старика белоемигрант Лвов-Щербацкий, зад чието жалко съществуване също се крие трагедията на безотечественика... Заслужава да се спомене и актрисата, изпълняваща ролята на Фрау Вилде.

Епизодът с гостуването в Запорожие е първият по-голям контакт на Павлов със своите съотечественици, този епизод много успешно контрастира с човеконенавистната атмосфера, с тъй наречената „свободна смача“ на Запада. Тук най-силно личи, че да си свободен, значи да си господар на цялата

страна, на огромния завод, на гостоприемния дом, значи от всичко най-високо да цениш човешкото достойнство. Да знаеш, че около теб стоят хора, на които винаги можеш да се облегнеш. В Запорожие Алексей Павлов среща хора, които са се освободили от алчния егоизъм на хищниците и сред тях той отново се чувства истински човек.

С особено вънление се гледат сцените при пушането на новия автоматичен цех, неща, показвани много пъти, сега действуват възбуждащо и динамично, защото много сполучливо контрастират с душевното състояние на героя. Ние разбираме, че само около този нажежен метал всичко наслоено в душата на Павлов ще изгори и той ще се кали отново. И силата на художественото въздействие е в това, че ние не чувстваме думи, а направо разбираме душевното състояние на героя, както не чувстваме духовата музика, заглушавана от шума на цеха, но чувствуваме победния марш, който тя свири...

И ето че стигаме до последната част на филма, където най-ярко и съгъстено е събрана драматургията на целия филм, където Алексей Павлов среща своя брат. Тук вече имаме пряко сблъскване на две сили, на две конкретни съдби: тази на изстраданото човешко щастие и другата — на егоистичното безбурно живуркане. Ние влизаме в дома на братя на Алексей и неговата пищно тлъстичка красавица и сякаш потъваме в някакъв лепкав сироп, в някакъв бездънно тресавище. Тук блестящо е показано съвременното еснафство, с отлично обзаведената квартира, наредена наполовина модерно, наполовина простишки, в която цари угнетяващо благоприятие. И тук (не само на Запад!) в душите на двама души живеят зверове: Валентина прилича на охранена вълчица, но Пьотр Павлов е пострашен, защото в неговата душа живее... заек.

В този напълно „приличен“ дом се губят петнадесет години писмата на Алексей, тук чезне неговата надежда, оттук пропълзвя стоногата на подлото недоверие към честния човек, изпаднал в беда. Тук са готови да заличат един живот, само и само да не се появи повод за съмнение в чистичките им автобиографии.

И може би много по-справедливо щеше да бъде да не се стоварва цялата вина на Валентина за това, че е криела писмата от мъжа си, по-достоверно и драматургически много по-сил-

но щеше да бъде, ако братът умишлено не бе отговарял на писмата. Защото това не е извън образа, нито извън обстановката, в която ние го заваряваме. Тази част на филма съдържа всички предпоставки да заеме много по-голямо място, но по авторския замисъл тя е останала само едно звено. Може и така, но жалко, че именно това най-ярко, най-изобличително, драматургически най-наситено място заема твърде малка част от останалото повествование. Ако всички големи късове бяха като тази последна част, то-

гава „Хора и зверове“ с пълно право можеше да се нарече киноман.

И все пак среща на Алексей Павлов с родината стана. Зрителят е развълнуван. Родината прие своя син без подозрение, без мнително свиване на веждите, прие го ласкаво, като любеща майка. Срещата между братята не се състоя, но Павлов намери своя племенник Юра. И ние вярваме, че на такива като Тania и Юра принадлежи още по-чистото, по-възвишеното човешко бъдеще.

Б. А.

„АЗБУКАТА НА СТРАХА“

Това е едно произведение на „Ядран филм“, посветено на големия двубой между два свята. Но сценаристите Фадил Хаджич (който е и режисьор на филма) и Федор Видас са погледнали на съпротивителната борба през 1943 г. от нейната най-тънка и опасна страна — борбата с провокаторите. Такъв сюжет предполага показване на остри психологически сблъсъци, на големи интелектуални и волеви изпитания от страна на героите.

Това обаче не е направено. Напротив, сюжетът следва едно елементарно развитие без необходимото напрежение, изненади и психологическа острота. Сценаристите са се задоволили с обикновени събитийни находки, които не позволяват на героите да проявят изобретателност или психологическа устойчивост. Тайните чекмеджета, смяната на чантите и посещенията на електро-техника са много лек и посредствен материал, за да се внуши мащабът на борбата с провокаторите. Това, от своя страна, е дало отражение върху централните образи Катица и Болнер, като е принизило тяхната интелектуална инвенция. Дори само скриването на списъка в телефонната слушалка разкрива Болнер като посредствен ум. От една страна, това събужда учудване, че той е център на целия провокаторски апарат в Загреб, а от друга — ни обяснява защо Катица не успява да

се разкрие като силен образ. Чак след появата на другия представител на Гестапо, който затяга примката около нея, тя проявява известни качества...

Макар че филмът е едно камерно произведение, липсва му необходимата съсредоточеност и дълбочина. Вместо да насочат своето внимание изключително върху основния конфликт, авторите се отклоняват по линията на занимателни странични ходове и битови детайли, което прекъсва нишката на драматичната градация. Като образи съпругата на Болнер, голямата му дъщеря и нещастният и любовник Зденко са интересни и типични, но те стоят извън основния конфликт или само се докосват до него. Буди учудване фактът, че авторите са погледнали повърхностно на най-интересната сюжетна линия — Катица, малката дъщеря на генералния банков директор.

Тези слабости на литературната основа са дали отражение както върху режисурата, така и до голяма степен върху актьорското изпълнение. Липсата на вътрешна динамика и остри драматични сблъсъци са наложили едно традиционно изобразително решение. Дори на места, където е могло да се прояви въображение и по-експресивна кинематографична форма, режисьорът се е задоволил само със спокойното и добросъвестно регистриране на факти. Нему липсва и прецизност в композицията на кадъра, а на места и логика в използването на едрите планове. Монтажът е без особени преходи, контраст и подтекст. Той следва една елементарна логика, която не пробужда въображението на зрителя, а само го

ограничава в зримите рамки на събитието. Всичко това говори за равнодушна режисура.

Камерата на Томислав Пинтер е спокойна, уравновесена, без визуални приумици и маниерни ракурси. Но вместо да тълкува състоянието на героите, на места тя се е превърнала само в обикновен регистратор на обстоятелства, без да успее навсякъде да акцентира точно върху психологическите кулминации.

Музиката на Боян Адамич не заема съществено място във филма. Но макар и пестеливо използвана, тя прави усилие повече да изрази, отколкото да илюстрира духовния живот и вътрешното напрежение на героите. И това е

хубаво. В последните и по-напрегнати сцени след разкриването на Катица тя контрастира с мелодичното спокойствие на своите религиозни мотиви и в същото време, като че ли иска да загатне гибелта на един обречен строй.

Ако при общата оценка на филма изходим от един критерий, извлечен от другите югославски филми в тази тематична област, трябва да кажем, че „Азбуката на страха“ е далеч под равнището на „Големите и малкият“ и някои други филми. Дори той може да послужи като показател за известно спадање на вдъхновението и художественото майсторство.

Пенчо Линов



Георги Георгиев и Стефан Пейчев във филма „Златният зъб“

Д-Р АЛ. ТИХОВ

ЛАЙПЦИГ 1962 ГОДИНА

НАШИТЕ ФИЛМИ

През ноември 1962 г. се проведе за пети път лайпцигският фестивал на късометражни и документални филми. За българските кинодейци този фестивал ще остане свързан с едно радостно събитие. След почетния диплом за „Светлини и хора“, получен в Лайпциг през 1961 г., Петият лайпцигски фестивал донесе едно голямо и заслужено отличие: наградата за най-добра операторска работа бе дадена на Борислав Пунчев за филма „Релси в небето“. Значението и стойността на тази награда ще се открият по-ясно, ако кажем, че тя бе спечелена в конкуренция със 107 филма от 35 страни...

Тази награда е симптоматична. Напоследък в резултат на коренната промяна в обществения климат у нас в нашето документално кино бързо се преобладават пороците на схематизма и догматизма, които неизбежно ни довеждаха и до художествен примитивизъм. Дейците на документалното кино се чувствуват окрилени, полетят на тяхното творческо въображение става все по-дръзновен. На базата на обществено значимата и публицистично заострена тематика, без да се откъсват от документалната същност на явлениято, нашите документалисти успешно се борят за по-ярка изразност, в която се открояват все повече както по-висока художествена култура и вкус, така и стремежът за оригинална индивидуална творческа изява. И не може да не ни радва, че тази благоприятна за документалното ни кино тенденция дава вече своите плодове. Наградата в Лайпциг е признание от един световен форум на специалисти, което логично повдига самочувствието и същевременно е сигнал да не принизяваме никога вече постигнатото равнище.

Но не само личната наградата на Борислав Пунчев е основание да бъдем доволни от нашето представяне в Лайпциг. В заключителната си реч председателят на журито видният документалист от ГДР Карл Гас изрично подчерта, че от четирите показани в българската програма филми три, а именно „Релси в небето“, „Хармония“ (реж. К. Тошев) и „Азбука на живота“ (реж. Л. Цолов), са били сериозни кандидати за награди. Едва в последния тур на гласуването при последния най-строг подбор с оглед броя на предвидените награди нашите два филма са отпаднали от конкуренция. Самото подчертаване на това обстоятелство от страна на Карл Гас говори най-добре за впечатлението, което произведоха нашите късометражни филми. Във всички разговори, а и в печата се изтъкваше големият качествен скок, направен от българското късометражно кино през последната година, и нашата програма бе сочена като една от най-приятните изненади на фестивала. Впрочем нека да подкрепя всичко това с откъси от някои отзивы за българските филми.

„Успех за българските документалисти“ — под това заглавие в „Нойес Доичланд“ от 13. II 1962 г. помества информация за третия ден от фестивала в Лайпциг, в която между другото се казва: „Истинската изненада през този ден бе националната програма на НР България, съставена от три цветни и един черно-бял филм. Научно-популярният филм „Азбуката на живота“ за ролята на витамините, в който видяхме много ефектна трикова работа, изпъкна като отлично решена в кинематографично отношение нагледна лекция. Докато „Ахейци“ е посветен на откъс от митологическия античен свят, а в „Хармония“ една свежо експериментираща камера се опитва да преведе една музикална тема на оптически език, особено силно впечатление остави награденият с много аплодисменти „Рел-

си в небето“ със своята мащабна фотография между кулите, възжетата и кабелите на една въжана линия в родопския минен басейн.“

„Търсене на нови форми“ е заглавието на бележката във в. „Лайпцигер фолксцайтунг“ от същата дата. Като подчертава, че от седемте показани на 11 ноември програми на първо място трябва да се постави българската, защото в нея най-ярко се чувствава стремежът към нови изразни форми, авторът пише: „В изобразително отношение „Релси в небето“ продължава традициите на награждения през миналата година филм „Светлини и хора“. Без коментиращ текст само с една майсторски насочвана камера филмът разказва силно впечатляващо за поправката на една въжана линия. Един жизнерадостен научно-популярен филм — „Азбуката на живота“, ни запознава с важността на витамините в храната на човека. Весели хрумвания в триковата работа например боксовия мац между белия и черния хляб спомагат за доброто онагледяване на тази важна тема. Стремежът към нови изразни форми разкриват и „Ахейци“ — за античната пиеса, посветена на Троянската война, а „Хармония“ — един филм за българския младежки симфоничен оркестър.“

Макар и до-критична, бележката във в. „Мителдойче нойесте нахрихтен“, пак ст 13 ноември 1962 г., гласи: „Ако някои филми не отговаряха на понятието „фестивални“, филмите на България надминаха онова, което очаквахме след миналогодишния фестивал. Една превъзходна снимачна работа не прикриваше наистина някои недостатъци в композицията на отделните филми, но там, където тази композиция беше ясна, се бе получил един забележителен филм — именно „Релси в небето“. Това е един великолепен в изобразително отношение очерк за опасния труд на хората, които поправят високо над зиналите пропасти въжана линия. По-малко успешен се е получил опитът да се разкаже свободно и леко в един цветен, триково решен филм за най-важните витамини в храната на човека („Азбуката на живота“). Тук ножицата би могла да отстрани някои наивни моменти. Общо взето обаче България е направила в областта на късометражния филм крачка напред.“

Да, действително през изтеклата година българският късометражен филм направи радостна крачка напред. С отделни творби, в определени жанрове ние се доближихме вече до оня стандарт, който се оформя на един такъв голям международен фестивал като лайпцигския. Ще бъде погрешно обаче, ако се опита-ме сега да превърнем тези творби в естетически нормативи, защото всяка нормативност, всяко еталонизиране би ни върнало неизбежно назад, би сковало и канонизирало отново естественото развитие на нашето документално кино. Нека останем както във всяко изкуство и тук развитието да се определя главно от степента на таланта и от свободата за пълноценна изява на личните стилови предпочитания.

ФИЛМИТЕ НА ДРУГИТЕ

107 филми от 35 страни в конкуренция, 54 прожекции, 60 000 души посетители, 225 души гости от 49 страни. При такава статистика един фестивал престава да бъде млад, той е вече крупно международно събитие в киноизкуството: Че авторитетът на лайпцигския фестивал значително е нараснал, пролича тази година от обстоятелството, че дори редица държави, членки на НАТО, изпратиха за първи път, и то чрез своите правителства, филми на фестивала. За първи път във фестивала участваха и филми от САЩ и Италия.

Статистиката говори много, но не казва всичко. Облик на Петия лайпцигски фестивал дадоха не цифрите, а филмите и многобройните разговори и дискусии. Сто и седем филма, сто и седем аспекта на вглеждане в действителността, сто и седем теми. И все пак в това безкрайно тематично разнообразие една генерална тема се очерта тази година като червена нишка през целия фестивал — антифашистката. Разобличавайки фашизма в миналото и днес, филмите, посветени на тази тема, определено предупреждаваха и срещу опасността от нова война, определено говореха, че вече в целия свят има документалисти, които правят не само филми, а „филми за мира в света“, каквито изисква благородният лозунг на фестивала. Затова именно ние видяхме такива филми от Полша, от Белгия, от Италия, от Франция, от ГДР, от Западна Германия и САЩ! Тази многонационалност на антифашистката тема е доказателство за будната обществена съвест на документалистите, които застават със своето изкуство в авангарда на битката за мир и сплотяват по-тясно редиците си на антифашисткия фронт. Поляците показаха „Септември“ (реж. И. Босак) за първия месец от Втората све-



Кадр из филма „Животът на Адолф Хитлер“

товна война, французите — „Време на убийци“ на Жан Вин с коментар от Веркор, който сочи, че има още на света айхмановци и желанието им да убиват чака само удобен случай, за да се прояви. Във вълнуващия филм „Във вашите ръце“ (награден) югославският режисьор М. Стрпац говори за неонацизма и неговите съратници от ОАС. Той взима повод от арестуването на югославския борец от съпротивата от бонските власти, показва петгодишното френско момиченце, на което оасовци отнеха зрението при бомбен атентат, и поставя въпроса: нима съдбата на това дете, на всички деца е само в ръцете на лекарите! Не, тя е в нашите ръце, в ръцете на всички честни хора по света! Забележителен документ за борбата на испанския народ срещу Франковия фашизъм са създали Курт и Жана Щерн (ГДР) — „Непреклонна Испания“. И двамата интербригадисти, авторите продължават с филма борбата на своите младини. Класическият репортаж на Йорис Ивънс с великолепия, лаконичен и философски дълбок коментар на Е. Хемингуей „Испанска земя“ е изваден от архивите и поставен в този филм в рамка от нови, сензационни документи, които позволяват на днешния зрител да проникне дълбоко в историческите и политическите връзки на събитията, да проследи съдбата на Испания до наши дни, когато западногермански военни кораби се ширят из испанските пристанища и 31% от чуждестранните инвестиции във Франкова Испания идват от Бон. По този начин оръжията на Ивънс и Хемингуей влизат отново в бой за Испания, в бойна дружба със страстната публицистичност и тънък художествен усет на съпрузите Щерн.

С особен интерес бе посрещнат филмът „Черната лисица“ (САЩ), на режисьора Луис Клайд Стумен, създаден при тясното сътрудничество на известната актриса Марлен Дитрих, която е съавтор на сценария и чете дикторския текст във филма. В основата на този филм е залегнала преразказаната от Гьоте известна народна приказка за „Лисуера Райнеке“, който лъже, маме и носи гибел. От честни антифашистки позиции авторите разкриват родословието на германския империализъм, неговия пакт с монополите, измамата на Хитлер с „антикапитализма“, престъплението и лъжата при пожара в Райхстага и ужасните последици от фашизма за германския народ и другите народи, които проляха кръвта си във Втората световна война. С изобразителен материал от киноснимки, фотоси и рисунки на видни прогресивни художници, със задълбочен коментар — макар и от обективистични, буржоазно-демократически позиции коментарът не се понарава никак на фашистите и стана причина за хулиганските излъчвания срещу Марлен Дитрих при последното ѝ посещение в Западна Германия — този филм се опитва да даде отговор на въпроса, как способният и трудолюбив германски народ можа да попадне в по-голямата си част под влиянието на фашизма. Още по-голяма конкретност в темата за Хитлер внесе западногерманският филм „Животът на Адолф Хитлер“ (награден), създаден от световно известния документалист англичанина Пол Рота. Режисьорът е подбрал изключителен по своята сила архивен документален материал и е работил над неговото историческо и поли-

тическо осмисляне рядко проникновено, с научна възискателност. Мирогледната традиция на германския народ е обяснена тук вече исторически конкретно, в диалектическа връзка с движещите икономически и политически сили на епохата. Авторът прониква и в същността на личността на Хитлер и като тънък психолог разкрива „феноменалността“ на този „гений“ — един безкрайно беден в духовно отношение, страдащ от сериозни психически комплекси и затова жесток, отмъстителен човек. Може би това е единственият от подобните му филми, който се добрира до истината за Хитлерова Германия. За първи път впрочем в този филм аз видях отразена и съпротивата срещу Хитлер и неговия режим. Наистина тя е отразена анонимно, във филма например не се споменава никъде името на Ернст Телман, водача на германската работническа класа, но за това има причини. В едно интервю след прожекцията на филма Пол Рота заяви, че голяма част от архивния материал той е набавил в Германия. Но докато ГДР му е гласувала пълно доверие, властите в ГФР са му дали архивен материал само при едно условие: да не споменава във филма за Германската комунистическа партия и никъде да не поставя образа на Ернст Телман. За да може все пак този филм да достигне до обществеността, Пол Рота се е съгласил на това непотечно условие с болка в сърцето. „Аз никога не проумях — заяви той — как в Бон още могат да се страхуват дори от един мъртъв комунист!“

Тези филми, към които аз бих добавил и италианския „Тревога! Фашисти!“ (награден) и показания във от конкуренция превъзходен филм за берлинската проблема „Вижете този град!“ на Карл Гас, са създадени в архивно-документалния жанр и въздействуват предимно с уникалността на показания документ, с промислената си публицистична концепция в монтажа и с превъзходния си политически коментар, който води и насочва зрителя към обобщения, надхвърлящи значително рамките на кадъра. По своята стилистика тези филми са повече или по-малко традиционни в добрия смисъл на тази дума. Именно затова особено силно впечатление направи филмът на младия американски документалист Роберт Коен „Комисия за антиамериканска дейност“ (награден). Филмът разобличава днешния американски фашизъм в действие и е изграден преди всичко на „звукови“ документи. С изключение на няколко откъса от седмични прегледи филмът е съставен предимно от директно снети и записани епизоди от заседания на прословутата комисия. И именно в тези епизоди е заложен страстният критически патос срещу дейността на комисията. Защото без трикове неопровержимо са документирани показанията и обясненията на свидетели и обвиняеми, които често преминават в ролята на гневни обвинители срещу това американско фашистко мракобесие. Пределна конкретност, трезвост и същевременно благородна сензационност — ето главните достойнства на този прекрасен репортаж.

*
* *

Обръщайки главно внимание върху идейно-тематичните достойнства на филмите, лайпцигският фестивал същевременно винаги е стимулирал и ярката, оригинална изразна форма, смелите експериментаторски решения. Затова наред с важните и значими филми на антифашистка тема в Лайпциг бяха наградени и филми, които решават майсторски и неповторимо редица художествени проблеми пред документалното кино. На първо място тук трябва да спомена кубинския филм „История на един балет“, който взе главната награда на фестивала — „Златният гълъб“. Младият режисьор Жозе Масип доказва със своя филм, че учениците са станали вече майстори. Въодушевлението и аklamацията, в които избухна цялата зала след прожекцията на филма, бяха не само израз на солидарност и любов към кубинския народ, но и на искрена адмирация към едно голямо художествено произведение. В този малък по метраж филм режисьорът проследява зараждането във фолклора и развитието на хореографията на един нов танц в държавния балет „Хавана“, за да докаже тясната, неразривна връзка на истинското изкуство с народа. С изумително майсторство режисьорът разкрива сложната хармония в цветните нюанси, в мимическата изразност и танцовото движение. Във филма има монтажни фрази с такава изразна сила, с такава завладяваща красота и огнен темперамент, че дъхът на зрителя просто спира. Филм, който грабва зрителя във водовъртежа на чудна феерия от цветове и ритъм, за да го дари с висша естетическа наслада от хармоничното съчетание на правда, поезия и красота.



Из полския филм „Първи крачки“

Едно от най-ярките събития на фестивала беше италианският филм „Гала-представление“ (награден) на младия, симпатичен режисьор Лино дел Фра. Това е филм без коментар, който използва майсторски средствата на филмовата изразност, за да произнесе само в шест минути унищожителна присъда над управляващата едра буржоазия в Италия. След малък увод, в който виждаме как жителите от крайните квартали на Милано стоят цяла нощ на опашка пред „Скалата“, за да могат да продадат на другия ден на черна борса добития с толкова усилия билет за галапредставлението, камерата ни въвежда във фоайето на световно известната опера преди започване на представлението. И тук авторът ни показва в изумителен стил един парад на фракове и цилиндри, на брокат, коприна, скъпи кожи и още по-скъпи диамантени украшения, един парад на физиономии, в които е олицетворена корупцията, духовната тъпота и морална гнилоост на „горните десет хиляди“. Последната сцена е символична: церемонията по прибиране държавното знаме на Италия, вдигнато в чест на представлението, завършва и един от служещите влачи след себе си по праха на паркета знамето като някакъв парцал... Един филм на остра, смела и безжалостна обществена критика, един филм на блестящ художествен лаконизъм!

Тук би трябвало да спомена и филма „Строители на пещи“ от пропагандата на ГДР (наградена като цяло) на режисьора Юрген Бьотхер. Този филм ни запознава с преместването без демонтиране на една двутонна, 50 метра висока пещ. Принципно му значение е, че за първи път в германски документален филм е разкрито така непосредствено и убедително отношението на новия човек към труда. Само с камерата и с помощта на директния запис без всякакъв дикторски текст авторите (оператор е Кр. Леман) се вглеждат в лицата на работници и инженери и ни дават възможност да преживеем няколко решителни минути заедно с онези, които свикнахме да наричаме в печата „строители на социализма“. В лицата на трудовите хора авторите са успели да запечатат отражението както на напрежението, така и на радостта от увенчаното с успех отговорно дело.

НЯКОИ ИЗВОДИ

Широката панорама на световното документално кино, която поднася лайпцигският фестивал, даде и тази година възможност да се открият някои основни тенденции в развитието на този вид киноизкуство. Може да се каже, че влечението към „импресионистичния“ филм продължава да доминира, като се проявява вече определено и в отличаващото се иначе с пределна публицистична конкретност съветско документално кино. „Далечният дъх на реката“, който получа една от специалните награди на журито, е доказателство за това. Филмът е

поредица от лирични импресии за сухата степ, която жадува за влага, разкрива наченките на нов стил в светското документално кино и се запомня с художествения финес при наблюдението на строгия по своя характер пейзаж и с поетически приповдигнатия си дикторски текст.

Същевременно ярко се откроява тенденцията осъществяването на този вид филми да се търси с помощта на „скритата“ камера, „импресията“ да се ражда от чистото, неподправено наблюдение на живота. Камерата „издебва“ човека и като в чисто огледало отразява лицето, ръцете, неосъзнатите движения и реакции, прониква без всякаква „техника“ до скривени преживявания в процеса на труда, играта, учението. С такава „скрита“ камера полският режисьор К. Карабаш (автор на известния късометражен филм „Музиканти“) е създал една чудесна, поетична, реализирана с тънко художническо чувство студия на деца, които започват да изучават музика — „Първи стъпки“ (награден). Режисьорът е уловил непосредствената атмосфера и неподправеното поведение на децата реалистично и свежо, често пъти трогателно комично. Филми, в които „скритата“ камера бе използвана повече или по-малко сполучливо, бяха още „След една година“ (Дефа) — за живота на първолачегата от едно основно училище, „Зоологическа градина“ (холандски) — остроумно наблюдение на хора и животни в зоологическата градина, „Издебнати моменти“ (унгарски) — издебнати от камерата моменти в един унгарски завод и детската градина към него, „Нашето училище“ (английски), който разглежда твърде суховато някои проблеми на възпитанието в гимназията. Технически най-съвършено обаче „скритата“ камера и „скритият“ микрофон бяха използвани в американския филм „Неделя“ — суров репортаж за бруталността на американската полиция, която разгонва демонстрация на група народни певци и инструменталисти, протестиращи срещу забраната да изнасят своите концерти всяка неделя в един голям нийоркски парк.

На пръв поглед тези седем-осем филма, създадени по метода на „скритата“ камера, количествено представляват съвсем минамален процент от показаните 107 филма. Но заложената в тях тенденция заслужава по-голямо внимание, доколкото в разговорите и оценките определено проличава желанието на мнозина да издигнат „скритата“ камера до нова „мода“ в документалното кино, да тласнат неговото развитие главно в тази насока. Имайки предвид нашата понякога прибързана отзивчивост към „новото“, иска ми се да споделя тук някои свои съображения, като очаквам, че това сигурно ще събуди желание за един по-широк разговор по повдигнатите проблеми.

Струва ми се, че естетическите проблеми, които повдига „скритата“ камера, са в най-ясна връзка с темата на тазгодишната теоретическа дискусия в Лайпциг — „Правдата в документалното кино“. Основен доклад на тази тема изнесе проф. Й. Босак от Полша, съдоклад — Й. Стружка от Чехословакия. В разгорелите се прения не се постигна единодушие по въпроса за характера на художествената правда в документалния филм, за възможностите на жанра в сравнение с игралния филм при художественото отразяване на действителността. Но всички изразиха съгласието си, че правдата в документалния филм трябва да бъде обективна, ако документалният филм ще носи истинско познание за действителността и ще изпълнява обществено-възпитателната роля на едно изкуство.

Но шом документалният филм е изкуство — това положение вече не срещам опоненти, — той не може да се задоволява само с голя информация върху живота. Той обезателно трябва да осмисли философски-мирогледно и естетически жизнените факти и явления, да стане изразител на определена авторска концепция. И тук именно се открояват ония опасности, които крие увлечението по „скритата“ камера, за които, мисля, трябва своевременно да се бие тревога. По всичко личи, че „скритата“ камера ни изправя пред една нова „мода“, която всъщност съвсем няма да ни направи модерни, защото по същество ни връща назад към „киноокото“ на Дзига Вертов, към метода на „издебнания“ живот и теорията на „чистия документ“ — неща, от които Дзига Вертов сам трябваше да се откаже по-късно.

Струва ми се, че за увлечението по „скритата“ камера има добри и сериозни причини. На първо място това е телевизията. Автентичността, присъща на документалистиката в телевизията, възможността да се въвлече направо и непосредствено зрителят в събитието, са страшно привлекателни и за кинодокументалиста. В борба с конкуренцията на телевизията той също се старае да въздействува непосредствено и в крак със събитията. Един безспорно похвален стремеж, но придружен

с риск за загубата на нещо много ценно — възможността да се прониква зад или под повърхността на явленията, да се създава действително познавателно изкуство. Ако се вгледаме по-внимателно в американския филм „Неделя“, ще видим, че той по същество е технически съвършен телевизионен репортаж, но не и документален филм, защото страда определено от липса на концепция. В него „скритата“ камера е доведена до самоцел и това придава веднага мудност и безизразност на монтажа. Струва ми се, че на „скритата“ камера може да се гледа само като на едно от многото изразни средства в документалното кино, понякога страшно ефектно, но приложимо само към известни теми. Приложим ли „скритата“ камера към всички теми, ние непременно ще се лишим от възможността да интерпретираме съзнателно действителността, да отразяваме съобразно определена авторска концепция жизнения материал и ще се подадем, без да щем, на стихийността, която е присъща на живота. От всички изброени по-горе филми може би само в холандския за зоологическата градина и в полския „Първи стъпки“ „скритата“ камера фактически бе използвана целесъобразно. В полския филм при това бе приложен и „скритият“ микрофон, което още повече усложнява нещата. Трябва да призная обаче, че режисьорът К. Карабаш се е справил твърде хитро с тези затруднения — той оставя да звучи зад екрана гласът на учителката като своеобразен дикторски коментар и по този начин успява вече ясно да доведе своята концепция до зрителя.

Втората причина за увлечението по „скритата“ камера лежи може би в усещането, че ние все още подценяваме интелигентността на зрителя, че все още твърде много съдъкваме предварително храната, която му поднасяме, като забравяме, че по този начин заставаме зрителя да огладнява веднага, щом напусне киното. За да противодействуваме на този глад, ние започваме да поднасяме на зрителя материала в „суров“ вид, за да може той да подъвчи сам, след като гледа филма. Безспорно това е един принципен и много важен въпрос за цялото наше изкуство. Но в случая е важно, че употребата на „скритата“ камера от изложениите по-горе съображения също не е целесъобразна. Мисля, че никога не трябва да освобождаваме нашето изкуство от функциите му да формира обществено мнение чрез тълкуване на жизнените факти. Друг е въпросът, че ние би трябвало по-малко да предъкваме пред зрителя, а повече да загатваме, да подсказваме, но ясно е, че никога не трябва да заставаме пред него без позиция, без отношение към жизнения материал.

Накрая виждам още една, трета опасност, до която може да доведе „скритата“ камера. Тя се отнася до монтажа, особено когато се работи и със „скрит“ микрофон. Известно е, че именно поради диалога говорещият филм стана в срав-



нение с немия филм много по-муден в монтажно и ритмично отношение. Трябваше да се осигури време на героите да изговарят това, което искат да ни кажат. Няма ли „скритият“ микрофон да върне също документалния филм назад, да го направи по-тромав, да забави ритъма на неговото дишане и нужно ли е това, след като именно в монтажа документалистите проявиха досега толкова творческа смелост, такова богатство в хрумванията?

Класическата теория на документа не издържа изпитанието на времето. Не би трябвало следователно да правим опити за нейното възкресяване чрез „скрита“ камера и „скрит“ микрофон. Автентичността, която може да бъде постигната с тяхна помощ, е безспорно максимална, тя просто ще се покрие с документалната правда за живота. Но ние търсим нещо повече. Ние се стремим към **художествената правда** в документалния филм, а за нея е необходимо всяко, макар и най-правдивото жизнено наблюдение да бъде извисено до тълкуване и интерпретация на действителността. Само чрез идейното осмисляне на жизнения материал, чрез промислена, а понякога и изстрадана авторска концепция ние можем да достигнем до **обективната правда за живота**, която решава въпроса за силата и въздействието и на документалното кино. А „скритата“ камера и „скритият“ микрофон подвеждат към обективистичност...

*
* *
*

Лайпциг е единственият фестивал в нашия социалистически лагер за късометражни и документални филми. Присъствието на гости от 49 страни и показването на филми от 35 страни свидетелства, че благодарение на своята демократичност и интензивна творческа атмосфера Лайпциг става привлекателен за все по-голям брой дейци на късометражното и документалното кино, превръща се в първоразряден световен фестивал. Не случайно тази година между гостите в Лайпциг бяха такива видни кинематографисти като Айвор Монтегю, Паул Рота, Алберто Кавалканти, такива видни дейци на културата като френския писател Владимир Познер и представителя на Световния съвет на мира проф. Мадол. Не случайно и именитият художник Пабло Пикасо с едно просто и естествено „разбира се“ е дал съгласието си неговият превърнал се в символ на мира гълъб да бъде гравирен върху медалите за голямата и четирите главни награди.

Лайпциг категорично определи вече своя облик като фестивал на дружбата. Но за младите кинематографии Лайпциг е и голяма школа, което разширява кръгозорите, стимулира творците. Свидетелство за това е и доброто представяне на българското документално кино.

ВПЕЧАТЛЕНИЯ ОТ ФРЕНСКИЯ ЕКРАН

Редакцията покани на разговор др. АЛБЕРТ КОЕН, който в продължение на 5 години работи в Париж като кореспондент на БТА, за да разкаже някои свои впечатления от кинематографичния живот във Франция. Най-интересното от този разговор, записан на магнитофон, споделяме с нашите читатели.

Едва ли е нужно да казвам, че Париж е една от признатите столици на световното изкуство, в това число и на киноизкуството. Като употребявам израза една от столиците на световното киноизкуство, аз имам предвид три неща: първо, че Париж (респективно Франция), е един от центровете на високо развито филмово производство и творчество; на второ място, че Париж е един от центровете на теоретическата мисъл и критиката в областта на киното; и на трето място, че Париж е един от големите „консумативни“ центрове на киноизкуството, т. е. това е един град, притежаващ голям брой екрани, на които ние бихме могли да видим най-интересното от световната филмова продукция.

Бих желал да се спра поотделно на тези три аспекта на въпроса. Ще тръгна по обратния ред. Париж наистина е един от най-големите консумативни центрове на филмовото изкуство. За това свидетелствува фактът, че в самите черти на града има към 350 кина. В предградията на Париж, в които фактически живеят повече от два милиона души, се наброяват още стотина кина. Така, че ако вземем Париж и Парижка област, получава се общата цифра от около 450 кина за едно население, малко надхвърлящо 5-те милиона.

Лесно е да се разбере, че всички тези кина не са с еднакво значение, не са от една и съща категория. Това е много широка гама, която започва от луксозните и скъпи премиерни кина, показващи на първи екран най-големите филми, за да свърши до малките и евтини квартални кина, които имат само по едно вечерно представление и които прожектират филми на четвърти, пети и понякога осми екран. Ако тези квартални кина имат понякога „привилегията“ да прожектират филми на втори или трети екран, то е само когато се касае за много слаби и лоши филми, които едва са издържали седмица на някой първи екран и веднага се отправят към „периферията“.

Тъй или иначе, в тези 350 кина, които се наброяват в Париж, общо взето се прожектират повече от 250 нови филма на година. Ясно е, че при това положение един редовен парижки кинозрител има възможността да гледа почти всичко интересно, което е произвела световната кинематография.

Продукцията на френското киноизкуство е от около 120 филма годишно. Следователно повече от 130 филма, излизали на парижките екрани, принадлежат на кинематографите на други страни — американска, италианска, английска, отчасти немска, японска и др.

В тази категоризация на кината трябва да отделя специално място на един особен тип кина, който у нас е непознат, но който играе извънредно голяма роля за развитието на вкуса към сериозното, художественото киноизкуство и за развитието на филмовата култура на зрителите изобщо. Касае се за така наречените Синема д'ар е д'есе, което буквално преведено значи

кина за изкуство и експеримент

в които се прожектират специално подбрани филми, носещи определени художествени качества. Обикновено това са или по-стари, утвърден шедьоври, или пък по-нови филми, в които се изиявяват творческите търсения на режисьори, сценари-



*Жана Моро и Марчело Мастоияни в „Нощ“
на режисьора Антониони*

сти, артисти и които поради този свой експериментален или новаторски характер са по-малко достъпни за масовата публика.

Първото кино от този жанр е създадено през 1928 г. и до началото на Втората световна война към него се прибавят още две-три подобни. След освободението от хитлеристката окупация обаче броят им започна да се увеличава бързо и днес Париж притежава към двайсет такива кина, разпръснати из различни квартали на града. Това показва, че тези кина успешно развиват кинематографичната култура и вкус на все по-широк кръг зрители.

Значението на тези кина според мене е голямо. Публиката, както е известно, не представлява една хомогенна маса, в нея има прослойки с различни интереси и различно интелектуално равнище. Тези кина дават възможност на онази публика, която има по-високо развита кинематографична култура, да се запознае с най-сериозни, с най-ценни произведения на световното киноизкуство, с които тя иначе би могла много трудно да се запознае. Ако тази публика би разчитала на обикновените кина, които са ориентирани към масовата публика, очевидно тя не би могла да се запознае с такива филми, тъй като тези кина не биха ги прожектирали.

Съществуването на специализирани кина даде възможност на редица се-

приозни творци на световното кино да излязат от сянката на пренебрежението, отричането и неизвестността, на която ги обричаше търговското кино, системата на търговско разпространение на филмовата продукция.

Така например, ако днес се говори толкова много за Микеланжело Антониони, един от най-изтъкнатите италиански филмови режисьори, трябва да се припомни, че в продължение на доста години Микеланжело Антониони беше почти непознат на публиката и на критиката. Неговите първи филми, в които са осъществени специалните кинематографични търсения на този много интересен италиански режисьор, не намираха пласмент на масовия екран, поради което и самите продуценти малко търсеха Антониони.

По-късно филмите на Антониони тръгнаха именно в тези зали на специализираните кина, т. е. те бяха адресирани към една по-изискана и подготвена публика, която съумя постепенно да оцени големите качества на този режисьор. След прожекцията на два-три филма на Антониони неговото име нашумя, привлече вниманието на критиката и на все повече зрители. Това даде възможност на Антониони да създаде нови филми и днес той е един от най-известните и тачени кинорежисьори, който създава филми, наистина предназначени не за най-масовата публика, но който има вече много широка своя публика.

Подобен е случаят с един друг изтъкнат американски режисьор — Джозеф Лози, който в продължение на дълги години беше почти неизвестен на публиката и на критиката и който едва преди три години започна своя път към известността и славата само благодарение на тези специализирани кина. Аз си спомням много добре, че първият филм на Лози, показан в Париж — „Време без милост“, бе прожектиран само преди три години в едно от тези специализирани кина. Заредиха се още два-три по-стари негови филми. А ето днес, три години по-късно, през 1962 г. последният филм на Лози — „Ева“, с участието на Жана Моро, е едно от големите кинематографични събития на годината. Този филм се прожектира вече не само в специализираните кина, но и на по-масовия екран.

Подобен е и случаят с японския филм „Голият остров“. Доколкото знам, този филм у нас nemá голям успех и в това няма нищо изненадващо, като се има предвид неговата своеобразна кинематографична концепция и конструкция, с която масовата публика не е свикнала.

В Париж този филм направи блестяща кариера; в продължение на шест-седем месеца той се прожектираше непрекъснато, минавайки от едно специализирано кино в друго. И можем, без риск да преувеличим, да допуснем, че поне 150 хиляди зрители са го видели, ако не и повече. Но представяте ли си, ако този филм беше излязъл изведнъж на екран, ориентиран към масовата публика. Той би се сгромолясал и неговата кариера би свършила.

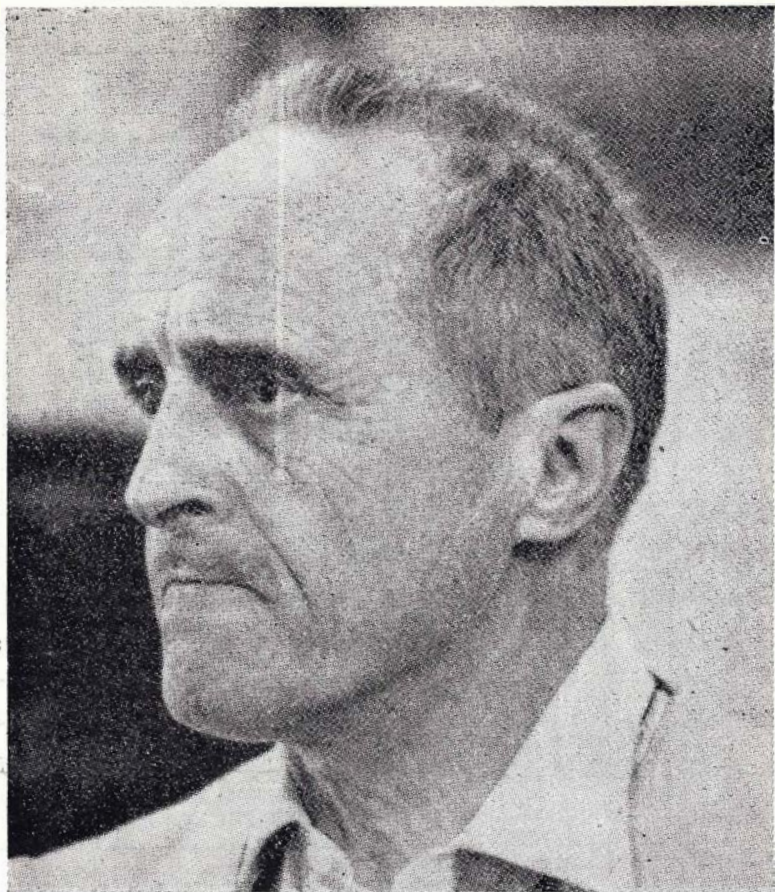
Очевидно, ако у нас съществува едно подобно кино, тази публика, която и у нас вече в резултат на по-широко запознаване със световното киноизкуство е придобила по-висока кинематографична култура, ще има възможност да гледа филми, които иначе, ако се подчиняват само на обикновените изисквания на търговското разпространение и експлоатация, не биха могли да намерят своя път до зрителите. От друга страна, то несъмнено ще помогне постепенно да се увеличи броят на зрителите, които обичат, ценят и разбират високохудожествените филми.

Според мен съществуването на такъв тип кина е може би от много по-голямо значение за развитието на кинематографичната култура на зрителите, отколкото съществуването на синематеката. Синематеката, която е

един храм на киното в Париж

и която се слави с богатството на своя филмов фонд, е все пак предназначена за по-ограничен кръг зрители, които вече по-специално са се ориентирали към филмовото творчество, филмовата критика и история и т. н.

Обикновено там могат да се видят филми, които датират от по-отдавна, могат да се видят „панорами“ на творчеството на изтъкнати майстори на киното. Синематеката работи на базата на такива панорами, т. е. в продължение на десет или петнадесет дни тя прожектира всеки ден по един от филмите на някой изтъкнат режисьор. В продължение на 15 дни ще се покажат най-важните филми, да речем, на Жан Реноар или на Чарли Чаплин, или на Айзенщайн и т. н. Синематеката има към 300 места и прави по три прожекции на ден. Следователно нейната публика е по-ограничена и тъй като синематеката не програмира един



Рене Клер

и същи филм през цялата седмица, а непрекъснато сменя филмите, нейното предназначение, аз бих казал, е по-скоро учебно, образователно. Изключително важно предназначение, но по-скоро съобразено с нуждите, изискванията и интересите на една публика, която се посвещава на киноизкуството. Докато специализираните кина все пак са ориентирани към по-широка публика, те запознават тази публика с най-новите и интересни явления в световното кино и съдействуват за развитието на нейната кинематографична култура.

Искам да премина към следващия въпрос:

Теорията и кинокритиката.

Трябва да се каже, че в Париж излизат голям брой филмови списания и дори съществуват няколко специализирани книжарници за литература по въпросите на киното. Ние може би не можем да си представим още каква огромна литература се е натрупала вече по въпросите на това най-младо изкуство. Тя, разбира се, варира — и тук също имаме много широка и пъстра гама, като почнем от онези жълти булевардни списания, които не дават нищо друго освен снимки на разголени артистки или материали върху скандални случки в света на киното, за да стигнем до най-сериозни теоретически списания, които оценяват не само текущата кинопродукция, но и разглеждат принципи проблеми на филмовото изкуство. Едно от тези най-сериозни списания е „Кайе дьо синема“ из редакционния

състав на което излязоха неколцина от най-изтъкнатите режисьори на „новата вълна“. Това списание загуби своя основател и своя идеен вдъхновител — критика Андре Базен, който за съжаление почина много млад, но който по общо признание остави дълбоки следи в развитието на естетическата теория и критиката на киното. Но със силите на неговите приятели, ученици и последователи това списание продължава да излиза редовно и да разработва важни въпроси на филмовото изкуство.

В Париж излизат и редица други интересни списания, между които бих желал по-специално да упомена едно сравнително ново теоретично списание, редактирано от един добър приятел на нашата страна и мой личен приятел — Жорж Алберт Астр, който е подпредседател на дружеството „Франция-България“ и е гостувал вече два пъти у нас. Това списание, което носи името „Етюд синематографик“, излиза четири пъти в годината. Неговите книжки съдържат главно изследвания по основни творчески въпроси на киноизкуството или по развитието на националните кинематографии в различните страни, което дава възможност за интересни съпоставки, за интересни изводи на базата на такива проучвания в по-универсален мащаб. Това списание е още младо и още не си е пробило напълно път, но то несъмнено се цени и търси все повече от онези, които имат професионални и научни интереси към киноизкуството.

Въпрос: А каква естетическа платформа имаше Андре Базен?

Алберт Коен: Това е много голям въпрос, по който бихме могли да поговорим специално друг път. Безспорно естетическата платформа на Андре Базен и неговите последователи е такава, с която ние не можем изцяло да се съгласим, понеже често изхожда от позициите на естетстващите интелегенти, които не държат достатъчно сметка за масовия характер и обществените функции на киноизкуството, за неговото място и роля в живота и борбите на обществото.

Но въпреки наличието на такива основни идейно-естетически пороци в техните разбирания трябва да се каже, че редица специални въпроси на киноизкуството и кинотворчеството са получили в техните трудове много сериозна разработка, и то на високо професионално и мислово равнище. Не случайно някои от хората, които работиха няколко години като редактори на това списание, след това минаха, както се казва, от другата страна на екрана — почнаха сами да правят филми. Фактически едни от най-изтъкнатите млади кинорежисьори са доскорошни кинокритици, които, след като дълго време „чоплиха“ филмите на другите, се заеха сами да създават филми. Доколко тези филми осъществяват разбиранията, които авторите им по-рано защитаваха в своите статии, това е друг въпрос.



„Жул и Жим“ на режисьора Трюфо

Въпрос: Кои автори имате предвид?

Алберт Коен: Имам предвид Трюфо, Шаброл и др. — за тях аз ще говоря по-нататък.

Теоретическата киномисъл обаче се развива не само на страниците на такива списания, но в значителна степен и на страниците на ежедневния печат по повод и във връзка със съвсем текущата продукция, която излиза на екраните.

Ако искате с няколко думи да резюмираме отличителните черти на актуалната кинокритика, която пълни страниците на всекидневниците, трябва да кажем, първо, че това е изключителната оперативност на тая кинокритика, т. е. нейното умение да се откликва незабавно във формата на кратки, но ярко написани журналистически рецензии, и второ, умението ѝ да разглежда отделните произведения, прожектирани по екраните, не само сами за себе си, но и в рамките на общото развитие на френското кино и на киното въобще, умението да следи творческото развитие на определен кръг режисьори, актьори и т. н., да поставя в рамките на една конкретна филмова творба и по повод на тази конкретна филмова творба редица принципни въпроси на киноизкуството.

Следователно тя е колкото текуща, оперативна, толкова според мене и принципна. Аз имам предвид най-добрите образци на тази всекидневна кинокритика, тъй като безспорно има издания, в които рецензиите са на много ниско равнище. Но все пак най-добрите кинокритици, каквито притежават някои от големите френски ежедневници, са хора, действително отдали се изцяло на кинокритиката, специализирали се в нея, видели хиляди и хиляди филми и имащи широк поглед върху развитието на френското и световното киноизкуство.



Жан Клод Шаброл

Тези хора водят филмовите рубрики на своите вестници и пишат обикновено по 3-8 рецензии седмично.

Що се касае до третия аспект на въпроса, с който започнах беседата си, а именно — Париж като една от големите столици на кинопроизводството, ще



Ален Рене

кажа само, че почти цялото филмопроизводство на Франция е съсредоточено в Париж. Всички студии и филмови къщи се намират в Париж и околностите му с изключение на едно студио, което се намира в Ница и чийто капацитет не е особено голям

Тук бих могъл естествено да премина към следващия голям въпрос, върху който, струва ми се, заслужава да поговорим —

Най-интересното явление във френското киноизкуство през последните пет години.

Имам предвид тези пет години, които прекарах във Франция, по време на които можах да следя отблизо развитието на френското кино.

Безспорно това явление е нахлуването на млади кадри във френското киноизкуство, пристъпът на така наречената „нова вълна“.

Думата „нахлуване“ в случая не носи никакво прувеличение, защото в един много кратък срок, в една-две години, на френския екран се появиха около 15—20 нови имена на кинорежисьори и приблизително толкова имена на киноактьори. Някои от техните произведения, макар и първи, се превърнаха в едни от най-значителните филмови събития, по които се говори, пише, коментира и дискутира.

Разбира се, би било съвсем неправилно да се смята, че тези хора са окупирали френския екран, че едва ли не цялото френско киноизкуство почива на техните плеци. Напротив, почти всички стари майстори на френското кино про-

дължават да работят и фактически френското киноизкуство почива на съжителството между три поколения кинорежисьори: едно по-старо, едно средно и едно най-младо. Така ние виждаме, че продължават да работят още такива режисьори — изтъкнати, утвърдени, които имат зад себе си повече от 30-годишна практика, като Рене Клер, Марсел Карне, Жюлиен Дювие, Анри Декоан и др. Да не говорим за Жан Реноар, който работи главно в Америка, но който почти всяка година прави във Франция по един-два филма. Най-активно работи средното поколение, изявило се главно след освобождението на страната: имена като Рене Клеман, Робер Бресон, Анри Клузо, Клод Отан Лара, Лешанова, Кристиан Жак и др. Дори може да се каже, че някои от тези хора са най-продуктивните френски кинорежисьори.

Но наред с тях в последните няколко години се явиха такива имена, които допреди това бяха или неизвестни на френската публика и критика, или пък бяха известни главно от страниците на списанията, където се проявяваха повече като кинокритици и кинотеоретици. Имам предвид имената на Луи Мал, Франсуа Трюфо, Жан-Клод Шаброл, Ален Рене, Жан-Люк Годар, Жак Деми, Агнеса Варда и др.

Трябва да се каже, че заедно с тези кинорежисьори дойдоха и някои нови сценаристи и диалогисти. По начало тези кинорежисьори работят със свои сценаристи, хора от техния кръг, споделящи техните естетически разбирания.

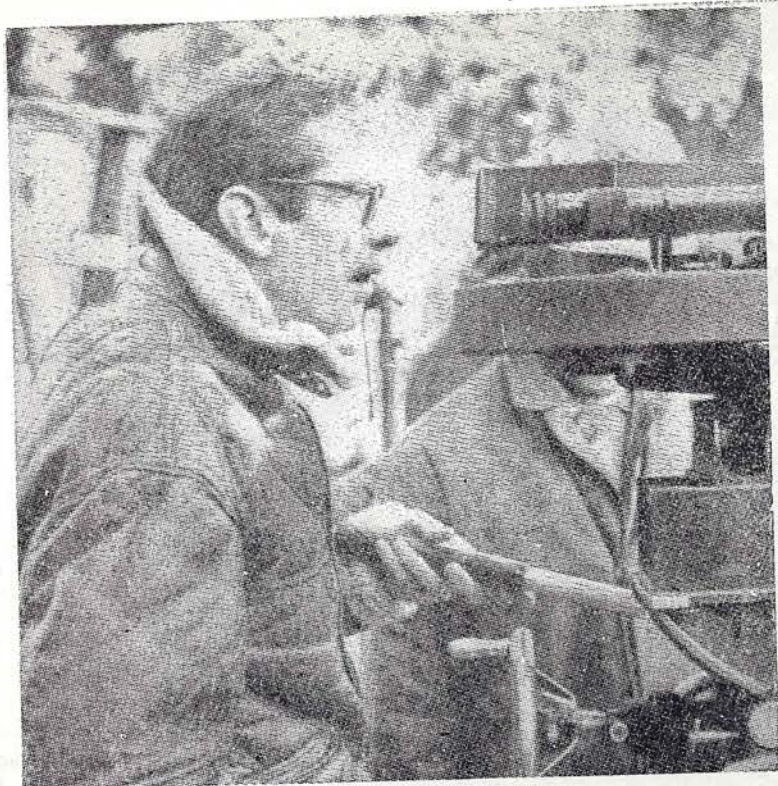
Тази група от млади хора, както е известно, получи названието „Новата вълна“. Това название е доста случайно, а освен това дава повод за редица неправилни тълкувания и редица недоразумения. Не случайно сега това название почти е отпаднало и рядко ще го срещнете във френския печат. Защо? Защото не може да се смята, че „новата вълна“ представлява някаква новозародила се школа във френското кино. В началото при първите появи на тия млади кинорежисьори имаше наистина някои френски кинотеоретици, които побързаха да обявят цялата тая група за някаква нова школа във френското кино. Дори един от тях ѝ даде названието „неоромантична школа“, изглежда, по принципа на контрапунктирането, като се има предвид неореалистичната школа. От това, че на бреговете на Тибър се бе родила неореалистичната школа, съвсем не следва, че на бреговете на Сена ще се роди някаква неоромантична школа.

Много бързо се видя, че този термин не отговаря нито на естетическото и идейно съдържание на произведенията на тези режисьори, нито на фактичното положение, което се създаде по това време в киното с нахлуването на тия млади хора. Истинско обединяващо звено между тези кинотворци липсва. Те всъщност се различават много по разбирания, вкусове, творчески темперамент и др. Можем да кажем, че единственият безспорен общ белег е професионалната им младост. Подчертавам — професионалната, тъй като някои от тях не са толкова млади на години. Например главният редактор на „Кае дьо синемă“ Жак-Даниел Валкироз е човек на около 42–43 години. След като десет-петнадесет години той се занимаваше изключително с кинокритика, ето че преди три години започна да прави филми.

Може би тук трябва да се прибави и един втори обединяващ белег, който беше валиден в началото, но който според мене започна все повече да губи сила.

Става дума за това, че тези кинорежисьори се заеха в началото да правят филми, които не се подчиняваха на съображенията за търговски успехи и чието производство не почиваше на общоприетите търговски принципи. Тези хора правеха филми по-евтини, с малък бюджет, събран отгук-оттам. Да посочим едничая с Жан-Клод Шаброл — той пожертвува едно не особено голямо наследство, за да направи своя първи филм „Хубавият Серж“ и за да го направи така, както му се искаше. С други думи това бяха общо взето филми, направени с малък бюджет, в кратък срок, без опеката на някакъв крупен продуцент, който срещу парите си налага своите изисквания и вкусове на режисьора. Следователно това са филми, в които младият кинотворец е изразил и изжил себе си възможно най-свободно и пълноценно в условията на капиталистическата киноиндустрия.

И така, ако към професионалната младост на творците трябва да прибавим още един обединяващ белег, валиден поне за първите им стъпки, това е, така да се каже, антитърговският характер на тяхната филмова работа. Едва



Р о ж е В а д и м

напоследък, след като някои от тях се утвърдиха като талантиливи творци, към тях се насочват и вниманието, и капиталите на големите филмови продуценти: те почват да правят филми с големи бюджети и заедно с това повече или по-малко да се подчиняват на изискванията на продуцентите-капиталовложителите, които обикновено са изисквания, отиващи в разрез с художествените задачи на киното, изисквания, които държат преди всичко сметка за печалбите, за търговски успех на филма.

Ето защо, ако искаме да прокараме една по-точна граница между това ново поколение кинодейци и част от по-старото поколение, тя може би ще бъде границата, която отделя така наречения търговски филм, създаден главно за доходна експлоатация на масовия екран, от филма, в който авторите правят повече творчески търсения, искат „да кажат нещо“, преследват преди всичко художествени задачи. С една дума, тези млади хора се опитаха да правят онова, което френската кинокритика обикновено обича да окачествява като авторски филм, т. е. филм, в който съзателят му разработва свои теми, изявява своята концепция за дадени явления в живота и търси един по-нов, индивидуален кинематографичен език и стил.

С „новата вълна“ се случи онова, което се случва обикновено с всички поколения в областта на изкуството. Бяха необходими три-четири години, за да се отсее годното от негодното, зърното от плевата. Сега, когато новата вълна има петгодишна история зад себе си, вече е известно кои от нейните представители можаха да се изявят и наложат като действително оригинални и ценни кинотворци и кои само вдигнаха шум, разпниха повърхността на френското киноизкуство, без да оставят дълбоки следи.



*Жан Габен и
Брижит Бардо
в „Случай на
нещастие“*

Безспорно режисьори като Луи Мал, Франсуа Трюфо, Жан-Люк Годар, Жан-Клод Шаброл и някои други са утвърдени и техните имена са вече неделими от съвременната френска кинематографична култура. Аз споменавам тези имена, без да следвам никакъв ред по значимост. Това по начало е много трудно да се установи. Примерно Жан-Клод Шаброл, който почна много добре, в следващите си филми не можа да се изяви така силно, както в първите. Обратно, майсторството на някои други кинорежисьори от тази „нова вълна“ расте непрекъснато — например Франсуа Трюфо. Появяват се, така да се каже, със закъснение и някои други имена. Например името на Агнеса Варда, фотографка на театъра ТНП на Жан Вилар, която почна най-напред с документални филми, но която с първия си игрален филм — „От пет до седем“, прожектиран тази година в Кан, просто направо се очерта като един много сериозен автор.

С течение на времето утвърждаването на местата и позициите на отделните творци от това поколение сигурно ще продължи. За някои от тях има опасност да се подхлъзнат по линията на търговския филм или на празното оригиналничество. Други, които ще проявят повече издръжливост и упоритост и които носят по-голямо вътрешно, творческо съдържание, безспорно ще продължат и занапред да правят филми на сериозно равнище.

Както казах, наред с новите режисьорски имена, които през тези последни пет години се появиха на френския екран, появиха се и нови лица, т. е. нови актьори.

Кинорежисьорите от „новата вълна“ по необходимост трябваше да дове-

дат със себе си нови млади киноактьори. Първо, защото при малките бюджети, с които правеха първите си филми, те не можеха и да мислят за заангажиране на големи актьори; те трябваше да вземат млади, начеващи актьори, които биха се задоволили с по-скромни възнаграждения. И второ, защото техните филми, по начало носещи един по-друг дух, третиращи въннения и проблеми на младото поколение, изискваха и по-друг тип актьори, които принадлежат към същото младо поколение.

Но и тук трябва да се каже същото; появяването на „новата вълна“ актьори съвсем не означава, че старата фаланга киноактьори е напълно изтикла. Напротив, ако погледнем френския екран, ще видим, че най-често там се явяват актьорите, започнали своя творчески път пред 20—30 години. Например Жан Габен или Фернандел, които се явяват средно три пъти в годината на екрана; или пък Мишел Морган и Даниел Дарио, които и сега представляват, както се казва, едни от най-сигурните ценности на френската филмова борса. Това са актьори, които предварително гарантират с името и с качеството на своята игра търговския успех на филма. Нека добавя, че във френското кино участва активно още един такъв стар актьор, какъвто е Шарл Ванел, човек надхвърлил седемдесет години, имащ зад гърба си повече от двеста филма. И сега, на тая си възраст, той продължава да се снима в един-два филма годишно.

Всички тези актьори играят, както е лесно да се разбере, главно във филмите на по-старите майстори на киното, с които те отдавна са свързани и с които имат общи разбирания и вкусове.

Ако вземем например Жан Габен, не е случайно, че нито един от младите кинорежисьори досега не го е ангажирал. Предполагам, че причината за това не е финансова, т. е. големият хонорар, който трябва да се даде на Жан Габен. Причината е друга — Жан Габен принадлежи към този тип актьори, които не участвуват просто във филми, а за които един филм се прави. Това са актьори, по чиято мярка, по чийто ръст се крои един филм, актьори, които изпълват целия филм, и филмът — това са само те. Те засенчват, оставят на заден план и режисьор, и партньори и всичко друго.

Ето защо младите кинорежисьори, които имат големи творчески амбиции, които считат, че във филма трябва да се изявят преди всичко те самите, няма да прибягнат към услугите на Жан Габен.

Жан Габен е ярък, силен филмов актьор, който в последните години създаде една изключително разнообразна галерия от образи: той бе и барон, и босяк, и банкер, и гангстер, и политически мъж, и какво ли не. Той дей-

*Популяр-
ният френ-
ски актьор
Фернандел*





Симон Синьоре

ствително колекционира вече образите. Но неговата артистична личност е тъй ярка и тъй деспотична, че режисьорът трябва предварително да абдикира от всякакви свои намерения и търсения, които не биха прилягали на Габен.

С Жан Габен работят определен кръг режисьори, като Дени дьо ла Пантиер, Анри Верной и др. И той, разбира се, работи само с тях.

Фернандел също има своите кинорежисьори. Мишел Морган, една „голяма дама“ на френския екран, и Даниел Дарио изискват сюжети, върху каквито младите кинодейци почти не се спират.

През изтеклите пет години се лансираха и утвърдиха поредица много

талантливи млади киноактьори

между които трябва да спомена Жан-Клод Бриали, Жан-Пол Белмондо, Ален Делон, Шарл Азнавур, Лоран Терзиер и др. От жените Мари Лафоре, Франсоаза Прево, Анука Еме, Франсоаза Брион, Бернадета Лафон, Жулиета Мениел и др. Случаят Брижит Бардо е специален и аз върху него няма да се спирам.

Тези актьори и артисти започнаха творческия си път заедно с кинорежисьорите от „новата вълна“ и продължават да работят с тях.

Между тези имена особено трябва да се подчертаят имената на тримата млади киноактьори Жан-Пол Белмондо, Жан-Клод Бриали и Ален Делон. Те ме карат да мисля, че в това поколение мъжете като че ли са по-ярки таланти, отколкото жените.

Докато, обратно, ако отидем десет години назад, ще видим, че трудно бихме цитирали по-ярки мъжки имена. Затова пък без никакво колебание можем да твърдим, че Франция притежава три киноактриси от много голям мащаб, принадлежащи именно към това поколение, което започна творческия си път преди десетина-петнайсет години.

Аз имам предвид тройката — употребявам тази дума условно, тъй като актрисите, за които ще стане дума, нямат нищо общо помежду си нито по характеристика на таланта си, нито по амплуа — тройката Симон Синьоре, Ани Жирардо и Жана Моро.

Наистина Симон Синьоре е актриса, която не е много широко използвана в киното, но това става главно по нейна вина, ако мога така да се изразя, тъй като Симон Синьоре има за принцип да се явява само във филм, предлагащ ѝ много добра роля, която ще ѝ даде възможност да изяви пълните възможности на своя талант, да създаде голям образ. Фактически през последните пет години тя се яви само в три филма. Най-напред в „Салемските вещици“ заедно с Ив Монтан, след това в известния английски филм „Пътят към висшето общество“, който ѝ донесе наградата „Оскар“, и миналата година в един не особено сполучлив филм — „Лошите удари“, направен от млад кинорежисьор по романа на Роже Вайан. Макар и филмът да не бе особено сполучлив, Симон Синьоре и тук успя да създаде един силен, впечатляващ образ. Доколкото знам, Симон Синьоре през настоящия сезон отново се появи на театралната сцена, след като успя да намери пиеса, каквато ѝ трябва, а именно известната и у нас пиеса „Лисичета“ от американския писател Хелман.

Много често се явява в киното — най-често от всички тези актриси — Жана Моро, жена на около 33—34 години, която има вече зад себе си близо 15-годишна театрална и филмова кариера и която се налага с ярката интелектуална обареност на своя талант. Докато Симон Синьоре играе във филм, само ако сценарият ѝ предлага значителна, пълноценна роля, принципът на Жана Моро е друг: тя избира филма според режисьора и оказва пълно доверие на големите режисьори. И факт е, че това е единствената френска филмова актриса, която е снимала само с големи френски и чуждестранни филмови режисьори. Нейният усет в това отношение е така голям, че макар и вече утвърдена, не се поколеба да окаже доверие още в началото на някои от режисьорите от „новата вълна“, игра в техни филми и със



Ани Жирардо

своето участие допринесе извънредно много за утвърждаването на такива режисьори като Луи Мал и Франсуа Трюфо. Тя направи напоследък филма „Ева“ с Джозеф Лози, работи с Антониони във филма „Нощ“ и, както неведнъж е заявявала, готова е и би желала да работи с всички други големи режисьори. Тя храни убеждението, че налице ли е голям режисьор, не може в този филм да няма простор за изявата на нейния талант.

По-друг тип талант е актрисата Ани Жирардо — актриса също с изключително голямо дарование, което обаче по багри, по окраска я предразполага повече да играе ролите на момичета от народа и изобщо по-остро характерни роли. Това съвсем не значи, че тя не е в състояние да играе роли, които имат по-интелектуален характер. Но и физически, и по тембър на гласа, и по артистичен темперамент тя е по-подходяща за роли, които носят един такъв по-народен, популярен нюанс.

Ани Жирардо играе доста често в киното. Тя има в своя актив няколко големи кинематографични роли, между които тази в „Роко и неговите братя“ на Висконти. Но тя отделила също така много внимание на театъра. Така например през миналия сезон тя игра само в театъра, като в продължение на един сезон държа главната роля в новата комедия на Марсел Ашар — „Идиотката“ на сцената на парижкия театър „Антоан“.

Аз вече загатнах дотук, че някои от тези големи актьори и актриси човек може да види и на театралната сцена. Разбира се, има и актьори, които никога не са се явявали на сцена. Такъв е например Жан Габен, който открито декларира, че няма нищо общо с театъра. Но артистите, принадлежащи към младото и средното поколение, обикновено се стремят поне веднъж на две-три години да се явят и на сцена и в продължение на няколко месеца или за цял сезон да се посветят изключително на театъра. Това е обяснимо, тъй като за една значителна част от тях театърът е тяхната първа любов, пътят, по който те са дошли в киното. А и Ани Жирардо, и Жана Моро, и Жан-Клод Бриали, и други са започнали като драматични актьори и след това са минали към киното, където сега е главната им дейност. Безспорно голямо удоволствие е за публиката да види един актьор, станал така популярен и любим от редица хубави филми, да го види и на театралната сцена, т. е. съвсем отблизо и непосредствено.



Жана Моро

Трябва да се каже, че най-добрите измежду тях с нищо не губят, когато се явяват на сцената и влизат в пряк контакт с публиката. Например аз съм имал възможност да гледам най-напред Жана Моро в пиесата на Тенеси Уилямс „Котката върху нажежения покрив“, в която тя в продължение на година и половина игра с изключителен успех на сцената на театър „Антоан“. Имал съм възможност да гледам Ани Жирадо на сцената на същия театър в главната роля на комедията „Идиотката“ от Марсел Ашар — една доста посредствена комедия, която благодарение присъствието на Жирадо получава известна значимост. По-рано, през 1959 г., гледах Ани Жирадо на сцената на театър „Амбасадор“ в американската пиеса „Двама на люлката“, в която тя игра бляскаво заедно с един друг прочут филмов актьор — Жан Маре.

Ален Делон също така се появи неотдавна на сцената на „Театър дю Пари“ — това беше първият негов театрален дебют, и то в постановка на Лукино Висконти заедно с Роми Шнайдер, австрийска киноактриса, която сега работи във Франция.

Едно от най-незабравимите ми парижки театрални впечатления е играта на познатия италиански киноактьор Раф Валоне, който в продължение на близо две години държаш главната роля пак на сцената на театър „Антоан“, в пиесата на Артур Милер „Поглед от моста“. Няма да преувелича, ако кажа, че никой филм на Валоне не ми е дал възможност да почувствувам така пълно обема на неговия талант, ако щете, и силата на неговото физическо присъствие, както участието му в пиесата „Поглед от моста“. Струва ми се дори, че едва ли би могло да се намери по-идеален във физическо и актьорско отношение изпълнител за тази централна роля на Еди Кароне — нийоркския докер от италиански произход, който стига до предателство спрямо другарите си поради любовта си към младата племенница на своята жена.

На парижките сцени ние можем да видим и други известни френски филмови актриси и актьори, като Едвиж Фьойер, Бурвил, Даниел Делорм, Фернан Граве, Мишлин Прел и др. Ние бихме могли да видим също така и една много прочута филмова актриса, която не е французойка, но която сега живее и работи във Франция — шведката Ингрид Бергман. Преди 4 години имах възможността да я гледам в главната роля на една американска пиеса — „Чай и симпатия“ от Андерсън, която тя игра в продължение на близо два сезона. Понастоящем тя играе на сцената „Хеда Габнер“ от Ибсен. Трябва да се предполога, че занаят пред Ингрид Бергман все по-често ще се явява на сцената, тъй като нейният сегашен съпруг е един от големите театрални продуценти, който държи в ръцете си няколко парижки театри. Лично аз смятам, че Ингрид Бергман е по-добра на екрана, отколкото на сцената, но трябва да се признае, че и в театралните постановки тя съумява да се наложи със своето присъствие.

Сега бих желал да кажа нещо за чуждестранното кино във Франция, тъй като, както посочих в началото, на парижките екрани се явяват по 250—300 нови филма на годината и повече от половината от тях са чужди. Следователно кинематографичната култура на френския зритель се изгражда не само от родното, но и от световното киноизкуство.

Тук трябва да се каже, че в последните години една част от френските филми не са чисто френски, тъй като много се разви системата на съвместните продукции, на копродукциите. Най-често са френско-италианските филми. Близо една трета от френските кинофилми, към 40 от 120 филма, обикновено са френско-италианска или италиано-френска кинопродукция. Тоя ред на думите зависи от размера на влога във финансирането на филма. Но във всички случаи копродукциите се характеризират не само с обединение на капиталите, но и с обединение на актьорските сили: в една копродукция непременно участвуват и френски, и италиански актьори, докато режисьорът може да бъде или французин, или италианец.

Така че в последните години италианското киноизкуство проникна доста във Франция преди всичко по пътя на тези копродукции между двете страни. Сега във Франция се ползват с много широка известност и уважение големите майстори на италианското кино като Фелини, Висконти, Антониони, Роселини, Де Сика, Джерми, Латуада и др. Много голяма популярност имат и изтъкнати италиански артисти като Марчело Матроияни, Клаудиа Кардинале, Раф Валоне,



*Мари
Лафоре*

Паоло Стопа, Ренато Салваторе, София Лорен, Джина Лолобриджиди и др. Те се явяват на френския екран посредством тези чести френско-италиански копродукции, но също така и посредством самостоятелните произведения на италианското кино, които намират все по-широко, макар още недостатъчно разпространение във Франция.

Италианското кино е предмет на голямо уважение както от страна на зрискателната филмова публика и критика, така и от страна на по-широката зрителска маса. Това се дължи на всепризнатото майсторство на големите италиански режисьори, но още и на факта, че в известна степен италианското кино внесе във Франция онова, което липсва на френското кино. Френското кино в последните години се откъсна доста от живота на народа, пренебрегва онези социални драми и трагедии, които пълнят всекидневието, не обръща достатъчно внимание на обикновения човек. Във френското киноизкуство се забелязва една общо взето естетска тенденция към затваряне — сюжетно, тематично, проблемно — в света на интелигенцията. Докато италианското кино с най-добрите си произведения продължава да гледа към живота на народа, към големите социални и морални проблеми на страната. Близостта до всекидневието и хуманизмът продължават да са отличителни черти на тези произведения. В този смисъл може да се ка-

же, че италианското кино идва някак си да балансира, да запълни една съществена липса на френския екран.

Най-широко разпространение от чуждите кинопродукции обаче намира американското кино. Разбира се, американското кино идва във Франция с всичко, което произвежда — и с най-големите си боклуци, и с най-стандартните си холивудски филми, и с най-добрите си филмови произведения. На парижките екрани всяка седмица можете да видите и ковбойски филми, и гангстерски филми, и блудкави комедии, но трябва да се каже, че не са съвсем редки случаите, когато могат да се видят и сериозни произведения на американската кинематография.

Във Франция намериха висока оценка от страна на по-издигнатата кинопублика и критиката произведенията на такива изтъкнати американски режисьори, като Елия Казан, Орсон Уелс, Джон Форд, Били Уилдър, Ото Премингер, Йошуа Логан, Алфред Хичкок и др. С особено голяма популярност между така изброените режисьори се ползват трима.

На първо място Алфред Хичкок, майсторът на криминалния жанр, който от петнайсет години насам държи в пълно подчинение вкусовете на една много широка публика — от най-изтънчените естети до най-непосветените кинозрители. Имало е дори един период някъде към началото на петдесетте години, когато филмите на Хичкок са създавали такава психоза във Франция, че се е говорило за „хичкоклюш“, т. е. за истинска епидемия по отношение творчеството на този режисьор, всепризнат майстор на филмите с напрежение. Новите филми на Хичкок и сега се посрещат като събития, а по-старите почти не слизат от екраните. Вяр-



Ален Делон

но е, че в известна степен за тази бляскава кариера на филмите му допринася и самият Хичкок, не само като творец, но и като човек, който умее много добре да организира своята реклама и който лансира всеки филм, след като е организирал една действително изумителна пропаганда.

Друг известен режисьор е Елиа Казан, чиито филми, особено в първата половина на петдесетте години, когато той бе особено продуктивен, намериха висока оценка във Франция от страна предимно на интелектуалната публика. Тези филми бяха направени главо по произведения на известния американски писател Тенеси Уилямс. Изглежда, че тематичният, образен и психологически мир, който създава Тенеси Уилямс, е особено близък на Елиа Казан. Трябва да добавя, че Елиа Казан лансира също така поредица млади талантиливи актьори, които той формира в своето собствено актьорско студио, между които Джеймс Дийн, Марлон Брандо и др.

С много голям успех се ползват и филмите на един от майсторите на американската кинокомедия, какъвто е Били Уилдър, автор напоследък на една великолепа сатира — филма „Апартаментът“. Той е автор и на много други филми, някои от които имат чисто развлекателна цел, но които са направени с голям вкус, с остър усет за комедияния ритъм и комедийни положения и където обикновено се явяват много добри актьори, които Уилдър умее да подбира и ръководи.

Минавайки по-нататък, трябва да кажа, че слабо вървят във Франция английските филми. Обикновено с по-голям успех се ползват филмите, принадлежащи към серията на „черния“ английски хумор. Между тях има някои произведения, които са станали вече почти класически, какъвто е, да речеме, филмът „Благородството задължава“ с Алек Гинес. Но общо взето английското кино не се ползува със солидно реноме във Франция и изглежда, че това не е случайно.

Западногерманското кино не намира почти никакъв пласмент във Франция. Филмите, които като че ли намират все пак някакъв пазар, са порнографските филми — една област, в която западногерманците работят особено усилено, сякаш за да компенсират своето безсилие в областта на сериозното киноизкуство. Има няколко кина в Париж, които непрекъснато се продоволствуват с такива долнопробни фабрикати, идващи откъд Рейн.

В замяна на това една друга кинематография, която е сравнително по-слабо развита, често гостува на френския екран, но предимно с произведенията на своя голям майстор, който има сега световно значение и признание. Касае се за шведската кинематография и за филмите на Ингмар Бергман. Няма да бъде пресилено, ако се каже, че Ингмар Бергман фактически получи своето творческо коронясване именно в Париж и благодарение най-напред на специализираните кина, където преди десетина години започна прожектирането на неговите филми. Сега Бергман, въпреки че е труден автор, с определен вкус към мистико-философските проблеми, излиза направо на премиера на големите екрани.

Засилва се все повече реномето на японския филм, благодарение пак на специализираните кина. Редица японски филми направиха много успешна кариера на френския екран.

Няколко думи и за съветския филм. През последните години съветският филм, върху който тежи дискриминацията на буржоазната пропаганда и политика, си пробива повече път, благодарение и на това, че през това време се създадоха редица произведения, които взеха първи награди на международните фестивали и френският екран не можеше да не ги покаже. Някои от тези произведения регистрираха изключително голям успех на френския екран. Имам предвид „41-ят“, „Летят жерва“, „Балада за войника“ и др. Но в последно време, пак чрез специализираните кина и някои други произведения на съветското кино започнаха да си пробиват път. Например има две-три кина в Париж, които доста често прожектират съветски филми по произведенията на Чехов, Достоевски и други големи руски писатели.

Следователно забелязва се напредък, но определено може да се каже, че този напредък в разпространението на съветския филм съвсем не съответствува на големите творчески и производствени възможности на съветската кинематография. Остава още много да се желае за широкото проникване на съветското кино — да проникне то така, както би следвало, с оглед на неговите творчески постижения.

Жан-Пол
Белмондо



Във връзка с това може да се отбележи, че има една други изява на съветското кино, която се ползува в Париж с голяма популярност. Това е съветската кинопанорама, за която е създадено специално кино, работещо от три години само със съветски кинопанорамни филми. Това кино се посещава от много широка публика.

От кинематографиите на другите социалистически страни със сравнително най-високо реноме се ползува полското кино, което обикновено гостува на френския екран всяка година с по два-три филми. Някои от произведенията на полската кинематография в последните години бяха посрещнати много добре във

Франция както от публиката, така и от критиката. Имам предвид филмите „Пепел и диамант“, „Канали“, „Майка Йоана“ и някои други.

В заключение на беседата бих желал да се спра на въпроса: как влияе развитието на телевизията върху френското кино?

Известно е, че по начало в цяла Западна Европа и в Америка стои проблемът за конкуренцията между телевизията и киното. Смята се, че широкото развитие на телевизията заплашва до известна степен киното, като му отнема част от зрителите, които предпочитат да гледат филми „по чехли“, на малкия домашен екран.

Изглежда, че това явление действително застрашава киното в някои страни. Имам предвид по-специално Америка, а отчасти и Англия. Но доколкото можах да наблюдавам, струва ми се, че френското кино досега не е застрашено сериозно от развитието на телевизията. Във Франция има към десет милиона зрители на телевизията, а броят на кинозрителите през последните години общо взето се е увеличил, с изключение на последните две-три години, когато се забелязва едно спадане на този брой, дължащо се главно на икономически причини — поскъпването на цената на кинобилетите. Цената на кинобилетите през последните пет години се увеличи с около 50%, киното стана по-скъпо и хората ходят по-малко на кино.

Защо телевизията не заплашва поне засега киното? Смятам, че причините са две. Първата причина е, че френската телевизия никога не прожектира нови филми. Френската телевизия обикновено дава четири-пет филма на седмица, но това са по-стари филми, произведени преди 10—15 години и излезли отдавна от търговското разпространение. Следователно, ако човек желае да види по-нов, интересен филм, той трябва да отиде да го гледа в киното и да не разчита в никакъв случай на телевизията.

Втората причина е, че, тъкмо обратното — телевизията много често подтиква своите зрители към посещение на кината. Телевизията има специални предавания, предназначени да държат зрителите в течение на новостите в света на киното.

Съществуват по-специално две такива емисии, които имат широко въздействие върху зрителите и се очакват от тях с голям интерес. Едната е редовната седмична емисия „Отсъдете сами“, в която се дават малки откъси от най-интересните филми, които понастоящем се намират на екрана. Обикновено тези откъси са придружени с малък коментар за сюжета, актьорския състав и качествата на филма. Така че заедно с вестниците и списанията телевизията идва да информира своите зрители за новостите в киното, ориентира ги къде би трябвало да отидат, ако желаят да гледат един интересен филм по техен вкус.

Има и една друга емисия, наречена „Синепанорама“, в която обикновено се отразява работата по производството на един голям филм, чието излизане се очаква с интерес от зрителите, и се дават също така срещи и интервюта с големи режисьори, актьори и т. н. Тази емисия излиза веднъж в месеца. Тя няма пряко ориентировъчно предназначение, каквото има първата емисия, но тъй или иначе поддържа интереса към киното и следователно косвено насочва зрителите към най-интересните предстоящи прояви на филмовото изкуство.

Аз мисля, че тези са някои от най-важните обстоятелства, които правят сянката на телевизията да не се надвесва застрашително над киното и поради което двете изкуства и двете индустрии — защото и двете изкуства са същевременно и индустрии — успяват да съжителствуват мирно, без да си навреждат едно на друго.

Дали това явление не е преходно, дали с течение на времето няма да се получи същият антагонизъм, който ние виждаме в някои други страни, не може да се каже. Но засега във Франция дилемата телевизия — кинематография не се поставя остро.

ПОЛСКАТА ШКОЛА И АНТИВОЕННИЯТ ФИЛМ

Повод за връщането към дискусиите от преди няколко години за полския филм ни даде организираният от Полския културен център месец на антивоенния филм. През месеца бяха показани редица стари и нови филми, на основата на които, без тясно да се ограничаваме, ще говорим в тази статия.

Разговорите за полското кино, за което от няколко години се говори като за нещо ново, оригинално и интересно в съвременното киноизкуство, са в голяма или по-малка степен разговори за полските филми на военна тематика. С нея са свързани както първите, така и най-големите успехи на полската кинематография. С нея са свързани и имената на редица талантиливи и амбициозни творци от старото и по-младото поколение: Александър Форд, Леонард Бучковски, Ванда Якубовска, Ян Рибковски, Чеслав Петелски, Анджей Вайда, Анджей Мунк, Казимир Кутц.

Почетното място, което заемат филмите с военна тематика, е лесно обяснимо. Полша е една от страните, които най-много пострадаха от войната. Тревожните въпроси на бъдещето замениха тревогите на военното ежедневие. Две правителства, раздвоение между хората и в душите, кръстопът, по който сновяха банди и се раждаше все по-здравото работническо единство, нова нелегалност, саботажи, строителство... В този момент полският народ искаше от изкуството да каже истината, да обясни фактите. Хората, преживели ужасите на войната, тези, които са се борили, и тези, които са прекарвали в летаргията на своя страх, чакаха да видят себе си, чакаха да се размрази потокът на скованата им мисъл, разтопен от художествената присъда. Това беше един народ, който остана непокорен във войната, излезе без отчаяния от нейния ад и беше готов да чуе истината за себе си.

Ето защо от самото си раждане игралният филм се обърна към тематиката и проблемите, с които живееше обществото на младата народнодемократична държава. Полските кинематографисти помогнаха на народа си да направи равностойна сметка за този тъжен, но героичен период от своя живот. Поляците искаха това и те получиха такива филми, като „Забранени песни“, „Освиенцим“, „Улица гранична“, „Непокореният град“, спечелили не само полския зрител, но и зрителите на много страни.

В Полша разделят историята на своя игрален филм след войната на три периода. Това фактически са и периоди в развитието и укрепването на военната тематика.

Първият период обхваща 1946—1950 г. и представлява бързо и

непосредствено избликнала реакция на преживяванията от последната война.

Вторият период продължава от октомври 1956 година. През този период впечатленията и преживяванията от войната са вече осмислени, но все още не са изкристализирали в образи, отговарящи на рационалния начин при възприемането на тази действителност от спомените.

Третият период, началото на който слага документалният филм, характеризиращ се с философското проникване в дълбоката същност на битието, продължава и в настоящия момент.

1946 година. Един филм слага началото на възродената полска кинематография. Филмът е „Забранени песни“ на режисьора Леонард Бучковски. Негови герои са песните, които са се пели във Варшава през време на окупацията. Стари популярни мелодийки, пеени с нови спонтанно родени текстове, усмиващи хитлеристите и вещаещи поражението им, окуражаващи измъчения народ и подтикващи го към борба. Този филм, издържан в патриотично-романтичен стил, бива приет много възторжено. Кинокритиката му отделя значително място в развитието на полското кино. Къде намира тя значението на „Забранени песни“? В това, че той даде мерило за оценката на следващите филми. След него беше трудно да се правят слаби филми.

Не закъснява и качеството в създадените филми през този период. Идват първите значителни успехи — строго реалистичната творба на Ванда Якубовска „Освиенцим“ и „Улица гранична“ на Александър Форд. Тези два филма се характеризират с епичното си третиране на темата и със страстността на обвинението си. Те носят особеностите на първия период от осмислянето на действителността — улавяне от изкуството само на голямото, мащабното и разглеждането му на основата на силни, неподправени емоции. Една страстност, понякога лишена от много трезвост поради близостта на времето, напоено с кръв и сълзи. Показването на човека, а не само на събитията; хващането на подробностите, намиране в тях значимото идва малко по-късно.

Вторият период е преходен. Налице е едно колебание при подхода към събитията. Все още не са се утаили впечатленията и преживяванията от войната. Все още мащабността, хипнотизиращата сила на преживяното заема мислите на творците. Все още в центъра остава епичният характер на случилото се, а не човешката индивидуалност.

В „Непокореният град“ се прави опит за свързване на епичното начало с психологичното. Общата драма намира свои конкретни проявления, за да прозвучи с по-голяма сила емоционалното обобщение. В центъра застава съдбата — отделната и общата — като сбор от отделните човешки съдби. Не прост сбор, а едно философско обобщение на страданията.

Тук е и филмът „Часове на надежда“ от Ян Рибковски. Самата обстановка, в която се развива действието, създава драматизма. Полева болница, нападната от неунищожени хитлеристки части в последните дни на войната. Това е дало възможност на Рибковски да създаде незабравими сцени, в които са кристализирали чувствата и

преживяванията на неговите герои. Тук вече епичният елемент, макар и да съществува в немалка доза, започва да отстъпва пред отделните драми.

Сериозното разкъсване на епичното начало и въвеждането на драматургията във филмите с военна тематика поставя с „Поколение“ Анджей Вайда. Това направление беше трасирано през „Свободният град“ на Ружевиц до, макар и с по-малък успех, „Бялата мечка“.

Именно в областта на психологическата военна драма са достигнати върховете на полското кино.

Филмът „Поколение“ е интересен с това, че навлиза дълбоко в психологията на своите герои, че прониква дълбоко в средата, която ги е породила. Това е вече не началото на войната, а настъпило след нея нелегално движение. Тук не само обстановката е усложнена, но и психиката на героите. Какво беше характерно за филмите, отразяващи непосредствено военните действия? Героите имат оръжие в ръцете си и враг пред себе си, закърмени са с известни етични и морални норми, от които идва и една решимост да умрат от еднаква смърт. Във филма на Вайда всичко е по-сложно. Нелегалност, която често се превръща в едно нечовешко състояние на живот, лишен от всякаква сигурност и спокойствие. Нелегалност, която често е легалност на личността и нелегалност на мислите и действията — неща, изискващи раздвояване на живота и психиката, откъдето се ражда едно често непоносимо напращане.

Това действително е филм, заслужаващ внимание. Има логичност и правдивост в начина на спечелването на героя за комунистическите идеи, за идеите на борбата. Чувства се осезателно огромното израстване от момента, когато героят отива на работа във фабриката, до момента, когато ще скочи от стълбата.

Подробно се спрях на този филм не само защото в него се забелязват тенденции, характерни за третия период от развитието на полския филм, а защото в него са залегнали новите естетически позиции на един от големите поляци. Естетически позиции, формирани се в близост до документалния филм, който дава много от себе си на игралния филм в този период.

За тази цел с две думи трябва да се спомене за големите успехи, които достигна документалното кино в Полша, спечелило си името на едно от най-добрите в света. Радващо се на такава популярност и постижения, то не можеше да не окаже въздействие върху художествения филм. Още повече, че от него дойдоха най-талантливите млади автори, които по-късно изведоха полското кино на световния екран.

Документалният филм, който по своята същност най-много е свързан с ежедневието, създаде художествените предпоставки за останалите промени. Необикновено заангажиращата и изостряща бдителността на художника обществена публицистика премина също от документалния в игралния филм, като насочваше интересите на сценаристи и режисьори към нови проблеми, учейки ги по-остро и бързо да преценяват явленията.

Вайда и Мунк също започват своята дейност като документалисти. Те на няколко пъти и след това се връщат към кинохрониката,

която повлия много при изграждането на техния стил със своята точност, прецизност, обмисленост на кадъра, синтезираност и сила на общението.

Ето какво казва Мунк по този случай: „Струва ми се, че една от важните тенденции на съвременния филм е тясната връзка с документалното кино. Мисля за интелектуалната драматургия. Същата няма класически правила, но затова пък има обогатяване на нашето познание, на нашето знание за хората и света. Да вземем за пример филма „Рим 11 часа“. В класическата драматургия оста на филма би бил въпросът, дали стълбището ще се срути или не? Авъв филма за този факт ние узнаваме отначало. Останалото представлява обогатяване на нашето познание за вярната психология, за различните начини, по които реагират хората, за техните различни истории.“

Запитан, какво най-много харесва в своето творчество, Мунк посочва едни от първите си документални филми.

Подобно отношение към документалния филм срещахме и у Вайда: „По мое мнение документалният филм е по-близък до истинската кинематография така, както аз я разбирам, защото поради своето естество той трябва да работи със съкращения, метафори, синтез. В игралния филм разказът поглъща всичко; даже много добрите, но немотивирани от фабулата философски идеи трябва да отпаднат. А нашият идеал е филм, който си служи преди всичко с образи. Игралният филм може да се обогати с образни елементи, а документалният се базира на тях.“

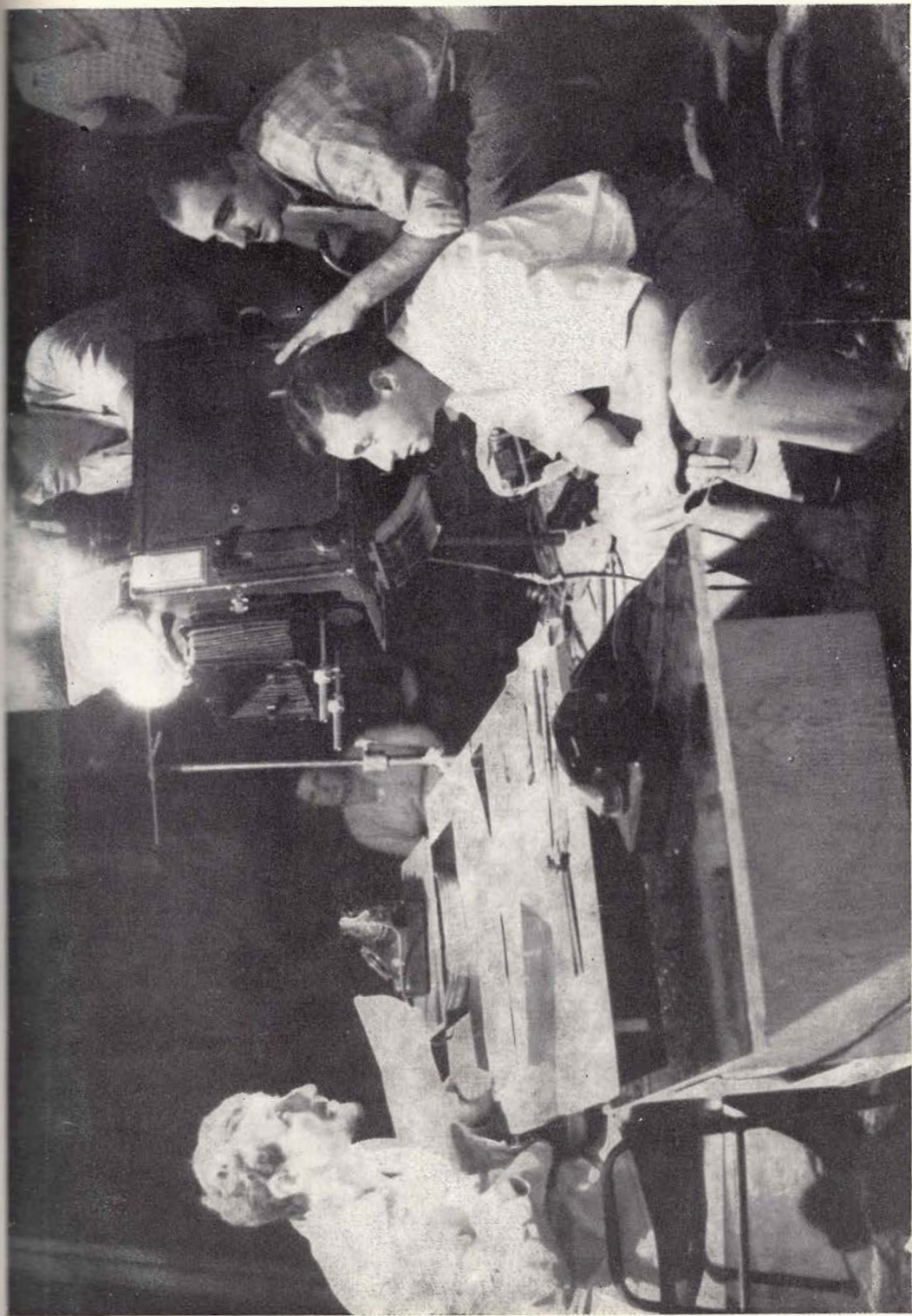
Ето защо Вайда, който предпочита езика на образите пред този на диалога, харесва повече филма „Покोलение“, отколкото втората си нашумяла творба „Каналите“.

Дължината на приведените цитати напълно съответствува на ролята, която документалният филм е изиграл при формирането на творческите почерци на тези режисьори. От него игралният филм получи в наследство прекрасни качества. На първо място наблюдателността — проникване в дълбоката същност на нещата, рационалното осмисляне и на най-малките подробности в психиката на героите. Основен проблем в полския филм става осмислянето на годините на войната през съдбата на отделната човешка индивидуалност. Сложната психика на различни групи хора става център на творчески анализ. Епичността е изместена и на преден план минава сложната психическа драма, породена от сложната обстановка.

Този трети етап представлява върхът в развитието на полския филм. С течение на времето се оформиха и художествените позиции на най-забележителните творчески индивидуалности, придаващи насоката в развитието на полския филм. Вайда, Кавалерович, Хас, Петелски, Кутц принадлежат към тази група, от която може да се очаква най-много.

През този период едва ли има позиция, ъгъл, гледна точка, от която да не е погледнато на печалните събития през последната война. Полската кинематография е една от челните, които дадоха прецизен и задълбочен анализ на събитията, потресли света. Налице е едно голямо жанрово и проблемно разнообразие.

Философско-мисловите елементи надделяват и започва да се



Режиссёрът Владимир Янчев (вдясно) по време на постановката на филма „Невероятна история“ разговаря с Радой Галин — изпълнител на ролята



Сцена из фильма «Среди нас много друзей» с Борисом Кузнецовым

сформира и укрепва така нареченият интелектуален полски филм. Основна негова черта става трезвостта му — страстното желание обективно да се показват нещата. Това най-добре е изразено във филмите на Мунк, Вайда, Кавалерович, Кутц — филми, за които много се е спорело и вероятно още много ще се спори.

Да оставим Мунк сам да се оправя с нападките, които бяха възникнали като непосредствена реакция на неговия филм „Ероика“: „Този филм представлява реакция на периода на мълчанието, а след това на писането и говоренето за Варшавското въстание като за национална светиня, за някакъв позлатен олтар. Филмът разкрива малко от това, за което се забравяше: човешките, дребни, но жизнени образи. „Ероика“ представлява реакция на разпространения начин на разбиране „геройството и националната чест“ на поляците.

В „Ероика“ нямахме намерение да критикуваме дълбоко вкоренени в народа неща, искахме само да покажем, че всеобщо признатият тип на герой, като че ли даден ни от бога, е анахронизъм. Аз сам обичам тези герои, но ми се струва, че виждам какви са в действителност. Но веднъж, като си дадем сметка за това, което е действителността, ни става тъжно, и ето защо очаквам от филма „Ероика“ такава реакция на духа на „не оскърбявайте светините.“

Това изказване на Мунк не е поза. Неговият филм притежава голяма обобщаваща сила именно на базата на своята целенасочена ирония и остра характеристика на полския национален характер. Двете новели в неговия филм не са обикновени историйки-анекдоти, които размиват. Някои не без основание намират, че той се учи от Рене Клер. В него ние срещаме съгъстения рисунък, целенасочеността и изпипаните кадри, които познаваме от творчеството на френския класик. Истина е, че неговите филми не са обикновени сатири или комедии за нравите. Това са филми, построени на правилата на гротеската. „Филми, които, без съмнение, забавляват, докато се гледат, но същевременно карат човека да мисли, когато излезе от киното.“

В своето творчество Вайда разглежда събитията под една съвършено друга светлина — от тяхната дълбоко трагична страна. Тези подсилени нотки на трагизъм, тези безчислени образи на смъртта, които дебнат хората и смразяват духа им, тази жестокост станаха повод за безбройни спорове. Това най-добре проличава в дискусийните за нас „В каналите“ и „Пепел и диамант“.

Но общото за Вайда и Мунк (черта, присъща на цялото полско кино) е интелектуализмът. Той се характеризира с откъсване от елементарния сюжет и драматургична схема и навлизане в областта на спорното. На тази основа една от най-интересните му черти е недоизказаността (подтекста). В създаваните по-рано филми се налагаше следната доктрина — във всеки филм трябва да се показва някакъв проблем и да се посочва неговото разрешение. „Такива норми означават филмовите творци да изместят истинските организатори на обществения живот.“ Или да се превърнат в прости регистратори на вече решени проблеми, нещо, което влиза в противоречие с целта на изкуството. „Всеки ден се появяват нови проблеми. Животът ги оформя. Прогресивната роля на филмовия творец трябва да бъде да улови тези нови, важни, дълбоки промени и да ги постави на обсъждане.“

(Из едно интервю с Анджей Мунк). Бих добавил: ако творецът, поставил тези проблеми на обсъждане, бърка с нещо, значи ли това, че трябва да бъде обвинен и за това, че е поставил тези проблеми?

Друго, характерно за полския интелектуален филм, е, че той се позовава на опита и знанието на зрителя, което е достигнато чрез систематично възпитаване на вкуса му до едно почти професионално разбиране езика на киното. Разбира се, не може да се разчита само на това. Ето защо струва ми се, че кинотворците в Полша, ако не може да се каже, че са открили, то по същество са възприели едно доста приемливо „компромисно“ разрешение между своя художествен начин на мислене със символи и метафори и разбиранията, културата на масовия зрител. И те правят филми с дълбоко философско звучение, с интересни образни елементи и символика, като същевременно свързват тези свои художествени търсения с едно елементарно, интересно и достъпно действие, което да представлява интерес за всеки зрител, дори и за този, който не ще разбере вложения в действието смисъл.

Във филмите за войната на Хас, Кавалерович, Ленартович и Кутц на преден план изпъква психологическото начало. Но това не прави еднородни техните творби. Те твърде много се различават в творческите си почерци, за да можем да говорим тук за някакъв общ знаменател. В появилите се голям брой филми с военна тематика проличават прекрасните качества на тези режисьори.

На първо място трябва да споменем Казимир Кутц с неговите два филма — „Кръст за храброст“ и „Хората от влака“, които го извеждат в челните редици на надеждните поляци.

В центъра на филма „Кръст за храброст“ стоят полските войници, връщащи се от Изток. Кутц е благосклонен към своите герои. Обича ги. Затова той ги вижда и показва такива, каквито са в действителност. Показва ни ги в малко ироничен план, което не нарушава сериозността и реализма на творбата. Основното чувство на филма е сърдечността към тези хора, които авторът чувства по интимному близки и си позволява да говори с тях искрено, дружески. Във всяка от трите новели, съставляващи този филм, на преден план излизат различните тонове на една богата трагична гама — от обикновения драматизъм до трагизма. Гама, в която основният регистър си остава истиноският хуманизъм...

Майсторството на Кутц се проявява и в „Хората от влака“. Това е един филм за окупацията. Той ни показва една малка гара и пътниците, които чакат следващия влак. Малката гара във филма на Кутц изведнъж се населява с много герои. Тук няма главни и второстепенни образи, а всеки, макар и само за миг, е обрисован със силни контури. От тази мозайка от образи се ражда сборният образ на това малко случайно събрало се общество, гротеската на неговия хумор, пораждащ се от трагичната беззащитност, в която е изпаднало.

Заслужава да се отбележи и филмът „Година първа“. Време на действието — първите дни след войната. Разказаното в този филм е едно логическо продължение на чувствата и преживяванията от войната. Макар и формално свършила, тя още продължава. Подписва-

нето на мирния договор не значи и класов мир. В Полша са се борили всички против хитлеризма и след победата над общия враг класовите и политическите противоречия минават на преден план. Това е същото време, изпълнено с конфликти, описано в „Пепел и диамант“.

Филмът третира един значителен проблем — за доверието в хората, — разрешен без патос, с разбиране и желание да се ликвидира всичко, което пречи да се върви напред. Въпреки трагизма общата тенденция на произведението е оптимистична. Накрая на филма дъждът, валил през цялото време, спира и се показва слънцето, под чиито лъчи три деца подтичват, скрити под един чадър. Какъв по-топъл и свеж символ, какъв по-искрен призив за единство на раздвоенния в тези дни народ!

Напоследък се забелязва и една друга насока във военната тематика. Това е преди всичко призивът към хората да се поучат от грешките, направили възможно най-голямото престъпление спрямо човечеството. И същевременно едно предупреждение към тъмните сили, които все още съществуват. Макар действието на тези филми да се разиграва в наши дни, те си остават с военна тематика, защото сочат ужасите, които носи войната, и въстават против тях в малко по-друг аспект.

Към филми с такава ориентация спада „Срещи в мрака“ на Ванда Якубовска, проектиран и у нас.

По-интересна е психологическата драма на Кавалерович — „Истинският край на голямата война“, разглеждащ проблемите на човека с поразена психика, който не може да се върне към живота.

Свободно обобщение на разказаното от досегашните филми представява интересната по замисъл и изпълнение творба на Песендорфер „Завръщане“.

След 16-годишно отсъствие в Полша идва един бивш боец от съпротивата. Той живее все още с тези години. Тук той намира своите стари бойни другари, потънали в делничното и забравили идеалите, за които са мрели. След кратко пребиваване героят отново заминава, убеден, че самият той и неговите стари приятели вече не съществуват. Филмът е пропит със съжаление по нещо прекрасно, изчезнало от хората. Той се гледа трудно с камерността си, с театралната си условност и склонността към символи. Но държи в напрежение, защото под привидно мудното действие нараства един вътрешен драматизъм, който достига до зрителя.

Този начин на водене на действието е характерен за полския филм изобщо. Основен в него е интересът към психиката, а не към външното изобразяване на нещата, в чиято динамика изчезва човешката индивидуалност. Това, разбира се, съвсем не говори, че в тях липсват интересни сюжетни построения. Такива има, но те не са изкуствено прилепени. Наложени от вътрешната логика на развитието на действието, те не излизат на преден план, не изглеждат изключителни.

Тук трябва да споменем и за двата интересни филма, които е гледала българската публика. Превъзходният „Свидетелство за раждане“, награден със „Златният лъв“ във Венеция, който за голямо съжаление мина почти незабелязан по нашите екрани. И „Атенат“ — третият филм на Песендорфер.

Важно място в полския филм на военна тематика заемат и последните, представени и у нас творби — „Пиротехникът Кален“ на Ева и Чеслав Петелски и „Тази нощ градът ще загине“ на Ян Рибковски.

Много от тези набързо нахвърляни тук заглавия са си извоювали името на самотни и забележителни постижения на полското кино. Също така редица останаха изобщо неспоменати. При подбора са разгледани само постиженията, нещо, което може да остави след себе си впечатление за липса на критичност към разглежданите факти. Но общото и в тези, за които говорихме, и в тези, които онеправдахме с мълчанието си, е страстният вик против войната, страстното отричане на античовешката ѝ същност. И ако някъде се забелязва суровост, ако някъде трагизмът взема връх, ако мрачното чувство покрива образите, нека знаем, че оптимизмът в тези творби трябва да се търси в упорството, с което много хора мряха и продължаваха борбата.

Много филми, много художници. И във всеки нещо свое, неповторимо. Често тези творци са разделяни от мислите, начина на виждане на действителността и естетиката. Те имат само една обща черта в поетиката си. Това е откровеността на камерата, пред която е изправено военното поколение. Свързват ги общата идея, общата цел... Така, че може да се говори за полска школа дотолкова, доколкото се набляга не толкова на стила, колкото на известни общи проблеми, психологически преживявания, конфликти, стремежи, вземане на решения по специфичен начин...

Ивайло Знеполски

ЧАРЛС ЛАУТОН

Вестта за смъртта на крупния английски актьор и режисьор Чарлс Лаутон ни връща към ония далечни спомени от средата на тридесетте години, когато за първи път се срещнахме с неговия изключителен актьорски талант върху нашите екрани. Още тогава с първата си по-значителна роля в киното — образа на Нерон в филма „Под знака на кръста“ („Камоградеци“ на Сенкеевич). Чарлс Лаутон привлече вниманието на зрителите. След това във филма „Шестте жени на Хенрих VIII“ ние вече бяхме покорени от таланта на големия актьор, неповторим майстор на психологическия рисунок. Много са още срещите, които имаме с големия актьор върху нашите екрани. Незаличими в паметта ни ще останат такива характерни образи, създадени от него, като Жавер в „Клетниците“ (американската екранизация с Фредерик Марч като Жан Валжан б. ав.), като Квазимодо в „Парижката света Богородица“, като капитана на кораба във филма „Бунта на Баунти“ и др. Особено голяма беше нашата



радост, когато непосредствено след Втората световна война отново се срещнахме с Чарлс Лаутон във филма „Кръстопътят на живота“ („Манхатънски разкази“ на Жулиен Дювие), където той участвуваше в епизода с бедния диригент, който взема на заем фрак за първия си концерт. И точно в момента на най-ярката музикална фраза фракът се разпаря на гърба. Неописуема е мъката, която преживява нещастният човек, покоряващи са пестеливите изразни средства, с които актьорът предава тази мъка. Той сякаш не играе, а сам изпитва с цялата си душа голямото огорчение. И все пак, когато преглеждаме справката за творческия път на големия актьор, ние разбираме, че това е само една незначителна част от онязи необхватна галерия от образи, които Лаутон е създал през своя дълъг творчески труд на театралната сцена и върху екрана. Той е участвувал в повече от 60 филма в Англия и Съединените щати и в повече от 100 пиеси.

За Чарлс Лаутон няма малки и големи роли, няма значителни и незначителни образи. Към всяка нова творческа задача той пристъпва отговорно, с онази сериозност и вглъбеност, които са характерни за големите актьори. Не-

повторим майстор на превъплощението, той с еднаква убедителност пресъздава положителни и отрицателни герои. И за всеки от тях той така се увлича в превъплътяването на своя герой, че цялата му физика се пригажда и реагира в зависимост от изискванията на конкретния образ. Но онова, което е най-поразяващо в неговата актьорска интерпретация, е богатата мимика на неговото изразително лице. За него не на шега критиците казват, че е единственият актьор на света, който притежава такава неповторима маска на лицето, че лявата му страна може да добие изражение, различно от дясната. Това не пречи, разбира се, в неговата актьорска игра да има чудна хармония, да има винаги мярка, която придава жизнена правдивост и убедителност на създадените от него образи. Затова, когато неговите герои са добри, те ни покоряват със своята простота, сърдечност и покоряваща човечност; когато са лоши, те ни отвращават със своята жестокост и отблъскваща студенина. Палитрата на крупния художник е така богата и многообразна, че с всеки нов образ той удивлява критиците и зрителите. Ще бъде достатъчно да припомним само неговия дебел, лаком и великодушен похотливец Хенрих VIII и неговия Рембранд — гениален, противоречив, беден и велик художник, за да добием представа за многообразието на неговите актьорски възможности.

Към тези качества трябва да споменем и голямата му обща култура и изключителна скромност, които го правят още по-близък до нашите сърца. Тези му качества именно го довеждат до близката му връзка с бележития немски прогресивен писател и драматург Бертолд Брехт. През 1947 г., когато в Америка се надига срамната вълна на преследване под формата на антиамериканска дейност, Чарлс Лаутон има гражданската смелост да постави и играе главната роля в Брехтовата пиеса „Галилео Галилей“. С това недвусмислено той нанася плесница на новозараждащите се нрави и морал на сторонниците на американския начин на живот.

Дълги години Чарлс Лаутон работи в Холивуд, но той докрай си остава чужд на шумния и суеен живот в тази Мека на целулоида.

Чарлс Лаутон се е родил в Сарбороу през 1899 г. Пред него е бил открит пътят на лекия живот като наследник на семейните три хотела. Но влечението към изкуството го кара да зареже всичко и да постъпи в Кралската драматична школа, която завършва с изключителен успех и златен медал. През 1926 г. на сцената на Барнес, театър в Лондон, той дебютира в ролята на Осип в „Ревизор“ на Гогол. След това под режисурата на Комисаржевски той участва в Чеховите „Вишнева градина“ и „Три сестри“. Така още от първия си досег с театъра Чарлс Лаутон се среща с руския класически репертоар, към който проявява жив интерес през целия си живот. Успехът му в театъра бързо му открива пътя и към киното. Още през 1928—29 г. той участва в няколко английски филма. Но въпреки че по-голямата част от живота си Чарлс Лаутон посвещава на киното, той до края на живота си никога не скъсва с театъра. През 1936 г. той е първият английски актьор, който се появява на сцената на „Комеди Франсез“ в ролята на Сганарел. Всеки път, когато е бил свободен от ангажименти в киното, той се е впускал в турнета и гостувания по театралните сцени, най-често като режисьор и изпълнител в своите постановки. В киното първият му опит в режисурата е с филма „Нощта на ловеца“ (1955 г.) по сценария на талантивия американски сценарист Джеймс Ажи. Режисьорската му работа в този филм се характеризира със стремеж към новаторство и експресивност.

Отиде си още един от големите актьори на световното киноизкуство. Останаха създадените от него образи, запечатани върху филмовата лента. Те и за в бъдеще ще доставят радост и естетическа наслада на поколенията, а това е може би най-хубавата награда на вдъхновения творчески труд на големия актьор.

Хр. Мутафов

ИНТЕРЕСЕН ЕКСПЕРИМЕНТ, НО...

В един разговор режисьорът Рангел Вълчанов казваше, че зрителите на неговия филм се делели на две: едни, които изцяло го приемат, и други, които изцяло го отричат. Противоречието тук е привидно. Защо?

Вярно е, че „Слънцето и сянката“ предизвиква спорове и противоречиви оценки. По мое дълбоко убеждение в основата на този „разнобой“ лежат различните критерии, от които се изхожда при оценката на филма. Какво е „Слънцето и сянката“? Само експеримент? Или цялостно завършена творба?

В „Слънцето и сянката“ ние можем да се възхищаваме от успешно намерените детайли, от многозначителните реплики, от режисьорските хрумвания. Можем да се възхищаваме от уменията на авторите от незначителни на пръв поглед неща, от дребни случки да извличат съдържание. На нас ни е ясно, че във филма репликите, детайлите, образите губят тясно-конкретното си значение и в някои случаи стават символи. Тук бяхме могли да споменем много примери: играта на градове, счупената амфора, лимонадената бутилка със заключителния вик: „SOS! Ние се обичаме. Спасете ни хора!“ Всичко това е много хубаво. Ние разбираме голямата идея, осмислила филма. Опитваме се да вникнем в неговите стилови и жанрови особености. Разбираме възненението на авторите, но не можем да го оподелим.

Тук е основното: не можем да споделим тяхното възненение!

В „Слънцето и сянката“ това не се получава по различни причини. Темата за войната и мира, за живота и смъртта, художественото противопоставяне на тези две начала — от това е изтъкван филмът, в това е неговият смисъл. Това е ясно. Обаче не може да не се забележи, че темата на живота е защитена до известна степен с външни средства. Да си спомним преплитането на архитектурните фасади, шумния цирков карнавал като контраст на мърт-

вилото. Изглежда живописно, но не е дълбоко.

Неудовлетвореността ни произтича и от друго. Трудно е да се направи филм само с двама герои, при това филм, в който „нищо не се случва“. Тук мярката е прехвърлена. Тези две тела, този еднакъв пейзаж, този непрекъснат диалог — това в края на краищата става еднообразие и като всяко еднообразие доскучава. Не твърдя, че винаги се случва така, защото не забравям, че има филми като „Голият остров“, „Червеното балонче“, „Бялата грива“, „Старецът и морето“, които съвсем не са скучни въпреки привидното си еднообразие. В някое отношение „Слънцето и сянката“ даже е пораздвижен от тях. Режисьорът и операторът са се постарали да намерят интересни ракурси, героите тичат, плуват, лежат на сала или на пясъка. Но раздвижването тук е повече външно. Където и да са, героите говорят, разсъждават на глас. Дали то ще бъде на пясъка, на сала или на моста, не е толкова важно. И после това са само отделни елементи на един единствен пейзаж. Не е без значение, нали?

Неудовлетвореността ни се подсилва от неудачи в актьорската игра. В общи линии изпълнението на Ана Пруцел отговаря на авторския замисъл. Същото не може да се каже за нейния партньор Георги Наумов. Наистина той има външно обаяние и някъде постига непринуденост. Като цяло обаче образът на момчето е интелектуално принизен от Наумов. Сякаш той не разбира подтекста и затова не може да го загатне. Така идеите, които сценаристът и режисьорът са искали да внушат на зрителя чрез светлия образ на момчето, остават актьорски незащитени.

Трудно е да се приеме филмът „Слънцето и сянката“ като цялостно завършено кинопроизведение. Без съмнение той е интересен експеримент, но не може да надскочи неговите рамки.

Тези, които изцяло отричат, или тези, които безрезервно приемат филма, са прави от своя гледна точка и грешат от гледна точка на другите. Тук няма противоречие. Зависи от критерия.

Григор Чернев

ПИСМА ОТ МОСКВА

КИНОТО И ЕСТЕТИЧЕСКОТО ВЪЗПИТАНИЕ НА ЗРИТЕЛЯ

В продължение на три дни в Москва бяха обсъждани най-важните проблеми на съветското киноизкуство в светлината на Постановлението на ЦК на КПСС за подобряване ръководството на кинематографията. Съветските кинодейци ще се явят на своя учредителен конгрес с ясна програма, със задълбочени изводи за състоянието и задачите на съвременния художествен филм. В работата на актива взеха участие министърът на културата на Съветския съюз Е. Фурцева, изтъкнатите кинорежисьори Ив. Пирев, С. Герасимов, М. Ром и други, сценаристите Б. Чирков, С. Михалков, Ю. Герман, А. Каплер, ръководители на министерства и киностудии в републиките, много кинодейци.

Какви основни проблеми бяха разисквани и как се очертават тенденциите на по-нататъшното развитие на съветското киноизкуство?

Път на новото, силно и смело изкуство

В докладите и изказванията звучеше призив към нови, още по-смели творчески решения, към по-дълбоко и всеотстранно разкриване облика на новия човек, освободен от предрасъдъци, с нова душевна и морална красота. През последните години съветските филми заговориха с пълен глас за най-хубавото, истински героичното в живота, в бита, в отношенията между хората от социалистическото общество, отношения, изградени върху принципа „човек за човека е приятел, брат и другар“.

Сега в съветското киноизкуство се влива нещо изумително дръзко и смело, истински новаторско, жизнено. Чупят се много закостенели форми, които отстъпват безвъзвратно място на още по-изразителни и действени изобразително-изразни средства. И при всички

случаи главното, определящото е високо-идейното съдържание на произведенията. А в него се е вляла нова голяма мисъл, дълбоко-хуманните идеи на комунизма, така блестящо формулирани в решенията на XX и XXII конгрес на КПСС, в Програмата за построяване на комунистическото общество.

В студините дойдоха млади кадри сценаристи, режисьори, оператори, актьори, художници, композитори, които съчетават традициите на прославените съветски филми — образци в световната класика — с изискванията на новите задачи за построяване на комунизма.

Новата, още по-страстна и пламенна комунистическа идейност в произведенията на киноизкуството се изявява с нова по звучене и размах монтажна фраза. Режисьорите вникват по-дълбоко в психологията на човека, наричан обидно в периода на култа към личността „винтче“... Сега във филмите човекът е борец, творец, мислещ, жизнерадостна, оптимистична личност, уверена в утрешния още по-светъл ден.

Измени се и ролята на актьора. Той е носител на идеите на произведението, той е художественият образ-обобщение, той е и мисъл, и лирично въздействие, а не само изпълнител на роля... .

Художникът не е само архитект, строител на декор и мизансцени, а преди всичко живописец, строител на кадъра — с всички изисквания за емоционално естетическо възпитание.

Дребните, незначителните теми отстъпиха пред големите проблеми на комунистическото сторителство, за създаване образа на комуниста — главния положителен герой във всички видове и жанрове на съветското изкуство.

Във всяко творчество има риск... В киното понякога той се заплаща твърде скъпо. Милиони рубли се предоставят на твореца и не винаги има гаран-

ция за успех. Но без риск няма смели опити и творчески дерзания. И съветските студии рискуваха да поверят на дебютанти-режисьори големи постановки. Само през тази година се работят 33 художествени филма от млади режисьори, които за пръв път самостоятелно застават зад камерата — пред многоброен творчески колектив, който трябва да се организира, ръководи, да се дават изчерпателни указания за всеки детайл, всеки кадър и епизод.

Още през 1961 година около 30 млади режисьори бяха дебютанти в киното. Повечето от тях оправдаха с чест високо доверие на своите колеги и другари, ръководители и учители. Затова и сега се изразява твърда увереност, че младите кадри ще се справят със сложността на постановките и ще последват своите другари, които създадоха такива чудесни филми като „Иваново детство“, „Дивото куче Динго“, „Човекът върви след слънцето“ и много други. Например само в Тбилиската студия от всичко 17 игрални филми 12 се правят от дебютанти!

В изказванията на стари и млади кинодейци прозвуча: „На младите — зелена улица!“ Този лозунг се съчетава с призив за нови теми и идеи, за нови решения, задължителни за стари и млади.

Новото е най-жизнено, когато се опира на постиженията на миналото. И затова новаторските търсения на съветските кинодейци се основават на богатите традиции на съветското кино. Традицията, ако не е станала консервативна, ако не се е превърнала в традиционализъм, оказва мощно въздействие върху новите творби. А новаторските похвати в много филми вече се превръщат в традиция... здрава, органично свързана с революционните традиции на изкуството изобщо. Младите се учат от майсторството на старите, продължават техния път нагоре, към свършеното и прекрасното.

Съвременната тема — в центъра на тематичните планове

В периода на култа към личността на Сталин господстваха теории за безконфликтност и лакиране на действителността, не се разкриваше съдържанието на борбата между старото и новото. Някои филми на съвременни теми отбягваха парливите проблеми на живота и пренебрегваха ролята на народа, като я заменяха произволно с

възвеличаване дейността на една личност, поставяна над партията и народа.

След XX конгрес на КПСС комунистическата правда се изяви с пълен глас. Голям брой филми бяха посветени на големите революционни преобразования в съветското общество. Измени се принципино отношението към човека — истински творец, а не механичен изпълнител. В тематичните планове на студията зае почетно място съвременната тема, съвременният човек, с неговите пламенни стремления и мечти за щастие, за изобилие от блага и повече радост, за всестранно хармонично развитие на личността.

Появиха се филми за трудовия героизъм („Пролет на улица „Заречна“, „Висота“, „Битка по пътя“, „Доброволци“, „След сватбата“ и много други).

Досегашната практика във всички студии показва, че филмите на съвременна тема са извънредно трудни, сложни. За тях се изисква най-подробно и задълбочено изучаване на жизнен материал. Не по-малко трудно е неговото организиране в сценария, в извайването на художествените образи. Новият положителен герой не е „идеална“ личност, а носи чертите и недостатъците на израстващия човек, който оформява своя характер в борба със стари и порочни методи на работа, със закостенял стил на ръководство, с всякакви недъзи, останали още от периода на култа към личността. Новият положителен герой не е лишен от недостатъци, но у него съществува непреодолимо желание да отхвърля всичко, което му пречи да бъде другар и брат, герой в труда, любещ баща с комунистически добродетели.

В новите тематични планове на киностудията голям процент теми са посветени на съвременната съветска действителност. Животът в преобразяващото се съветско общество е неизчерпаем източник на вдъхновение за дейците на киноизкуството. Задачата на творците е да изучават новия живот, да обобщават хубавото, крепнещото, да разкриват и популяризират кълновете на новото.

Писателите — в киното

Известно е, че сценарият не е просто литературна основа на филма. Такова принизено изискване към работата на сценариста пренебрегва извънредно важни положения на кино-

драматургията. Ако сценарият се преценява само като литературна основа на филма, сценаристът не е задължен да разработва кинематографични ситуации. Оказва се обаче от богатия опит на съветските сценаристи, че успехът на филма се корени най-напред в сценарното решение на всички основни проблеми на бъдещото завършено произведение. Ако сценарият не е решил кинематографично сюжетната и фабулна линия и на тази основа не е разкрил конфликтността на образите, ако не са очертани основните монтажни фрази, съставляващи епизоди и части във филма, по-нататъшната работа на режисьора, оператора и другите участници в снимачния период е поставена пред големи трудности и много неизвестни. Сценарият трябва да бъде *кинопроизведение*, отговарящо на всички изисквания на киното като синтетично изкуство.

А кой е авторът на сценария? Писателят.

Всички изказали се най-горещо приветствуваха идването на писателите в киното. Те умеят да създават художествени образи с могъща сила на емоционално въздействие. Обогатени със знания по кинодраматургия, те могат да разработват всички компоненти на бъдещия филм. Без стъобразяване с особеностите на киното те не могат да напишат пълноценни сценарии, независимо от това, дали са първокласни белетристи, майстори на романи, новели и разкази.

В изказването си М. Ром справедливо отбелязва, че сценаристът трябва да знае режисура, а режисьорът — да умее да пише, сценаристът е режисьор, а режисьорът — сценарист... Това единство е необходимо, за да получи филмът свой специфичен облик, принципно различен от белетристичното произведение.

В студиите постепенно идват като редовни и извъншатни сътрудници най-изтъкнатите писатели. Например в Латвийската киностудия е обновен целият сценарен и редакторски състав — стари и млади писатели стават сценаристи и редактори. Веднага се е почувствувало оживление в цялата работа на студията. А нали филмът е дълъг, сложен процес, верига от звена, в които участвуват много творци — различни по специалност, но с единна задача — да се създаде произведение с единно звучене... И когато началото (т. е. сценарият) е успешно, създават се обективни условия за успех на всички

следващи звена — от първата снимка до последния заключителен акорд при озвучаването.

На всесъюзния актив се изказаха и много писатели, които изявиха желанието да работят в киното.

С идването на писателите в киното се изменя и характерът на работата в сценарните отдели. Например по-рано авторът е предавал на редактора своя ръкопис. След известно време той получавал лаконичен отговор: „Не е годен!“, „Представете втори, основно преработен вариант!“ и т. н. Сега редакторът е квалифициран съветник на автора, сценариста. Не часове, а дни и седмици той беседва със сценариста, за да се роди висококачествено художествено кинопроизведение.

В изкуството решаващ е талантът

Многогодишната история на всички видове изкуства неопровержимо доказва, че не всеки човек може да работи в областта на изкуството. В периода на култа към личността такава мисъл не можеше да се изкаже. А тя отразява правдиво това, което фактите на изкуството милион пъти са потвърдили. И никак не е случайно, че в Постановлението на ЦК на КПСС за подобряване ръководството на кинематографията се изтъква: „Необходимо е да се опираме на *талантливи* кадри режисьори и сценаристи, да повишаваме тяхното майсторство и творческа активност“. Освен това в същото Постановление се задължава ръководството на Съюза на писателите „всестранно да съдейства за привличане на *талантливи* писатели в активна и постоянна работа в киното, защото създаването на високохудожествени киносценарии е една от най-важните задачи на съветската литература“.

В много изказвания се съдържахше настоятелно искане студиите да се освобождават от неспособните, неталантливи кинодейци. Имало е случаи, когато един режисьор е провалил 2—3 филма и въпреки това му поверяват нови постановки. Такава практика се осъди остро.

Разкриването на истинския талант не бива да се основава само на способността на твореца да усъвършенствува художествената форма. Главното изискване е да намери силна, вълнуваща идея, голяма мисъл, която да се защити в съответна художествена форма.

Трижете само за оригинална форма имат самоцелен характер. Такива „та-ланти“ не са много полезни за социалистическото изкуство, в което решаващото, главното е комунистическата идея на съдържанието. В едно от изказванията се анализираха качествата на филма „Балада за войника“. Оказва се, че новаторството, талантът на режисьора са се разкрили не в някакви особени режисьорски похвати, а главно във вътрешния образ на героя, в неговия душевен мир; в неговата хуманна същност. А това изисква, първо, голяма, силна мисъл и второ, съответни ярки изразни средства, подчинени на тази мисъл.

Сега в съветското кино работят много дейци, които защитиха своя талант още в първите филми. Те са надеждата и бъдещето на съветското киноизкуство.

Филмът и зрителят

Много се говори за зрителя и неговия художествен вкус, за предпочитанията на част от зрителите към филми, които нямат висока художествена стойност, и за оная част от зрителите, които неведнаж са „проваляли“ филми, получили най-големи международни награди... Може би само върху темата за вкуса на зрителя нямаше пълно единство във възгледите на изказващите се. Една част от тях (предимно представители на предприятието за разпространение на филмите) се обяви определено против „леснизма на филми като „Иваново детство“ и изказваше предпочитание към филми като „Човекът-амфибия“, „Хусарска балада“ и други. Те подкрепяха своите аргументи с цифрови данни.

„Защо ни е нужен филм — казваха някои, — който не се харесва от преобладаващия брой зрители? Например близо 50 милиона зрители са гледали филми като „Комунист“, „Тихият Дон“, „Хора и зверове“, „Човекът-амфибия“ и други, а едва 4 милиона зрители са „удостоили с присъствието си“ филми като „Иваново детство“, „Човек върви след слънцето“, „Голият остров“ (японски филм, разделил първата награда с „Чисто небе“ на международния кинофестивал в Москва) и други.

Понякога киноведите и кинокритиците не умеят да преценят правилно определено кинопроизведение, тъй като недостатъчно познават живота, който то отразява. Зрителят не е длъжен да

знае какви са кинематографичните похвати на режисьора и оператора, обаче той чувства ритъма и пулса на живота, пресъздаван от художествените образи.

В Съветския съюз над 200 хиляди зрители всеки ден посещават кинотеатрите. Само в Москва всяка година се прожектират по 210 игрални филма пред около 180 милиона зрители!

Има случаи, когато решителната оценка на филма се дава от зрителите... Например извънредно слабият филм „Размисъл“ (производство на Ленфилм) е бил снет от кинокабината на втория ден, тъй като до края на прожекцията в залата останали само 5 души...

Съветският зрител много чувствително реагира срещу посредственото, грозното. Той напълно отхвърля като слаби в идейно-художествено отношение „Човек-чудак“, „Човек от никъде“ и други.

Зрителят — това е народът и с неговата преценка трябва да се съобразява всеки творец, ако не иска да се изолира в тесния кръг на естетстващите.

Периодът на култа към личността на Сталин се отрази и върху художествения вкус на част от зрителите. Те бяха свикнали да възприемат филмите с готови, решени проблеми, „сдвкано“... Затова е нужно да се възпитава и направлява вкусът на зрителя, да се приуча към размисъл и лично, активно творческо участие в изживяванията на героите. След прожекцията зрителят трябва да разсъждава над постъпките на героите, да преценява, осъжда, одобрява, обиква и отрича, да не бъде ням свидетел, а жив участник в сблъсъците на характерите, да се вдъхновява от прекрасното в живота и изкуството.

Една част от зрителите е свикнала да възприема тенденцията на произведението в оголен, деклариран вид. Но филмът престава да бъде произведение на изкуството, ако идеите се натрапват от автора. Те трябва непринудено да произтичат от логиката на действието, да бъдат естествен извод от конфликтността на характерите. Художествената тенденция се съдържа в развитието, в разгръщането на художествените образи.

Основният зрител е младежта. Затова се изказа пожелание — *в средните училища и във висшите учебни заведения да се преподава като предмет основи на киноизкуството*. Учениците и студентите ще получават знания по въпроси на ки-

нодраматургията, както се запознават с естетическите проблеми на литературата и живописиста.

Главните недостатъци

В много изказвания се долавяше тревога от ниското качество на много филми — посредствени, сиви, нехудожествени. Все още средното равнище на филмите, създадени през последните години, е относително твърде ниско. Такъв извод говори, че са пораснали извънредно много изискванията към създателите на филмите. Онова, което по-рано се е считало за „добро“, сега се оказва „слабо“ ... или най-малко — „посредствено“.

Недостатък в развитието на съветската кинематография е липсата на жанрово многообразие. Застрашително малък е броят на кинокомедияте и киносатириите. До голяма степен този недостатък напоследък се преодолява, особено след създаването на всесъюзния сатиричен киножурнал „Фитил“, ръководен от С. Михалков.

Почти няма художествени филми на фантастични, приключенчески теми. Зрителят, особено младежта, е жадна за такива филми.

Много остра, но на принципна основа бе критиката срещу филмите „Цвете върху камък“, „Сивият вълк“, „Момински години“, „Човек-чудак“, „Размисъл“ и други. Любопитно бе съобщението за оценката, която всесъюзната комисия е дала на филмите, произведени от Киевската студия „Ал. Довженко“. От 11 филма само един получил оценка „добър“, а останалите — „незадоволителен“ ... Сега се извършва пълно преустройство на работата във всички звена и отдели на тази студия.

Един от главните недостатъци е и незадоволителното музикално оформление на някои филми. А нали зрителят обиква песните от екрана, те влизат в неговия бит, помагат му да живее по-весело, мобилизират и вдъхновяват неговата мисъл и воля.

Отбелязва се също ненужното увлечение по един инструмент — китарата. Като че ли другите музикални инструменти не звучат емоционално...

Голям недостатък в работата на сценарните отдели е одобряването на сценарии, които по-късно се оказват негодни за производство. Например в Казахстанската киностудия били приети и изплатени 22 сценарии, а за по-нататъшна работа не бил годен нито един!

След XX и XXII конгрес на КПСС в Съветския съюз се извършиха много революционни преобразования, които непълно са отразени в произведенията на киноизкуството. В целинния край станала цяла революция в овладяването на нови земи, в създаването на нови селища с нови герои — покорители на природата, а все още малък брой филми отразяват този революционен процес.

Освен това в литературата, която в това отношение върви по-напред от киното, се появила високо художествени произведения, които могат да послужат като основа за нови сценарии. За съжаление киното със закъснение екранизира най-хубавите произведения на литературата.

Изразяваше се неудовлетвореност от работата на киноведите и кинорецензентите. Все още техните оценки са повърхностни, сухи, натрапчиво официални. За филмите трябва да се пише живо, интересно, подкупващо, да се насочва правилно зрителят, да се издига неговата естетическа художествена култура.

Във всички разговори владееше атмосфера на висока принципност, стремеж открито и честно да се посочват грешките и недостатъците, да се помага. Главното в докладите и изказванията бе анализът на идейно-художествените недостатъци на филмопроизводството. А това до голяма степен е гаранция, че слабите страни в работата ще се отстранят, защото са почувствувани дълбоко, разкрита е тяхната причина, намерен е ключът за тяхното преодоляване.

След тези разговори човек е изпълнен с увереност, че в скоро време съветските кинорежисьори ще създадат още по-хубави произведения, достойни за величието на съветските хора, които изграждат най-щастливото общество, младостта и пролетта на човечеството — комунизма.

Стоян Стоименов

ИТАЛИАНСКОТО ФИЛМОВО ТВОРЧЕСТВО ПРЕЗ НОВАТА 1963 г.

През последните две години в Италия бяха произведени около 300 филма. Това количествено нарастване на производството обаче, вместо да се счита за успех на италианското филмово творчество, създава основателно безпокойство, което произтича от съществуващите в страната условия за разпространяване на филмите. В Италия подборът на програмите на кината е изцяло в ръцете на собствениците на кинотеатрите; в съгласие с производителите те се разпореждат с италианските филми както по отношение на датата на изнасянето им на екран, така и по отношение на срока за представянето им в кината. Напоследък увеличеното филмово производство не може да намери изцяло място в програмите на кината, тъй като по търговски или други съображения и ангажменти на чуждестранните филми се дава предимство и те изместват италианските продукции. Няма съмнение, че това положение е много благоприятно за евтините филми, които третират незначителни и упадъчни сюжети. За да бъдат покрити разходите по тези филми, достатъчно е те да бъдат представяни за кратки срокове дори и само във второстепенни кина. Големите и скъпи продукции обаче остават задушени, тъй като за да покрият своите разходи, те трябва да заемат първите екрани в големите градове за по-продължителен срок, а сегашната политика за разпространяване на филмите в Италия не може да им осигури такива възможности.

По тези причини няколко значителни в художествено отношение творби на изтъкнати италиански режисьори, като Лукино Висконти, Франко Моничели, Пиетро Джерми, все още не са показани на широката публика. По същите причини някои млади талантиливи режисьори, като Елио Петри и Джило Понтекорво, предпочетоха да прекратят договорните си отношения с големите италиански филмови къщи, от които бяха ангажирани.

Въпреки тези трудности в началото на новата година италианската кинематография представя няколко филма със значителни художествени качества.

На първо място трябва да бъде споменат филмът „Гепардът“ по едноименния роман на Томази ди Лампедуза. Постановчик на филма е Лукино Висконти, а главните роли се изпълняват от известните артисти Брут Ланкастър, Рина Морели, Блайн и Клаудия Кардинале.

С интерес се очаква филмът „Отчаяние“ на режисьора Пиер Паоло Пазолини, който е автор и на сценария. Както в предишните си творби, така и в този филм Пазолини третира своята любима тема за живота на италианския пролетариат. Сюжетът разкрива нерадостната съдба на една филмова статистка, която примира от глад, но по стечение на обстоятелствата не успява да намери начин да задоволи тази природна необходимост.

Значително произведение на италианското киноизкуство представлява новият филм на Нани Лой, озаглавен „Четирите дни на Неапол“. В няколко от своите предишни филми Лой пресъздаде с голямо майсторство редица моменти из съпротивителното движение в Италия, като показва прекрасни качества на зрял и талантлив режисьор. В последния си филм, който пресъздава въстанието на жителите на Неапол срещу германските завоеватели, Лой претворява сюжета от съпротивата в истинска народна епопея, като възхвалява правдиво и убедително волята и подвига на цял един град, решил да се освободи от насилието и гнета на нацистите, след като е бил подложен на бомбардировки, глад и мизерия. Четирите дни трае борбата срещу врага. В тази борба участвуват мъже, жени и деца, които проявяват удивителен героизъм. Неапол, градът на природната красота, на усмивките и на любовта, отхвърля булото на романтиката, за да прогони поробителя и да възстанови своето право на живот.

Събитията във филма звучат убедително и искрено. За правдивостта на разказа допринасят извънредно много самите изпълнители на ролите, по-голямата част от които са взели непосредствено участие във въстанието. По замисъл и творчески стил филмът на Лой напомня за най-хубавите творби от този род на съветската кинематография, създадени от майстори като Пудовкин, Айзенщайн и Донской.

Навсякъде филмовата критика и публика посрещнаха филма „Четири дни на Неапол“ с истински възторг. Правителствените среди в Западна Германия обаче протестираха най-енергично срещу неговото разпространяване. Тяжкото искане за забраняване показването на филма потвърждава по безспорен начин както отношението им към третирания сюжет, така и общественото значение на тази забележителна и смела творба на съвременното италианско филмово творчество.

Виторио де Сика се представя с филма „Затворниците от Алтон“. По творчески стил и постановка този филм заема важно място в производството на италианската кинематография през новата година. За отбелязване е също така прекрасното изпълнение на артистите Максимилиан Шел, София Лорен и Фредерик Марч.

Новият филм на Федерико Фелини остава все още забулен в тайна. Известно е само, че ще пресъздаде някои моменти от живота на режисьора и че две от ролите ще бъдат изпълнени от известните артисти Марчело Матрояни и Сандра Мило. Живо любопитство буди и временното заглавие на филма „Фелини осем и половина“.

След двата филма на сатирична тематика „Глушава страст“ и „Околийският началник“, които през миналата година бяха посрещнати с интерес от публиката, тази година режисьорът Лучано Салче представя още една творба от подобен характер, озаглавена „Часове на любов“. В този филм се усмиват нравите на обществото в днешна

Италия и се разкриват неминуемите им последици.

Радостно явление е, че и в тазгодишното италианско филмово творчество не липсват произведения с антифашистка тематика. На първо място в това отношение трябва да бъде отбелязан филмът на Луиджи Коменчини „Походът към Рим“, който разобличава същността и проявите на фашизма в Италия. Главните роли се изпълняват от артистите Тоняци и Гасман.

От останалите италиански режисьори се очакват няколко интересни произведения. Валерио Дзурлини ще представи „Градината на Финци Контини“, Алесандро Блазети ще представи „Заекът и костенурката“ с участието на две съвсем различни по темперамент артистки — Моника Вити и Силва Кошина, а Ренато Кастелани ще покаже „Разяреното море“ с Джина Лолобриджиди. Алберто Латуада е завършил вече своята голяма продукция „Разбойникът“, в която разкрива действията на мафията в Сицилия през XIX век. Интересът към този филм се повишава и от участието на артиста Алберто Сорди, който през последните години създаде няколко значителни филмови образа. Под временното заглавие „Рим без маска“ завършва своя последен филм и Чезаре Дзаватини. Според намеренията на режисьора тази творба трябва да разкрие необичайни, тъжни и комични явления в живота на големия град.

Този кратък преглед на филмите, които италианските режисьори представят в началото на новата година, не дава още определена представа за бъдещите тенденции на развитие на филмовото творчество в Италия. Трябва да се изчака изнасянето на екран и на другите по-големи и по-малки продукции, които са в производство, за да може да бъде направена по-цялостна и явна преценка.

Карло ди Стефано

КИНОКАМЕРИ И НЕФТЕНИ СОНДИ

Полемиката между новия председател на „Фокс“ Дарил Ф. Занук и американските филмови автори отново достигна своя връх. Били Уайлдър, режисьорът на „Апартаментът“ и много други филми, които спадат към най-големите художествени и търговски успехи на Холивуд, енергично отхвърли предложението на Занук за съвместна работа върху един нов филм. Ето текста на писмото на Уайлдър до Занук, което бе публикувано в американското филмово списание „Вариети“.

„Драги Дарил,

Сърдечно благодаря за поканата ти, но ти отсъства вече премного дълго и прекалено далеч от Холивуд, за да можеш да си дадеш сметка каква вълна на отвращение предизвиква в този град бруталното и цинично уволнение на онези хора, които имаха с „Фокс“ напълно легални връзки. Никой, който още притежава искрица самоуважение, не ще пожелае някога да работи за твоето дружество. Колкото по-скоро булдозерите изравнят със земята твоето студио, толкова по-добре за филмовата индустрия.

Били Уайлдър“

Протестът на Уайлдър се отнася очевидно както за уволнението на Джозеф Л. Манкиевич, режисьорът на „Клеопатра“, така и за режима, който Занук наложи в своето студио — едно от четирите големи студия в Холивуд. Когато влезе в президиума на „Фокс“ на мястото на уволнения Спирок Скурас, той изхвърли един след друг всички видни личности на къщата и запълни техните постове със свои доверени хора и (следвайки един прочут пример) с членове на своята собствена фамилия.

Фирмата „Фокс“ е в едно твърде тежко финансово положение. Неотдавна тя претърпя някои тежки удари преди всичко от чудовищните разходи, които предизвиква филмът-гигант „Клеопатра“. Занук се задължи пред акцио-

нерите да спаси от крах дружеството. За постигането на тази цел той не подбира средствата. Естествено той не изхожда от вече известния в широките кръгове факт, че кризата на Холивуд се основава преди всичко на липсата на филмови идеи. Тази криза, разбира се, не може да се преодолее с драстични организаторски мерки; тя може само да се изостри още повече, ако се дойде до разрыв между големите филмови дружества и Били Уайлдър.

Впрочем големите американски филмови къщи занапред ще залагат картите си на филмите-гиганти. От приблизително 90 филма, оповестени за 1963 г., поне две трети имат колосални размери. Холивуд се позовава на статистики, според които годината 1962 е счупила рекорда за касови постъпления в американския филмов бранш. Постъпленията на суми през рекордната 1946 г., която наистина остана доста далеч, бяха изчислени на един милиард и петстотин и дванадесет милиона долара, а за рекордната 1961 година — на един милиард и петстотин и пет милиона долара. Тези цифри трябваше да бъдат надминати в края на 1962 г. Обаче повишението на касовите постъпления в последното десетилетие е в резултат все пак на постоянното повишение на цените и отчасти на увеличаването на населението в Съединените щати (с 40 милиона от 1946 година).

Би трябвало да добавим, че писмото на Уайлдър до Занук, независимо от моралните аспекти, може да има и друго едно значение. В Америка е известно, че в тези тежки времена холивудските филмови дружества разпродават или дават под наем на нефтените компании част от своите терени, без да предпочитат да провеждат сондиране то под свое ръководство. В най-лошия случай на мястото на кинокамерите биха могли да дойдат нефтените кули. За облекчение на акционерите и в някои случаи за утешение на публиката.

Из в. „Фолксциме“ от 25. 11. 1962 г.

ИЗ МИНАЛОТО

Февруари, 1924 г. Случвало ли ви се е, драги читатели, да посетите някоя от съботните прожекции на Държавния филмов архив? Въпросът е може би неуместен за истинските кинолюбители, става дума за тези от София, за които посещенията на тези прожекции е станало вече навик. И сигурно те отдавна не се учудват, ако сядайки на стола си, се намерят в обкръжение с някой вече сбръчкан старец или белокоса бабичка, очакващи с видимо нетърпение началото на представлението. По лицата им се четат нескривано външните, очите им горят в страшен блясък. Да се постареем да ги разберем: те са дошли на свиждане със своята младост! След малко на бялото платно ще оживеят кумирите на тяхното отдавнашно минало: Иванчо, Макс Линдер, Чарли Чаплин, Бъстер Китон, Валдемар Гсиландер или още десетки други „царе на екрана“ от по-ранните десетилетия на нашия век. Какви спомени възникват в тяхното съзнание в тоя миг? Ще се помъчим да отговорим на тоя интригуващ въпрос поне отчасти, в рамките на традиционния наш календар.

И така да се върнем например четиридесет години назад и да се спрем на съответния месец февруари, 1924 г. Какъв е бил тогава кинематографичният живот в България, какви филми се проектирали, кои са любимците на публиката, кои въпроси на киноизкуството са вълнували нашите съграждани?

Естествено е в този случай да призовем за свидетел единственото съществуващо тогава кинописание: „Кино-звезда“ с очертана вече своя физиономия и традиция (описание излиза вече 3-та година).

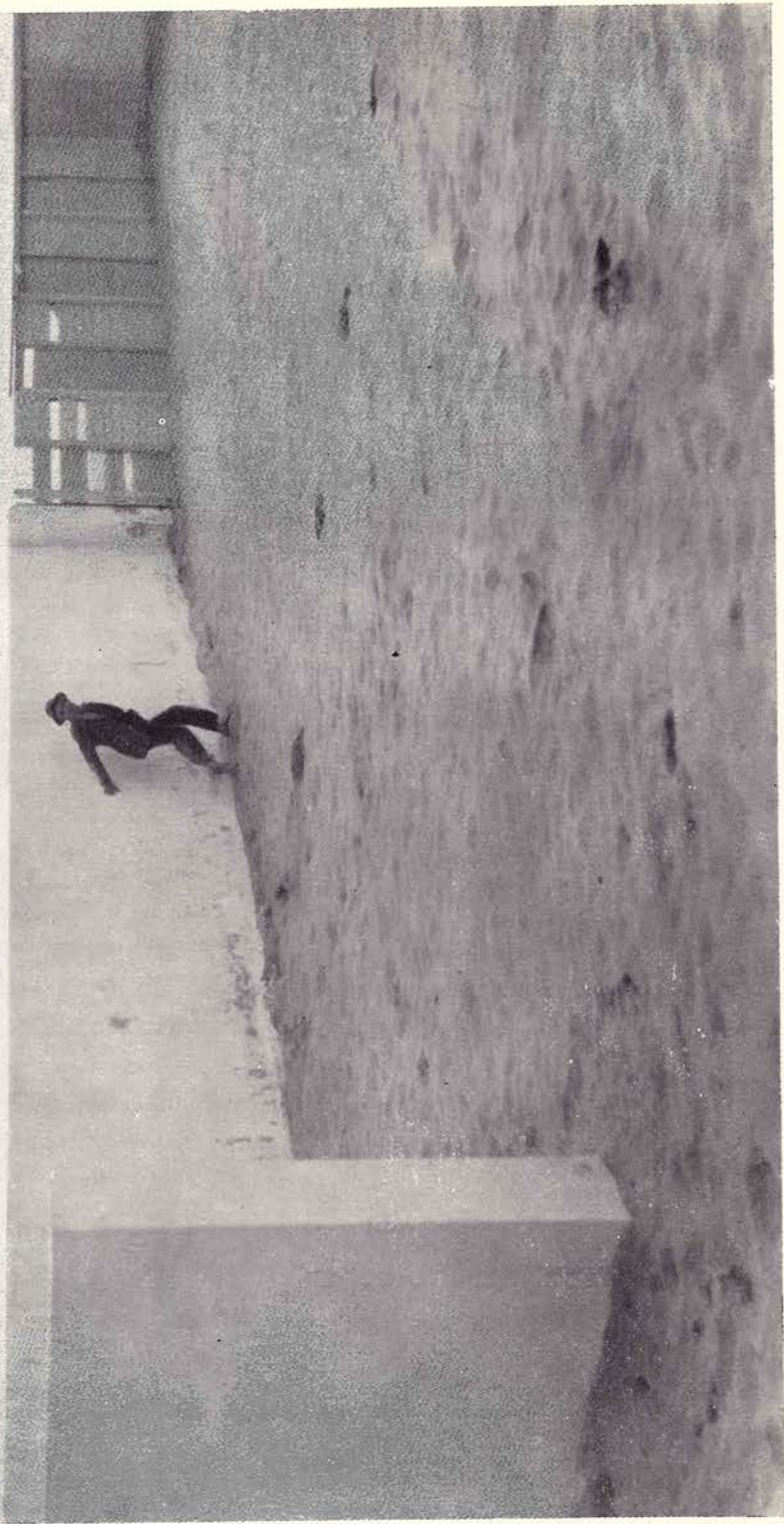
Какво ще прочетем по неговите страници? Логично е да започнем да търсим най-напред нещо за родното ни киноизкуство, евентуално за новозлезли български филми. Напразен труд! Подобен интерес е проявил и един тогавашен „любител и читател на „Кино-звезда“, на чиято писмо редакцията отговаря меланхолично и лаконично: „За българското киноизкуство — уви! и да искаме не можем да отговорим. Онова, което „Луна“ и „Янтра-филм“ създадоха, живя с живота на едnodневките. Защото у нас всяко културно начинание се посрещна с апатия.“

Същото „уви“ ще се повтаря десетки пъти от всички вестници и списания в продължение на още 4 години през този най-тежък и безплоден период от историята на българското киноизкуство. Вероятно по цензурни съображения „Кино-звезда“ обяснява това безрадостно състояние само със „апатията“ на обществото, но за всички е ясно, че главните причини са другаде: тежкото икономическо положение на страната и свирепия фашистки терор.

Но може би през месеца някой друг хроникален или документален филм е напомнял на кинозрителите за съществуването на национално филмопроизводство, твърде развит през годините на земеделския режим? Нищо подобно и в тази област. По българските екрани няма нито един български филм. Най-сетне може би все пак нещичко се е вършило из средите на професионалисти и кинолюбители, което да е съставило повече за едно бъдещо развитие на родното ни киноизкуство: кино клубове, кинокурсове, пропагандна филмова дейност и т. п.? И това го няма, драги читатели, пълно мъртво. Пак на същия анонимен читател, който се интересува защо у нас не съществува поне един кино клуб, редакцията отговаря: „За създаването на кино клуб липсват ред условия. Нашата бедна България засега подобни „лукове“ не може да създаде. Нещо подобно би могло да се организира на местна почва в цинтимен кръг.“

Единичката специфично национална проява в областта на киноизкуството през този месец си остава списването на 4-те книжки на кинописанието, заслуга на няколко мислещи филмолюбители, тогавашни и бъдещи писатели: Васил Павурджиев, издател на списанието, и Николай Райнов, Теодос Анастасов и Георги Димитров (Хомукулус). Именно в техните писания през този месец ще намерим по нещо, което да ни разкрие мислите и мечтите на българските кинолюбители.

И до днес малцина са ония, които знаят, че покойният писател Васил Павурджиев е бил и един от първите представители на нашата творческа интелигенция, който започва да се отнася сериозно към творческите възможности на кино, на което той възвещава ред свои статии в продължение на цялата си писателска кариера. В една от февруарските книжки на списанието ние намираме неговата смела апологическа защита на седмото изкуство, на което мнозинството наши творци на изкуствата гледат тогава с презрение. Под заглавие „Театърът и кино“ младият писател веща: „светли перспективи пред филмовото изкуство“. Макар днес ние да не можем да приемем абсолютното противопоставяне на кино на театъра, което се съдържа в статията, все пак трябва да признаем положителните страни на защитата на филма, която прави Павурджиев. Важно е било за ония години да се изтъкне убедително и аргументирано, че кино, както никое друго изкуство, обединява творческите сили на „писатели, режисьори, архитекти, художници, артисти“, че то използва „всичките усъвършенствувания на науката и техниката“ и че филмът „твори в самите реални обстановки, сред които се е развивало действието“ (на сюжета, б. м.), което му дава възможност, между другото да пресъздаде „великите творения“ на Толстой, Достоевски, Сенкевич и др. Авторът справедливо изтъква, че „екранът е днес омази театрална сцена, върху която оживяват най-великите художествени произведения, сътворени от жреците на литературата и науката из всички времена и епохи“. Нещо повече, Павурджиев, шест години преди появянето на говорещия филм у нас и три години преди изобретяването му въобще, му предсказва „светло бъдеще“: „Не е далеч денят, когато върху екрана ще гледаме треп-



Иван Братанов в сцена от филма „Среща на тихия бряг“



Людмила Целлод и Борислав Кузманович във филма „Срещи на тихия бряг“

тиящия живот, а до слухът ни ще достигат и неговият шум, и неговата реч. Говорещият филм е целта, към която се стремят онези, които разкриват светлите пътища на филмовото творчество. И не е далеч денят, когато радиото може би ще бъде взето в услуга на филма и когато върху екрана ще гледаме не само ням живот, а ще чуваме вибрираща жива реч."

В същия възторжен дух е и статията „Лъчезарен свят“ на Николай Райнов, който след като изрежда преимуществата на киното, заключава:

„Кинематографът е една победа на човешкия дух: в него проличава потребата от сдружена работа, от сътрудничество, от взаимно изслушване и разбиране; в него личните честолюбия замлъкват, за да се осъществява разумно и с общи усилия една художнишка замисъл. Кинематографът... е тържество на пречиствения дух на общественост в съвременния живот: чрез него се възпитават у човека потребата да подчини личността си на онова всеобщо, което е по-високо и по-ценно от нея.“

Проникновено есе на злободневна и важна тема — „Какво желае публиката“ — ти дава хумористът Георги Т. Димитров (под псевдонима Хомункулус). След като отбелязва справедливо, че „онази голяма маса, пълнеща кинотеатрите днес“, е чужда на проблемите на литературата и изкуството, той излага същината на проблема: „така също днешното ново общество, което масово посещава киното, притежава много слаби връзки с миналото, с онези високи духовни пориви и течения на миналото, за да може по този начин да постави известни искания пред филма и да го окачестви като художествено произведение.“

Днес хората не знаят що им се нрави и що не."

Строго, но справедлива присъда на кинопубликата от онова време, която може да се илюстрира обилно с данни от самото списание.

Какво например са гледали пловдивските зрители през същия месец февруари: „Жената на фараона“, „Царят на апашите“, „Земетресението в Япония“, „Играта на любовта“, „Седемте злочестни години“ и „Скъпоценното сандъче“. Нито един от тези филми не е оставил и най-малка следа в историята на киноизкуството. Изключение прави само „Жената на фараона“, който в трудовете по история на киното фигура само като „ломпозна историческа възстановка“ (Ж. Садул), без видимо да притежава някакви идейни или художествени качества. Останалите заглавия ни говорят само за ултрапосредствени произведения — всекидневна духовна храна на българските кинозрители. Самите реклами ги представят до-стъпчно красноречиво: „трогателна, модерна драма“ (Царят на апашите), „увлекателна и художествена драма“ (Играта на любовта), „филмът ни разкрива тайните на харемския живот и рисува ориенталската любов“ (Скъпоценното сандъче) и т. н.

Кои са в момента кумирите на кинопубликата, заради които преди всичко тя ходи на кино? На хоризонта на „Кино-звезда“ виждаме: Мели Кристианс, Хела Мойна, Ерика Гласнер, Франсила Биглингтон, Емил Янингс, Присцила Дейн, Франческа Бертини и Ферн Андра. И в тази област нашите бащи и деди не са били много ощастливи. Техните любимици се оказват по-скоро рекламни величия, отколкото истински артисти. Защото специалистите днес ги удостоверяват само с пълно пренебрежение, без да споменават по какъвто и да било повод дори и имената им. И тук изключенията са единични: Емил Янингс, действително голям актьор, когото и сега възрастните посетители на архивните прожекции могат да ни посочат с гордост, и Франческа Бертини, но... заслужаваща уважение за по-ранните й филми, а не за самоповторенията си в залеза на нейната кариера.

И така за целия февруари 1924 г. тогавашните кинолюбители не са получили почти нищо от онова, което ние сега считаме за истинско киноизкуство.

В заключение не ни остава нищо друго освен да съжалим миналите поколения кинолюбители за бедната им кинематографическа младост и да се задоволим с нашия днешен февруари, който наред с някои посредствени филми все пак ни поднася и достатъчен избор от действителни филмови творби.

Ал. Александров



Из новата българска филмова комедия „Невероятна история“, постановка на режисьора Владимир Янчев по сценарий на Радой Ралин.



Румяна Карабелова и Иван Аянонов изпълняват две от централните роли във филма „Анкета“, постановка на режисьора Кирил Илчинов.



Райко Бодуров изпълнява ролята на Капитана в едноименния художествен филм, постановка на режисьора Димитър Петров.

СССР

В студията „Мосфилм“ се снима големият двусериен филм „Живите и мъртвите“ по забележителния роман на Константин Симонов. „Спях се на романа на К. Симонов не случайно — разказва режисьорът А. Столпер. — Аз четях отделни глави от романа в процеса на неговото създаване. Още тогава у мене се зароди идеята за неговата екранизация. Сценарият написах преди две години.“ Главните роли във филма се изпълняват от К. Лавров (Иван Синцов), А. Паланов (Федор Серпилин), Б. Чирков (Бирюков), Л. Крилова („Малката лекарка“). Едно от централните действащи лица е гласът на автора зад кадъра. Може би, макар и това да не е окончателно решено, текста ще чете самият писател. Интересно е да се знае, че К. Симонов сега пише продължение на романа „Живите и мъртвите“, в което ще бъде разказана по-нататъшната съдба на героите, познати вече на читателите.

След доста дълго отсъствие Вера Марецкая („Майка“, „Селската учителка“) отново ще се появи на екрана. Тя ще играе във филма „Сред добри хора“ (производство на Киевската студия „Довженко“), където ще изпълнява ролята на колхозничката Михолина. Тази проста добра жена е отгледала и възпитала едно момиченце, загубило през време на войната родителите си. След години се оказва, че майката на детето е жива. Старата колхозничка намира в себе си сили да даде девоичката, която чувствава като собствена дъщеря, на истинската майка.

Втората по големина студия в Съветския съюз — „Ленфилм“ е посветила голям брой от своите филми на нашето съвремие. За живота на съветските младежи разказва филмът „Разрушеният мост“. Ролята на 18-годишен младеж, който прави първите крачки в живота, играе Владимир Колоколцев. Филмът „След сватба“, режисиран от М. Ежов по романа на Д. Гранин, е със селската тематика. Животът и щастието на отделното семейство в колхоза са свързани неразривно със съдбата на целия колектив. Такава е главната идея на филма. Продължават снимките на филма „Грешният ангел“ — режисьор Г. Казанови (за отношенията между родители и деца). Подготвя се снимането на филма „Дронов“ по пиесата на С. Альошин „Всичко за хората“, играна с голям успех не само в СССР, но и зад границата. Филмът разказва за съветските учени, за драмата на известния учен Дронов. Измъчван от неизлечима болест, той посвещава остатъка от силите си на науката, която съставлява

ва целта на неговия живот. Говори се, че главната роля ще играе Николай Черкасов, който на сцената претворява образа на Дронов необикновено правдиво и вълнуващо.

Най-голямото събитие за студията е екранизирането на Хамлет — Шекспир, постановка на режисьора Григорий Козинцев с участието на Инокенти Смоктуновски. Ето какво разказва артистът за тази роля: „Не бих желал да играя нито княза, нито философа, нито жител на някаква страна или епоха. Моят Хамлет е съвременен човек — добър и едновременно жесток, когато това е необходимо, за да открие истината“.

ПОЛША

Известният полски сценарист Людвик Старски пише сценарий за музикален филм под названието „Силен удар“. Това ще бъде филм за съвременната младеж и за влиянието, което ѝ оказва музиката.

*

Вече от доста дълго време творческият колектив „Кадър“ лансира филмните новели. Сега колективът работи филма „Уикенд“ („Краят на седмицата“), състоящ се от две новели: „Отобус като костенурка“ (сценарий Йозеф Хен, режисьори Вадим Борестовски и Йозеф Хен) и „Юлия“ (сценарий Кристоф Грушчински, режисьор Ян Руткевич). И двете новели, макар и появили се под перото на различни автори, са близки тематично, засягат сходни въпроси, имат еднаква атмосфера. И двете са много камерни с по един главен герой. Героиня на „Юлия“ е млада жена. Тя е пристигнала в едно малко градче по неизвестни причини. От нейната личност се интересуват всички. Из градчето се носят всевъзможни приказки и сплетни. Юлия изживява някаква трагедия и не забелязва това, което става около нея. Авторите на филма съгъстват психологическата атмосфера около загадъчните преживявания на героинята и цялата новела придобива ясно изразен камерно-психологически рисунък.

Ролята на Юлия се изпълнява от югославянската артистка Спела Разин.

*

В Полша се снима първият стереоскопичен филм. Сценарист, оператор и режисьор е Антони Краус. Филмът ще бъде цветен със стереофоничен звук. През време на сеанса зрителите ще използват специални очила.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Младият чехословашки режисьор Петер Сола-н е завършил филма „Боксърът и смъртта“ по разказа на полския писател Йозеф Хен. Действието на филма се развива в един



Сергей Бондърчук (крайният вдясно), постановчик и изпълнител в многосерийния съветски художествен филм „Война и мир“.



Ю. Романовски по време на снимането на филма „Бокс“. Централните роли изпълняват средношколците Леонид Бронфей и Юрий Смеровски. Филмът се снима по сценарий на съветския писател Александър Батров.



Съветската филмова актриса Нина Гребешкова.



Жерар Блен изпълнява централната роля във филма „Гърбавият“.



Даниела Рока и Марчело Матроияни в сцена от филма „Развод по италиански“.

концентрационен лагер. Главната роля — на боксьора, се изпълнява от Стефан Квитик, а негов партньор на ринга е немският артист Манфред Круг.

ГДР

Документален филм за престъпленията на есесовеца, убиеца на Ернст Телман — Волфганг Ото, който сега спокойно живее в западногерманското градче Хелдерн, готви студията Дефа. Сред документите, намиращи се в студията, са и личните рапорти на Ото до неговия началник за здравословното състояние и поведение на „опасната личност“.

*

„... и твоята любов също“ — С тези думи, взети от рефрена на една популярна песничка, режисьорът Франк Фогел е наименувал своя нов филм. Премиерата на филма, станала събитие в артистичния живот на ГДР, е предизвикала горещи спорове. Филмът (по замисъл и сценарий на Паул Винс) е съвременно кинопроизведение, интересен експеримент. Заслужава внимание преди всичко изборът на темата: опит да се обхване съдбата на героите на една камерна драма на фона на автентичните събития от август 1961 г. Конфликтът се развива между двамата братя Ули и Клаус, влюбени в една и съща девойка — Ева. Ули работи в една фабрика като електромонтьор, Клаус е шофьор на такси в Западен Берлин. Затварянето на границата между ГДР и Западен Берлин отнема на Клаус възможността за лесни печалби от смяната на източни и западни марки. Недоволен от създамата се обстановка и като разглежда политическите въпроси изключително от личните си интереси, той избягва в Западен Берлин.

За да премахне границата между измислената интрига и действителните събития от август 1961 г., режисьорът е прибягнал към инсцениран документален стил. Много сцени са филмирани на улицата, в кафенетата и ресторанти, като артистите са поставени в съвсем естествена среда. Много сцени са импровизирани, тъй като сценарият е даден само в основните си положения и конфликти. Обяснимо е защо този нов филм на Дефа се посреща с голям интерес както от специалисти, така и от кинолюбители в ГДР.

РУМЪНИЯ

„Бряг без край“ — това ще бъде експериментален филм — е заявил режисьорът Мирча Саучан. Филмът разказва историята на една съветска девойка, която пристига в Румъния, за да намери гроба на своя баща, загинал през време на войната. Случаят я среща с един млад румънец. Между тях се

заражда любов. Действието се развива предимно на морския бряг. Интересно е, че изпълнителката на главната роля Марина Войца е също от руски произход. Преди три години тя се запознава в родината си с румънски студент и пристига в Румъния като негова жена. Филмът е доста необикновен, не за това, че в него участвуват само двама артисти, но и за това, че се снима без сценарий. Установено е само названието „Бряг без край“, мястото на действието — Румъния някъде на Черно море; изпълнители: Марина Войца — 21-годишна, певица при румънската телевизия, участвува във филм за пръв път, и Е. Попита — 28-годишен, режисьор-документалист.

ФРАНЦИЯ

Режисьорът Анри Торан е монтирал из архивите на кинохроники от времето на Втората световна война документален филм под названието „Къса памет“. На екрана шествуват мрачните години на Хитлеровата окупация във Франция: хайки, престрелки, въздушни тревоги; подвизи на борците от съпротивата.

*

В скоро време в една от студиите край Париж ще започне снимането на филм по романа на Достоевски „Престъпление и наказание“. Ролята на Разколников е възложена на западногерманския артист Максимилиан Шел. За трети път френските кинематографисти екранизират този роман. Първият филм е бил снет преди войната, вторият — през 1956 г. с участието на Жан Габен и Робер Осейн.

*

Нови интересни филми работят напоследък френските документалисти. Крис Маркер с увлечение запечатва върху филмовата лента живота на Париж и парижани. Интересен е и филмът „Години за граждански живот“. Авторът Жан Ермон с болка разказва за трагичното безизходно положение на по-голяма част от френската младеж, която няма идеали и не умее да намери своето място в живота. В същия стил на „чист репортаж“ е посветил своя филм и режисьорът Франсоа Решенбах. Филмът се нарича „Увековечаване на рока“. И отново на екрана същият трагичен образ — пропаднали хора, младежи, морално и физически убиващи се в истерията на рока и туиста.

*

След големия успех на „Почивка на воюващия“ Брижит Бардо ще играе в новия филм на Роже Вадим — „Париж 1925“. Това ще бъде музикална комедия, в която Б. Бардо ще пее и танцува.



Валентин Зубков е един от най-популярните съветски филмови актьори.



Жан Клод Бриали и Ренато Салваторе във филма на Андре Кайат „Върховна власт“.



Младата, талантлива актриса на „ДЕФА“ Кристел Боденчайн.



Мария Медтези (Унгария), Даниела Рока (Италия) и Татяна Лаврова (Съветски съюз) изпълняват централните женски роли в три от най-популярните филми на 1962 година.



Ия Савина в новия съветски художествен филм „Грешницата“.



Младата францужойка Ирен Демиш дебютира с успех във филма „Най-дългият ден“.

„Животът на Жерар Филип“ — така ще се нарича монтажният филм, посветен на живота и сценичното и филмово творчество на Жерар Филип. Филмът ще бъде поставен от известния френски документалист Робер Енрико.

*

Както съобщава френската преса, Лунс Бунел възнамерява да снима своя нов филм в Испания. Засега режисьорът още не е избрал един от трите проекта, които са му предложени: екранизация на романа „Божа дума“ от испанския писател Вале Юклан, екранизация на романа „Ангелът на войната“ от американеца Оскар Левис и „Дневникът на една камериерка“ по Октав Мирбо. Знае се само, че в главната роля на бъдещия филм ще играе Силвия Пинал (героинята от филма „Виридиана“).

*

Последният филм на Андре Кайят — „Меч и везни“ — е с тематика от френската съдебна практика. „Това е — разказва режисьорът — историята на трима мъже: американец, любител на изкуствата (артист Антони Пъркинс), италианец, учител по езда (Ренато Салваторе) и френски търговец (Жан Клод Бриали). Всички са обвинени в похищението на едно малко момче, но улики има само срещу двама от тях. Въпреки това съдът решава да затвори и тримата, като по този начин счита, че по-лесно ще се добере до истината. Фабулата не представлява интерес за мене, тя е само претекст да се хвърли отново поглед върху системата на правосъдието във Франция. Бих искал да се спра също и на въпроса, какво влияние може да има общественото мнение върху съдебната присъда.“

*

Жан Люк Годар, един от видните представители на „новата вълна“, възнамерява филмирането на романа на Жираду „За Лукреция“. Изпълнителката на главната роля и партньорка на Сами Фрей режисьорът ще търси пак чрез обявление. По същия начин той е намерил за филма „Жената си е жена“ Ани Карин.

ИТАЛИЯ

Кинофирмата „Титанус“ е запланирвала снимането на библейския филм „Новият ковчег“, който ще бъде най-скъпият филм за 1963 г. През същата година „Титанус“ ще филмира и новелата на Томас Ман „Тонио Крюгер“.

София Лорен е заявила пред кореспондентът на парижкия вестник „Фигаро“, че ще изпълнява три роли в един нов филм на Виторио де Сика, озаглавен: „Вчера, днес, утре“. Този филм ще пресъздаде на екрана недалечни исторически събития. Първата част на филма — „Вчера“ — ще се снима в Сицилия. Втората — „Днес“ — в Неапол, третата — „Утре“ — в Милано. Между сценаристите фигурира и името на Ч. Дзаватини.

*

Режисьорите Роселини, Годард, Пазолини и Грегорети снимат нов филм, който се нарича „Рогопаг“. Четирите първи срички от имената на режисьорите образуват заглавието на филма.

Епизодът „Разпъването на кръста“, който П. П. Пазолини снима в околностите на Рим, разкрива трагичната съдба на един трето-степенен актьор от Чинечита. Страчи — така се нарича героят на Пазолини, играе малка роля в един от многобройните филми със сюжет от библията. Той изпълнява ролята на единия от двамата разбойника, разпънати на кръст от двете страни на Христос. Страчи е измъчван от остър глад. През една почивка намира 1 000 лири и си купува извара. Изяжда я и отново се качва на кръста. Снимките продължават и беднякът от крайните римски квартали мълчаливо умира от преяждане.

Този филм-епизод на Пазолини е остра реакция против филмите с библейски сюжет, които имат ниска художествена стойност и спекулират с вярващите. От друга страна, филмът разкрива трагичната съдба „на малкия човек“, който безшумно загиба в условията на капитализма.

*

Два филма ще бъдат снети с еднакъв сюжет — французки парашутисти в Алжир. Единият от тях ще бъде режисьорски дебют на френския артист Жерар Блен. Филмът се нарича „Ние, мъжете“ и по цензурни съображения ще бъде снет в Италия. Другият филм, който се снима от италианския режисьор Дж. Понтекорво, носи простото название „Парашутисти“.

*

След своя забележителен филм „Разбойник“, в който Ренато Кастелани показва без всякаква украса действителния живот на италианската земя и нейните хора, режисьорът подготвя снимането на „Бурното море“. Този път действието се развива в средата на пристанищни работници. Във филма, чийто сценарий е написал сам Кастелани, за разлика от „Разбойника“ играят само професионални артисти: Джина Лолобриджида, Томас Милиан, Жан Пол Белмондо („Чочарка“).



Симон Синьоре и Стюарт Унтмен във филма на Рене Клеман „Утре е един друг ден“.



Джек Леман във филма „Апартаментът“.



Полската актриса Лукина Виница изпълнява централната роля във филма „Мемоарите на госпожа Ханка“ по новелата на Тадуеш Мостович.



Гюнтер Симон в новия филм на „ДЕФА“ „Таен архив на Елба“ по романа на Александър Насибов.



Сади Ребо и Ана Карина изпълняват централните роли във филма „Да живей свой живот“. Постановка Жан Люк Годар.



Във Виена Уолт Дисней снима филм за Йохан Штраус. В ролята на Штраус се снима американският актьор Керуин Метюс.

В Милано се е състояла с изключителен успех премиерата на новия филм на Виторио де Сика „Затворниците от Алтон“.

Марчело Мастоияни във филмовата сатира на Пиетро Джерми „Развод по италиански“ изпълнява ролята на съпруг, който трябва да убие жена си, за да получи по италианските закони развод. Сега артистът отново играе ролята на неспокоен съпруг — във френския филм на режисьора Мишел Боарон „Брак по френски“.

Най-новият роман на Алберто Моравия „Скука“ ще бъде филмиран. В този роман социалният елемент, така характерен за творчеството на Моравия, почти липсва. Много сцени са не само натуралистични, но напоро порнографски. Героят — млад художник — се самоубива, защото няма никакъв идеал и не може да намери мястото си в живота, егоизмът и цинизмът на 17-годишната героиня действуват потресаващо. Едно произведение, което потиска и отчасти разочарова.

ЗАПАДНА ГЕРМАНИЯ

„Пазете дъщерите си!“ — така се нарича новият западногермански филм, който се състои от седем епизода, поставени от млади дебютиращи режисьори. За сюжет на филма е послужил един репортаж от печата, посветен на моралния упадък на девойките в поголемите германски градове. Героиня на епизода „Вечер“ е девойка, възпитана строго, която попада в средата на хулигани. Другите епизоди носят названието „Войник“, „Случаят Инге“, „Празник“, „Десет хиляди“, „Жълтият вагон“, „Тема първа“.

САЩ

В САЩ нямат постоянна работа една трета от кинооператорите и 40 % от сценаристите, режисьорите и артистите. Профсъюзът на артистите разглежда създаването на положение като „най-критичното през последно време“. Инженеро-техническите работници на киностудиите в Холивуд са много обезпокоени от обстоятелството, че броят на американските филми, които се снимат в Европа, систематически нараства. Опасявайки се от увеличаване на безработицата, профсъюзите настояват да се ограничи „бягството“ на продуцентите от Холивуд и те да бъдат задължени да разширят производството на филми в американските студии.

ПЕТЪР ДОНЕВ

99 СЪПАЛА КЪМ НИЩОТО



КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

Той посяга и пипнешком търси часовника си. Не поглежда нататък. Просто знае къде го е оставил преди това. Очите му се взират в циферблата. Тъмно е. Щраква ключ на нощна лампа. Сноп светлина обгръща и двамата. Тик-тик, тик-тик... — пее мелодично часовникът. Той се обръща към момичето, което лежи до него. То спи. Не, то не спи. То казва със затворени очи:

— Трябва да се обличам, нали?

— Да. Ще тръгваме.

— Почакай още малко. Уморена съм до смърт... Как ненавиждам тази минута. И себе си ненавиждам...

Той поглежда озадачен към нея.

— Когато ставам ненужна, когато ти си отекчен и ми напомняш, че трябва да си вървя...

Момичето е съвсем младо. Сега има нещо като сантиментална криза. Ще мине лесно. Той знае това и му е весело.

— Винаги, при всички е така.

Момичето все още лежи със затворени очи.

— Обичам началото, когато има неразгадани неща, когато има очакване и даже безумие, но то е приятно... Сега съм трезва, разумна наистина, но затова пък жалка и противна на себе си... Ще ме потърсиш ли пак?

— Не зная. Може би.

— Но ти не попита за името ми. Не знаеш къде живея.

— Ако ми потрѣбваш, ще те намеря.

Тя се навежда над него, гали лицето му, целува го по голите рамене. Целува устните му. Дълго и мълчаливо. Той я отстранява внимателно. Става и бавно се облича, запалил цигара. Седнала в леглото, полусъблечена, тя го гледа непрекъснато.

Той не мисли вече за нея. Обличайки сакоето си, приближава завесата, зад която е холът. Ослушва се. После пита:

— Джери, готови ли сте?

Оттатък се чува смутен глас:

— Шефе, ела моля те.

Той дърпа завесата и влиза. В хола, огреща до камината стои изправено друго момиче. То е скръстило ръце на гърдите си. Край него се разхожда нервно младеж с модна прическа. Това е Джери. Личи си — Джери и момичето са имали неприятен разговор.

— Тръгваме ли? — пита влезлият и с очи преценява нещата.

— Да! — казва остро момичето.

— Тя ми отказа — съобщава кратко Джери.

— Защо? — пита „шефът“.

Всъщност в средите на тая прослойка от млади хора, които са приели покварата като смисъл на своето ежедневие и заслепени в „модните“ си увлечения, сами са се отчуждили от другите — в тази за щастие неголяма среда, „шефът“ е известен с прозвището Маршала. Така и ще го наричаме. Само за Джери той е „шефът“.

— Защо? — пита отново Маршала.

— Не знам — свива рамене, сам учуден Джери. Маршала приближава до момичето. То го гледа студено, с присвити мигли.

— Слушай, Джери е мой приятел и аз бих искал той да прекара добре. Хайде, помогни му! Не се глези

— Не! Ако ме докоснете, ще викам. Ще крещя като луда! Маршала кимва на Джери. Те се разбират от един поглед. В следващия миг гръмва във фор-тисимо магнитофонът. Пее захласнат и подивял от ритъм джазов певец.

Момичето вече подозира нещо. Този, Маршала, не се шегува. Първата плесница е зашеметяваща. То полита встрани. Съвзема се бързо. И отново го гледа предизвикателно в очите. Още една. Още по-силна плесница. То е готово да пла-

че, но иска да се държи гордо, да му докаже, че е животно. Нищо повече. Сетне за миг загубва сили и се смъква на пода. Маршала се навежда над нея. Той е усмихнат и неумолим. Прихваща я за раменете и я изправя отново. Гледа я отблизо. Светлината, която идва от камината, играе по лицата им.

— Даже симулираш. А симулацията като средство за защита ми е позната отдавна. Аз съм лекар. Джери, тя не знае ли? — говори бавно Маршала. Той се забавлява с това.

— Не, шефе, не знае — казва наивно оня. — Той е почти момче.

— Продължи сам, Джери. Още една доза.

Джери наистина е готов да продължи. Той приближава. Момичето вече плаче. То протяга ръката си да го възпре.

— Не, вие недейте... Аз сама.

С треперящи пръсти разкопчава копчетата на блузката си. Джери спира магнитофона. Само съчките в камината пръщят.

Маршала захвърля цигарата си в огъня. Преди да излезе, отново се обръща.

— И не се бавете!

*
* *

Вдна мелодия, която Маршала свири с уста. Една мелодия, която той обича.

Колата лети като бясна към града. Наоколо дърветата отскачат встрани. Отскачат, събудени внезапно от светлината на фаровете. Отскачат встрахи закъснели велосипедисти. На платното от тъмното излиза милиционер. Тревожно маха с ръка. В последния миг бяга и ругае. После надува свирката си. Нейният писък се дави някъде назад, в нощта. Маршала се усмихва. Той шофира безупречно. До него е момичето със сантименталното настроение. Зад тях са Джери и онова, другото момиче. То вече не плаче. И пак мелодията, която Маршала обича, която сам свири с уста. Момичето, което седи до него, го гледа с възхищение.

— Ти си великолепен...

— И какво още? — пита Маршала.

— Нищо. Само великолепен. Понасяш ли болка?

— Мога, струва ми се.

— Да опитам ли?

Той кимва усмихнат. Момичето се навежда към ръката му. Към ръката, която лежи на волана. И бавно забива зъбите си в нея. Все повече. Лицето му е спокойно. Даже в края на устните му все още личи застинала усмивка. Само колата сякаш трепери, буينو реве и напирва напред... Джери посяга нервно. Хваща грубо момичето за косите, дръпва го силно назад.

— Искаш всички да се убием, така ли? — съска в ухото ѝ.

— Би било чудесно! — казва замечтано момичето.

— Върху ръката на Маршала — дълбок белег от зъбите ѝ. Той свири с уста своята мелодия...

Колата е вече някъде в града. Следващия миг спира неусетно. Всички мълчат. Маршала се обръща назад — към момичето, което изяде плесниците.

— Докога ще ми се сърдиш? Дълго ли?

— Аз ще ви се отплатя, обещавам ви. Не зная как... и кога. Но ще се отплатя добре — момичето говори с омраза.

Той отваря вратата.

— Изчезвай!

То бързо излиза. Джери се помъква след него. Джери към Маршала:

— Чао, шефе!

— След половин час — разбра ли?

Да, Джери е разбрал. Той кимва и изчезва в тъмното. След онова, обиденото момиче.

— Ти също! — казва Маршала на това, което чака неспокойно в колата. Но е любезен.

То събира нещата си — чантичка, някакво палтенце. Навън до отворената врата то стои в колебание.

— Все пак, аз живея на...

— Добре, добре.

Той затваря вратата. Колата потегля бързо.

*
* *

Те седят в сладкарницата. На обичайното място. И бавно пият. Засега и петимата са ни непознати — Филип, Марго, Моника, Джери и Маршала. Впрочем за Джери и Маршала вече нещичко чухме. Липсва Перси. За него ще узнаем малко по-късно. *Марго* — към останалите, с изиграно презрение:

— Вие сте отвратителни и нелюбезни същества. Нима не забелязвате шалчето ми?

Джери: Това шалче е ново.

Моника: Аз забелязах, но замълчах от завист.

Маршала: На теб всичко стои добре, Марго. А шалчето е навярно грозно.

Марго: Благодаря ви, джентълмени. Филип, стига си шарил навсякъде като амбулантен художник. Няма ли да погледнеш?

Филип захвърля цигарената кутия, върху която нещо рисува. После глади увисналите си надолу мустачки. Това е при него навик.

Филип: Хубаво е. Сама ли го избра?

Марго: Не, двамата с Перси.

Филип: Личи си.

Марго: Не се заяждай. О, и знаете ли какво се случи в магазина? (Тя бързо забравя за шалчето). Перси се влюби в момичето, което продава на щанда. Завъртя се около нея и съвсем ме забрави. Потънах в земята от срам!

Моника: Перси влюбен? В кого?

Марго: Аз казах, Моник. В момичето, което продава на щанда.

Моника: Боже мой, Перси влюбен в една продавачка. Чухте ли?

Филип: (с ирония) Какво падение!

Джери: Тези момичета са ужасно трудни. Нали, шефе?

Моника: Щом Перси се е заловил, ще успее. В тези неща е търпелив като бобър. Прелей ми от своя коняк, Джери... Мерси.

Джери: Случи ми се веднъж работа с едно такова момиче. И веднага ме свиха от Комсомола — сериозни ли са намеренията ми, кога ще се женя и прочие. Ужас!

Маршала: Ти лъжеш, Джери.

Джери: Честна дума!

Маршала: Ти лъжеш, Джери.

Джери: Добре, излъгах. Извинявам се.

Другите се смеят.

Моника: Бих изяла една мелба. Маршале, да си поръчам ли?

Марго: Ние вече ставаме, Моник.

Моника: Нали чакаме Перси! Ти сама каза в началото.

Марго: Казах само, че Перси има репетиция и бог знае кога ще свърши. Аз ставам.

Моника: Разбирам защо нервничаш, но не мога да ти помогна. Съжалее боку!

Маршала: Тихо там!... Перси ще чакаме в мансардата. Край!... Сервитор!

*
* *

Режисьорът: Не мога да приема такъв край, другарю Станоев! Спрете моля ви! Вие бързате, не акцентирате!

Режисьорът е сам в тъмната зала. До него — лампа. Сноп светлина пада върху разхвърляните му бележки по масичката. Лицето му почти не виждаме. Дватама актьори — мъж и жена — излизат на авансцената.

Актьорът: Забравяте, че онези там стрелят. Вие искате да стоя като мишена.

Режисьорът: Как? Нима пред лицето на такава саможертва ти мислиш за собственения си живот?

Актьорът: Но когато тя е мъртва вече, за мене има ли смисъл да рискувам?

Режисьорът: Тя е мъртва, защото обичаше безкористно, предано. Трябва да имаш очи и сърце, за да видиш и почувствуващ това. Остани до нея, ти си длъжен. Не мисли за най-страшното!

Актьорът: Добре. Ще направя каквото искате!

Режисьорът: Не защото аз искам, а защото твоя морал на честен човек няма да ти позволи да избягаш като подлец!

Актрисата: За мен нищо не казахте. В какво съгреших?

Режисьорът: Не, Соня. Ти си добре. Благодаря ти за искреността. Дайте само финала!

На сцената — декор: стара планинска гора, скали, обрасли в мъх. Далече към хоризонта догаря залезът. Мъжът и жената са в партизанско облекло. Е, този актьор в ролята на мъж е съвсем младичък, но нищо. Той застава прав зад близката скала, тя коленичи до него, намерила прикритие. Някъде отатък скалите невидим враг стреля срещу тях. Тихо, те започват!

Жената: Виж, червена ракета!

Мъжът: Отрядът е спасен! Да вървим! Аз искам да живея.

Приведени, те отстъпват бързо. Кратък картечен откос. Оттам — откъм врага. Тя спира.

Мъжът: Не спирай!

Жената: Ти върви. Върви сам... Аз като че ли...

Тя търси очите му. Той я грабва в ръцете си. Уплашен, надвесен над нея, отчаян — моли, вика я:

— Соня!... Соня!...

Но тя е мъртва. Той разбира това веднага. Вече за никъде не бърза. Вема я на ръце и стои безмълвен. Миг на възхищение и поклон пред големия подвиг на тая малка жена.

Мъжът (бавно, почти тихо): Аз ще запомня. Ние всички ще помним... И ще отмъстим. Кълна се...

Сетне тръгва бавно, носейки я на ръце. Нататък, към червените огньове на залеза. По него стрелят отново, но той е неуязвим. После изстрелите се дават в избликналата музика. Завеса.

— Добре! Много добре! — вика в залата от тъмното режисьорът.

На сцената актьорът-партизанин хуква към гардероба, събличайки се пълно. Зад кулисите го сгъва помощник-режисьорът:

— Къде? Почакай, май ще повтаряме!

— Не мога. Имам бърза работа! — отскубва се актьорът.

— Ще те накажат! — вика след него пом. режисьорът, сетне свива безпомощно рамене.

*
* *
*

По грейналата от неонови светлини улица бързат три приятелки. Донка — момиче със закачлива физиономия и чипо носле. Леля Фанка — тя е по-възрастна, затова всички в магазинна се обръщат към нея с „лельо Фанке“. И Соня. Тази е друга Соня. Същата, която продава на щанда за галантерия. Същата, от която Марго е купила своето шалче. Те ловко се провират, хванати под ръка, между тълпата. Донка току се обръща назад.

— Соня, погледни! Она пак върви след нас!

Соня: Нека си върви. Не му обръщай внимание.

Донка: Хайде да му изиграем номер. Да се скрием!

Леля Фанка: Глупости! Я не ме разигравайте. Ще спрем само, докато отминем.

Те спират тъкмо до големите жълти колби на уличен продавач на лимонада.

— Заповядайте, имам чудесен малинов сироп! — навежда се към тях продавачът.

Донка: Не, искаме лимонада.

Продавачът: Жълта или червена, молим?

Соня: Три жълти и много сладки, може ли?

Леля Фанка: На мен червена и двойна.

Донка: Оле-ле, къде изчезна она?

— Онзи е тук. Добър вечер!

Той наистина стои току зад тях и се усмихва. Ние го познаваме. Актьорът от театъра. Същият, за който научихме от думите на Марго, че е влюбен в Соня. Значи — това е Перси.

Той — към продавача:

— Червена!... Въпреки че е студеничко вече за такива напитки, нали?

Леля Фанка е безцеремонна:

— Никой не те кара да пиеш!

Перси: В знак на солидарност!

Донка: В знак на солидарност с борещия се африкански народ! Културен е значи, чете редовно вестници!

Соня: Погледни там, в колбата! Колко е грозен и смешен!

Двете момичета се заливат от смях. По повърхността на издутата колба със сироп образът на Перси се е източил неимоверно дълъг и сплеснат. Той нищо не подзира. Пие си през зъби своята червена лимонада. А това го прави още по-смешен. Даже и продавачът забелязва.

— Хе-хе-хе! — смее се непринудено той.

Перси: Много смешна лимонада!

Леля Фанка: Стига, момичета! Хайде, тръгваме!

Перси: Да, да тръгваме.

Леля Фанка: Вас никой не ви кани. Гледайте си пътя.

Перси: По съвпадение пътят ни е в една посока.

Леля Фанка: Накъде?

Перси: Натам, нали?

Леля Фанка: Имате грешка. Ние сме натам!

Тя хваща двете момичета под ръка. И тръгват в обратна посока. Техният смях все още не спира. После се слива с уличния шум. Перси съобразява. Готов е отново да върви след тях.

Продавачът: Сметката, другарю!

Перси (нервно): Можеше и да не ме спираш за пет стотинки!

Продавачът: Не ми е до стотинките. Виждам, заварката нещо не става.

Перси: Ще стане, ще стане.

Продавачът: Дано! Много се будалкат с тебе.

Перси: Хайде, не приказвай глупости! — И пак хуква по тях.

*
* *

Той ги забелязва неочаквано. Спира като закован, опира гръб до някаква стена. Уж пали цигара, а ги следи под очи. Развълнуван е. Ръката му с огънчето трепери.

— Другарче, я мръдни малко. Да видя в колко беше мачът!

Някакъв запалянковец с мустаци. Прав е човекът. Перси е закрил с гръба си афиш за футболен мач.

— Да имате случайно едно билетче? — усуква се запалянкото. — Чак от Каспичан идвам. Не съм спал цяла нощ...

Но Перси не го чува. Там трите приятелки се разделят. После Соня си тръгва сама. Виж, това е добре. Той се устремява напред. Запалянковецът гледа след него и цъка с език.

— Абе, всеки си е башка луд!

*
* *

Соня също го забелязва. Та той върви вече почти зад нея. Тя ускорява крачките си. Сърцето ѝ лудо бие. Какво бе казала Донка? Трябва някъде да се скрие. Ето в този вход. Но той не отминава. Той върви по петите ѝ. Това е дръзко и некрасиво! Какво да прави сега? Може би тук има асансьор! Да, има. Трябва да влезе бързо в него и да избяга. Но онзи е вече пред нея, едва ли не препречва пътя ѝ.

— Извинете! — казва тя.

— Моля! — той сам ѝ отваря вратата. (С него сама в асансьора. В никой случай.)

— Благодаря! Аз ще се кача по стълбището!

— Да, по стълбището е по-сигурно! — съгласява се той.

— Може и с асансьора!

— Може, разбира се. Стига да не ви прилошава.

Той ѝ дава път и сам влиза след нея.

— Бъдете спокоен. Свикнала съм...

— Защо се криете от мене?

— Даже не ви забелязвам. Аз тука живея. Шести етаж, моля.

Той търси по копчетата.

— Няма шести.

— Тоест, пети.
— Няма и пети!
— Исках да кажа — последния!
— Навярно днес са подменили асансьора. Или сме сбъркали входа. Така ли бучеше по-рано?

Тя не му обръща внимание. Стои сериозна, сякаш той не съществува. Дюри се оглежда в огледалото, оправя нещо прическата си. Но асансьорът неочаквано спира.

— Да, аз познах. Този асансьор е друг. Ето заседна между етажите!

Тя приbledнява от тревога.

— Наистина ли? Ами сега... Ами сега?

— Той мисли.

— Положението е сериозно. Трябва да се натисне в такъв случай аларменият звънец. Ще се съберат много хора, техници. После ще ни изтеглят с макари. Сложна работа. Най-малко два часа!

— Какво говорите! — Тя се нахвърля и натиска безпокойно всичките копчета наред. Никакъв резултат. Още малко и навярно ще заплаче.

— Аз не мога да остана тук. Чакат ме вкъщи. Ох, лошо ми е...

— Вие казахте, че в асансьор се чувствувате идеално.

— Не се шегувайте. Направете нещо, моля ви.

— Добре. Всичко каквото мога.

Това всичко, каквото може, се състои само в доброто притваряне на вратичката.

— Какво става? Тръгнахме ли?

— Да. Само че сега слиза надолу.

— Ох, нищо! По-добре.

— Изплашихте ли се?

— Можехте да притворите вратичката и по-рано.

— Простете. Сетих се в последния момент.

Пауза. Асансьорът бучи и слиза. И пак спира. Но сега спира добре. На партера.

Той (преди да ѝ отвори): Защо не искате да допуснем, че вече се познаваме?

Тя (бави отговора си): Защото такива запознанства са случайни и несериозни.

И двамата излизат и тръгват към улицата.

Той: Напротив. Хората се запознават обикновено така. По разни поводи — билети за мач, за кино... в ресторанта, в трамвая...

Тя: В асансьора...

И двамата се смеят. Май всичко е наред. После се смесват с върволицата от хора.

*
* *

Една мансарда под самото небе. Тя има счупен таван и сред него прозорче. То е много ниско. Може да се докосне с ръка. От него сега не идва светлина — навън е нощ. Малката компания, която се събира тук, не обича светлината. Обича полусенките и полутъмното. Запалена е само малка лампичка с плътен абажур. По стените — усмихнати портрети на жени от филмови списания. От тъгла магнитофон разлива бавна джазова мелодия. Танцуват двама — Филип и Марго.

Марго: Не си ли пиан?

Филип: Почти.

Марго: Защо се напиваш така често?

Филип: Защото се страхувам. Човек, когато се страхува, пие.

Марго: От какво?

Филип: Страхувам се, че ще те загубя.

Марго: Нима не можеш без мене?

Филип: Навярно ще мога. Но тогава всичко наоколо ще загуби смисъл.

Марго (с ирония): Вярвам, че няма да се самоубиеш. Би било идиотско.

Филип: Не, няма. Ще остана да живея, за да срещаш по улиците една развалина и винаги да се срамуваш от себе си.

Марго: Но аз не бих могла да остана за цял живот при тебе. Би било противоестественно да ме задържаш!

Филип: Зная. Затова и пия.

Моника седи наблиз, на килима, върху самия под. Тя пуши, но се стреми същевременно да долови нещо от тоя разговор. Но не всичко улавя. До нея Маршала и Джери имат свой разговор.

Джери: Вчера открих две пеперуди, едва завършили гимназия. Доста отракани и така... (Той намеква с ръце за подчертаните им форми).

Маршала: Имат ли склонност към съмнителни приключения?

Джери: Готово, даже питат! Казах им, както обикновено — лека кола, уютна вила и магнитофон с репертоара на Елвис Пресли. Като чуха Пресли — примряха!...

Маршала: Остави това! Трябваше да подхвърлиш за уискито. Специална марка — Джони Уокър!

Джери: Моля ти се!

Моника (без да поглежда към тях): — Само бутилка от Джони Уокър. Съдържанието — обикновена помия. Мистификация!

Марго: Чудно откъде знаеш тези неща.

Моника: Навярно съм била вече там. Мога да си призная за разлика от тебе!

На мъжете този дуел не прави никакво впечатление.

Джери: Как ще стане номерът с колата? Трябва да я свиеш на всяка цена!

Маршала: Баща ми утре ще бъде в заседание.

Джери: Ясно.

Двамата чукат чашите си. Пак си наливат.

Моника (глезено): Джери, а мен забравяш.

Джери (присяда до нея): На твоё разположение, мамзел. Готов да изпълня всички желания включително и най-дискретните!

Моника: Не се прави на разсеян. Нещо ми беше обещал.

Джери стои един миг недоумяващ. Сетне се удря в челото.

— Идиот! — той измъква от джоба си лъскаво пакетче. — Обещаното при мен е закон!

Моника: Джери, миличък, ти си божествен! Маршале, погледни — „Дюпон“!

Маршала поглежда за миг. Нищо не казва. После заравя глава в някакви модни списания. Моника изхлузва с привичен жест обувките си и тръпнеща от удоволствие пъхва краката си в новите чорапи. Джери целува коленете ѝ. Марго поглежда с малко завист:

— Само плик от „Дюпон“. Съдържанието — обикновен боклук!

Джери (обиден): Имаш много здраве!

Моника (изправя се и се оглежда доволна): Сега искам да танцувам нещо бясно и ще бъда щастлива!

Джери (скача веднага): Дайте pista! Включвам Бил Хелей!

В мансардата вече се дере Бил Хелей. Тимпани, ритъм, виеща музика. Марго и Филип се отказват. Филип забелязва:

— Бил Хелей е нещо демоде. Обидно е да танцуваш дори такава свинщина!

Но Джери и Моника не чуват. Те танкуват, грабнати от лудия ритъм на джаза.

— Благодаря Джери — притиска се за миг до него Моника.

— Само това ли?

Тя слага пръст на устните си — другото после!

Филип и Марго приближават до Маршала. Филип си налива чаша коняк.

Филип (към Маршала): Тя каза, че ще ме остави. Каза ми, че не би могла да остане гъвече с мене.

Маршала: Пусни я. Нека върви, където иска.

Филип: Аз съм художник, артист — разбираш ли? (Той трудно се справя с думите, езикът му е надебелял). Тя е възплъщение на моето понятие за красотата..., тя е емоционалното начало на всяка моя идея. Без нея аз съм загубен, аз съм нищо, разбираш ли?...

Марго: Филип, ти си пиян. Стига хленчи!

Маршала: Ако ти го оставиш, аз ще те напердаша, Марго.

Марго: Не съм казала това. Той просто е уморен. Напоследък дори имам чувството, че обича не мене, а своята представа за мене.

Маршала: Все едно... Как върви портретът?

Марго: Вече не мога да преценя. Имаше една граница, един момент, до който всичко разбирах. Сега съм объркана. Там има нещо неуловимо, мълчаливо — силно, което ме плаши.

Маршала: Ще дойда да погледна. Аз вярвам, че този портрет ще има успех. Ще го харесат.

Филип: (дочува последните думи от диалога им): По дяволите едnodневките, които харесват или не харесват! Да пием за вечно незадоволената потребност на духа!

Маршала (взема чашата му): Стига. Твоята потребност от алкохол поне в момента, струва ми се, е задоволена. (Към Марго) — Не прави глупости. Той те обича.

Марго: Добре. Обещавам.

В мансардата, запъхтян, тържествуваш, нахлува Перси.

— Виктория! — вика той.

— Как Виктория? Нали беше Соня? — пита недоумяваща Моника

Перси спира магнитофона. Всички гледат към него с насмешлив интерес.

— Е? — предизвиква го Джери.

— Момент! — Перси си налива чашка коняк и я излива в гърлото си. — Да си призная, беше малко обидно да тичам след нея като гимназист, но — целта оправдава средствата... Почаках най-напред пред магазина, докато затворят. След това...

Маршала: Без подробности, Перси.

Перси (малко сконфузен): Добре. Утре вечер ще бъда с нея на концерт. Среща — пред залата в седем!

*
* *

— Колко е часът?

— Седем без петнайсет! — обаждат се леля Фанка от съседния щанд.

— Ох, ще закъснея! — тревожи се Соня. И отново се обръща с приветливо лице към клиентите. — Защо се колебаете? Тези ръкавици ви отиват много, цветът е съвсем модерен!

— Не се ли събират?

— Не, разбира се, това е найлон!... Вие искахте спортна кърпа, нали? Заповядайте, изберете си! А вие?

— Мога ли да видя дамските чадъри?

— Ето! Обърнете внимание на линията. Това са последните модели...

— Другарко, бургии имате ли? — пита несигурно едър, здрав мъжага. Наоколо се смеят.

Обаждат се:

— Че погледни бе, другарю. Тук е галантерия.

— Питам де. Не е престъпление!

— Потърсете в партера, третия щанд вляво — намесва се Соня.

— Благодарим!... — покланя се непохватно и поласкан мъжът. Сетне се обръща победоносно към другите с едно „хама работа!“, което на неговия език навярно значи — видите ли, може и по другояче да се отговаря!...

Най-после на щанда няма никой.

Соня се скрива зад завеските, там дето е малкият склад. Съблича бързо служебната си престилка и надява специално донесената и изгладена вкъщи бяла рокля. Идва и леля Фанка.

— Ето закопчавай! — Соня се обръща гърбом. Там има цяла редица от ситни бели копченца. Леля Фанка нещо сумти.

— Като не ме слушаш, прави каквото знаеш!

През завеските показва главата си Донка:

— Не се тревожи! Ще обслужвам и твоя щанд, Соничка!... — Донка стиска палците и на двете си ръце и изчезва.

— Ако се пише много културен и подхване разни приказки за неща, дето не ги разбираш, няма да се издаваш. Ще отговаряш само с „да“ или „не“! — съветва леля Фанка.

— Добре, лельо Фанке.

— Или пък ще го прекъснеш внимателно и ще му зададеш въпрос за това, което ти си знаеш. За качеството на текстила например, за новите десени или нещо подобно...

— Добре, лельо Фанке.

— Я да те погледна сега!... Е, хайде на добър час! — и леля Фанка майчински я целува.

*
* * *

Те двамата седят един до друг в концертната зала. Соня плахо се обръща към него. Иска да прочете по израза на лицето му дали е доволен. Дали не е смутен от това, че се е появил на такова официално място с едно съвсем обикновено момиче. Той също поглежда към нея. Усмихва се. Не, всичко е наред. Всичко, слава богу, върви благополучно. Тя се заслушва за миг, но все още е разсеяна. Оглежда се встрани. Вляво от нея седи важна дама. Тя има дълбоко деколте, а шията ѝ е опасана от огромно колие. Най-малко десет реда наниз от черносмолисти зърна. Те искрят в тъмното. Соня се захласва в тях. После си спомня за своята гривничка. Тази гривничка никак не е проста. Цялата от малки бели бисерчета. Имитация, но много сполучлива. Нека тази персона не се перчи много. Соня преднамерено вдига ръка и подпира брадичката си. С края на очите си следи — няма ли да погледне дамата към нея. Не, не поглежда. Жалко. О, да, поглежда. И право в бисерчетата. Май едва доловимо завижда. Завижда, разбира се. Соня сияе... После отправя погледа си напред. Там, на заляната от светлина сцена, е оркестърът. Пред всички изправен е застанал солистът. Неговата ръка с чудна лекота се плъзга по струните. Мелодията е нежна и пленителна. Тя приласкава топло с невидими пръсти, стремително се втурва в сърцето. И нещо роптае, зове, подкрепена от съпровода на целия оркестър. Соня забравя за дамата с блестящото черно колие. Ръката ѝ с фалшивите бисерчета се отпуска неусетно... Какво разказва тази музика? Хората седят в тъмното като вкаменени, сякаш омагьосани. Само дамата вляво шуми леко с двете листчета на програмата. Топло ѝ е навярно, духа върху лицето си... Какво разказва тази музика? Соня не разбира добре нейния език.

Но нещо силно и властно неусетно я грабва. Връща я назад, назад — в онова далечно време, когато бе още дете, когато светът през нейните очи бе толкова прост... и тъжен... и необикновен.

Потръпва от вълнение. Забравя всичко друго. Забравя всичко. С цялото си същество поглъща тези звуци, отправени сякаш само към нея. Създадени сякаш само за нея. Тя диша тежко, притваря очи. Какво разказва тази музика? Соня не разбира нейните думи, но тя изтръгва от сърцето ѝ отдавна забравени спомени, спира духът в гърлото. Лицето ѝ е бледо... Перси докосва ръката ѝ, гледа я в тъмното с учуден поглед.

— Соня! — шепти той. — Какво мислиш, къде си, Соня!...

Тя се обръща и се вижда в него. Сякаш не го познава. Иска да се опомни, да се отърси от мислите си, а не може. Защото магията на тази музика е по-силна от всичко.

— Ти цялата гориш — шепти отново Перси и стиска ръката ѝ.

Соня кима неопределено с глава.

Дамата с черното колие прави недоволна гримаса, съска за тишина и още по-нервно маха с двете листчета на програмата. Соня отправя погледа си напред и отново забравя за Перси...

*
* * *

Краката им лениво вървят по току-що измития тротоар. Нейните — в грижливо почистени и спретнати обувки. Неговите — в моден шпич и панталон без маншет. По техния път се изпречва локвичка. Следващия миг кракът ѝ цопва в нея. Тя спира и поглежда смутено към него. Той нищо не казва. Малко е разочарован. О, колко неприятности тази вечер!

— Аз не съм виновна! Виновен е ей онзи чичко, дето мие улицата! — иска да го предразположи тя. Той се усмихва кисело.

Той: Така ли? Сега ще му издърпам ушите!

Тя: Не, не. По-добре да му спрем водата. За наказание.

И тя самата, като потропва с крак, за да отърси водата от себе си, отива бързо до крана. От него е проточен маркучет на уличния чистач. Тя завива неръчно желязната скоба. Водата там престава да шуми.

Тя: По-скоро! Елате да се скрием!

Двамата застават притаени в сянката на ъгъла. Човекът спира учуден своята работа. Обикаля количката си, търси повредата. После стои объркан, тихка се.

Тя (тихо): Така му се пада, нали?

Той: Ти си несправедлива. Ще наскърбим напразно човека.

Тя: О, не! Той ще разбере шегата и ще ни прости!

Чистачът (провиква се): Ей-й! Кой си играе там, бе?

Перси (хваща я за ръката): Да бягаме, ще ни арестуват!

Чистачът: (вика по тях) Ей-й! Ами ако ви сбарам?... Хама работа!

Не беше ли това човекът с бургите от магазина?... Те вървят двамата по градинска алея. Смят се развеселени. После смехът неусетно угасва върху лицето ѝ. Даже ѝ става отново тъжно. Той забелязва.

— Какво ти стана в залата?... Ще ми кажеш ли?

— Много ли се изложих?

— Не. Само ме изплаши. Какво ти беше?

— Нищо... Спомних си разни работи... Видях пред очите си мама. Ама съвсем, съвсем ясно. После връщането на татко...

— Откъде?

— Нека друг път да ви разкажа.

— Добре. Но защо ми говориш още на „ви“? Имам чувството, че се познаваме отдавна.

— Пък аз наистина те познавах по-рано. Гледах ви...

— Гледах „те“... — прекъсна я той.

— Да!... Гледах те веднъж в театъра.

— В коя пиеса?

Тя се замисля.

— Забравила съм. Беше нещо тъжно... Като музиката тази вечер...

— Менделсон е чуден композитор. Вярвам, че ти харесва?

— Да, много.

— Познаваш ли третата му симфония, Италианската?

— Как, третата не беше ли Шотландската? — засича го Соня.

Перси е смутен.

— О, да, разбира се!... Там той е съвършен, нали? И все пак модерната музика е нещо друго. Тя смайва с яркия си контраст в тоновете, с оная неопределеност на багрите...

— Също като в новите десени! — прекъсва го насмешливо тя.

— Какви десени? — стъписва се той.

— Сега ги пуснаха в магазините. Не си ли забелязал?

— М-да! — малко неразбиращ отвърща той.

Отстрани в тъмното, на една от пейките в парка двама влюбени продължително се целуват. Отнякъде идва тих, плачевен звън на китара.

— Ето две запазени места и за нас! Заповядайте! — Той галантно, с артистичен жест протяга ръка.

— Но аз не искам да остана тук! Искам да си вървя!

Перси играе на много развеселен, прикривайки зад това своите намерения. — Толкова рано?! Ела де, няма да те изям! — Той слага ръка върху рамото ѝ. Тя се отскубва.

— Не, не! Ще си вървя.

Той застава пред нея. Гледа я изпитателно, настойчиво. Този поглед е неприятен.

— Вие си останете колкото искате. Аз мога и сама да си отида! — и тя наистина си тръгва бързо и решително.

Перси остава сам. Готов е да изругае.

* * *

Соня завива разни покупки за своите клиенти. Сетне се обръща към младежа, който чака ред, с ръце в джобовете на своя шлифер.

— Вие, моля!

Тя поглежда нагоре към лицето му и за миг губи самообладание. Срещу нея стои Перси и гледа в очите ѝ.

— Какво бихте могли да ми предложите? — усмихва се той.

Тя се овладява.

— Не зная. Вие имате всичко. Дори самочувствие повече, отколкото ви трябва.

— Ето че пак сме на „ви“. И навярно аз съм причина за това.

— Щом не сте вие, тогава оставам аз...

— Не, разбира се!

Той вече мълчи и се рови във вратовръзките, окачени като мостри на малката въртележка.

— Избрахте ли си нещо — пита тя.

— Не, вие сама ще изберете най-хубавата, после ще ви помоля да ми я подарите.

— Добре, ако сте свикнали да ви глеят и обсипват с подаръци...

— Не затова. А защото искам да имам нещо от тебе. И защото... но погледнете сама!

Той измъква от джоба паспорта си, разтваря го пред очите ѝ. Тя свиза рамене.

— Името ви зная. На снимката сте много красив...

— А по-надолу?...

— Разбирам... Е, тогава честитя ви рождения ден!

Тя обръща ловко въртележката с мострите, избира бързо и с професионален жест откачва една от връзките.

— Това харесва ли ви?

— Много.

Тя завива връзката и му я подава.

— Вземете. Подарявам ви я от сърце.

— Благодаря. Ще дойдете ли вкъщи?

— Не. Не мога... Сега си вървете. Пречете ми да работя.

И тя наистина му обръща гръб, подрежда пъргаво по рафтовете различни неща. Въпреки че всичко там е подредено добре, тя си намира работа, за да му напомни, че трябва да си върви. Той стои един миг объркан, сетне забелязва една малка табела, прибрана встрани, и я обръща. Там пише „Шандът не работи“. Той поставя табелката наред масата.

— Нека поговорим още малко — казва той. — Шандът и без това не работи. Ето тук пише.

Тя открива шегата му и отново поставя табелката на мястото ѝ.

— Недейте вече ме злепоставяте...

— Добре. Тогава ще чакам отвън, докато ми простите и се разделим като приятели...

Той излиза и наистина застава отвън, пред голямото стъкло на витрината. А вън вали, хората прибягват загърнати в своите шлифери или разперили чадъри. Но той стои под дъжда и гледа през стъклото към нея. Тя е готова да се омидостиви, да му прости, готова е даже да изтича навън и го прегърне. Той е толкова мил сега, толкова добър! Но пред нея на щанда стои вече някаква дебеличка, грубо фризирана и гримирана жена.

— Другарко, я ми покажете комбинезони, да си изберем нещичко...

И Соня ѝ показва комбинезони, но все гледа към него. Дъждът облива стъклото на витрината, от време на време неговият образ се губи зад рухналата вода. Божичко, той е луд, ще се навкаси цял, ще се простуди!

— Не таквиз, не таквиз! — капризна е жената. — Розовички нямате ли? Соня струпва пред нея розовите комбинезони.

— Не таквиз, моля. С тантели искам по краищата... — пак капризничи жената.

Но Соня вече не я слуша. Тя се втурва към витрината. Той я забелязва и залепва лицето си отвън върху мокрото стъкло.

— Вървете си... — моли го тихо тя. — Вървете си...

Той нещо ѝ казва, но тя не чува. По лицето му се стича вода.

— Какво?... Какво каза? — пита шепнешком тя.

Той пак нещо говори, обяснява. Тогава Соня излиза бързо навън и застава до него под дъжда. Ние виждаме през мокрото стъкло, как те — хванали ръцете си, не могат да се наговорят, щастливи, че отново са близки един на друг. Но не само ние виждаме това. Към леля Фанка на съседния щанд приближава Донка и плясва с ръце зарадвана.

— Погледни каква симфония под дъжда! Очарователно, нали?

— Този млад човек се оказва по-нахален от муха! — сумти недоволна леля Фанка.

— Но те са влюбени. Погледни само! — възторжена е Донка.

— Безобразие! — нервира се жената от щанда на Соня. — Няма ли кой да ме обслужи?...

Колко много стъпала! Соня тича нагоре по тях — все по-високо, по-високо, по-високо! До гърдите си притиска една смешна кукла палячо. Той — палячото, има островърха шапка и най-отгоре — звънче. Звънчето весело звъни. Звън-звън! Звън-звън!... А стълбите нямат край! Тя пристъпя вече уморена по тях. Ето го последното стъпало. Соня се оглежда. Това е таванът и тук има само една врата. Тя поема дъх и почуква. На вратата застава усмихнат Перси.

Соня: Забавих ли се?

Перси: Не! Идваш на време. Лесно ли ме откри?

Соня: Съвсем лесно. Ти нали каза — след последното стъпало е моята врата!

Той: я пропуска покрай себе си.

— Вляво!

Още една врата. Зад нея е стаята на Перси. В ъгъла свети малка лампичка с плътен син абажур.

Соня: Колко дълго се изкачвах!

Перси: Човек трябва да се издига винаги, дори в буквален смисъл!

Соня: Тъмно е. Да запала ли лампата?

Перси: Остави Така е по-добре. В тъмното материята се губи и остават само чувствата. Какво криеш там?

Соня: Ето! Един палячо. Той може да звъни. Чуваш ли?... Може весело да звъни дори когато му е тъжно...

Перси: Оригинално.

Соня: Къде да го поставя?

Перси: Определи сама. Това нов подарък ли е?

Соня: Не. Не виждаш ли, че е много стар и вехтичък. Имам го от баща ми... Отдавна, отдавна... И много е свикнал с мене. (Тя търси място, където да го постави. Най-после го изправя на полицата до наредените книги). — Сега ще остане тук. Дотогава, докато самата аз ще мога да идвам... Може ли?

Перси: Той ще остане тук завинаги...

Перси идва до нея. Иска да я приласкае. Тя леко отстъпва. Очите ѝ шалят по полиците.

Соня: Колко много книги имаш. Прочел ли си всичко това?

Перси: Е, не всичко.

Пръстите ѝ тичат по наредените томчета, като по решетките на ограда. Сетне спират неочаквано върху една от книгите. Ръката ѝ гальовно се плъзга по нея.

Соня: „Дита, рожба човешка“ — нали?

Перси: Да, тя е.

Ръката ѝ пътува нататък.

Соня: Паустовски... Черешите ще цъфнат и тази година... Ще мога ли да вземам понякога нещичко да чета?...

Перси: Разбира се...

В този миг над нея изпреплясват невидими крила. Тя се свива уплашено.

Перси: Не бой се! Това са гълъбите. Живеят на покрива...

Соня: Да идем при тях, Искаш ли?

Перси: Глупости. Това е невъзможно!

Соня: Не, възможно е. Погледни!

Тя стъпва на стола. След това върху библиотеката. Отваря прозорчето и бързо се промъква през него на покрива.

Перси: Соня, ще се убиеш, честна дума!

— Тук е чудесно! Ела по-скоро! Ще загубиш! — чува се отгоре гласът на Соня. И тя, навесена, следи как той тропаво се изкачва. Дори му подава ръка. Те присядат боязливо на покрива.

Тук настига е необикновено хубаво. Пред тях и под тях — покриви. Покриви и запалени в здрача светлини.

Той: Страшно високо е. На светло бих припаднал.

Тя: (смее се, после изведижж си спомня): Къде са гълъбите?

Той: Не зная. Тук някъде.

Тя: Само гълъби ли има по покривите?

Той: Не! И разни други птици.

Тя: И коминочистачите, дето носят щастие.

Той: Да...

Тя: И хората, които поставят антени. Веднъж видях в един филм как един човек опъваше антена и ходеше по самия ръб на покрива. Как се снима това?

Той: С разни трикове.

Тя: (замисля се): Колко много антени! И покриви, покриви...

Той: И под всеки покрив хора, които живеят, спят всред хубави сънища или се любят...

Тя: (притиска се леко до него): Студено ми е.

Той прехвърля ръка през рамото ѝ. Сетне се навежда и я целува. Тя не се противи. Защото е щастлива.

Тя: Вчера видях един афиш. Пред него се бяха събрали хора. Аз надникнах и прочетох там и твоето име. Щях да умра от вълнение.

Той: Това е за премиерата ни в театъра. Ще дойдеш и ти.

Тя: Истина ли?

Той: И ще седиш в най-важната ложа!

Тя: Не, не искам там. Нека при другите хора.

Той: Добре. Навсякъде, където пожелаеш...

Тя: (тъжно): Момичетата много те харесват. Аз съм забелязала. И сигурно пращат писма, търсят те по телефона...

Той: Това не е важно. Защото аз харесвам само тебе. Само тебе... И той отново я целува. Гълъбите, успокоени, гугукат някъде от покрива...

*
* * *

По витрината на РЕП, зад самите стъкла — красавици, красавици от цял свят. . . Маршала стои пред тях, гледа ги и не ги гледа. Защото мисли. Сянка на някаква неудовлетвореност лежи по лицето му. И свири с уста една мелодия. Мелодия, която той обича... Зад него градът шуми.

Изведнъж нещо го удари в гърдите. Той се оглежда. Какво беше това? Една книжна фунийка лежи в краката му. Такава, каквато децата издухват през тръбички. И веднага друга — по-точно изпратена — в лицето му. Този невидим стрелец може да се крие само там — в сянката на онзи дом. Той тръгва нататък — незаинтересовано, уж просто да премине оттам. После рязко се обръща. И хваща виновника — едно дребно, изплашено хлапе. Косата върху главата му стърчи на всички страни.

— Пипнах ли те? Сега какво да те правя?

— Ама не съм аз, бе чичко. Някой друг стреля — прави невинна физиономия хлапакът. В джобчето на блузката му — цяла дузина фунийки. Наредени като в патрондаш.

— А това какво е?

— Нищо, какво.

Малкият крие нещо зад гърба си.

— Горе ръцете! Хайде де!

В ръчичките му — бронзова тръбичка. Неговото оръдие. Маршала я взема. Малкият криви устни — ще плаче.

— Защо стреляш по мене? Казвай, казвай!

— Защото... защото си лош. Защото си диверсант!

— Ха! Откъде го измисли?

— Татко каза така. Каза, че трябва всички да ви застрелят като диверсанти.

— Кои всички?

— Дето се събирате горе. И тропате по цяла нощ. Татко каза, че ще се качи някой път и ще ви изпочупи главите...

— Къде живееш?

— Ей там! Под стаята на артиста.

— Тогава да тръгваме!

— Нелей, нелей! Аз съм блокиран. Мохиканите превзеха нашия вход!

Маршала преценява положението. Наистина от насрещния вход се подават тайнствени гласове. Стоят в засада.

— Ти защо си сам? Къде е твоята банда?

— Моите куманчи отидоха да спят. Те си лягат рано.

— Тогава слушай моя план. Ще шурмуваме неочаквано, светкавично. Готов ли си?

Малкият целият е наелектризиран.

— Хайде!

Двамата се втурват внезапно срещу входа. Хлапакът се дера с цяло гърло — бойния вик на куманчите. Момчетата отсреща напускат своето прикритие, бягат на всички страни. Върху двамата се изсипва дъжд от книжни фунийки. Те овладяват входа и залостват вратата. Мохиканите, скрити зад близкия ъгъл, викат плачевно:

— Ей, Безухия! Чуваш ли?

— Кой е Безухия? — попита Маршала.

— Аз съм.

— Ушите ти са доста дълги.

— Така ми викат...

— Пусни на свобода „Неуловимата следа“! Ще ти платим откуп! — провикват се мохиканите.

Двамата — Маршала и смелият куманч, се оглеждат. До тях, в тъмното на входа стои съвсем малко момченце по ризка. Обезумяло от страх, но не плаче. В краката му — локвичка.

— Я гледай! Последният мохикан се е подмокрил. Ще го вземем ли в плен? — пита Маршала.

— По-добре да го пуснем. Ние сме великодушни

Те отавят вратата. „Неуловимата следа“ се измъква и оставя след себе си мокри следи.

— Нанесохме им съкрушително поражение! Сега да си вървим! — Маршала тръгва нагоре по стълбите. Хлапачето показва глава из вратата навън, за последен път надава бойния вик на куманчите. После настига Маршала и се хваща за ръката му.

— Сега да си вървим! — казва то.

Навън, на улицата, мохиканите са се събрали на куп около своя вожд. Той има петлюво перо, забучено в косата. Вождът е недоволен:

— Вие сте страхливци! Разбягахте се като зайци из прерията!

— Ти пръв побягна... оправдава се някой. Вождът се прави, че не чува.

— Само Неуловимата следа се би докрай. Награждавам го с орлово перо! — казва вождът и като сваля перото от своята глава, тиква го в косите на хлапето с рокличка на момиче. Другите го гледат със завист. Неуловимата следа смъква перото от главата и почва да го дъвче. Вече е късно, а той още не е ял.

— Утре вечер искам скалпа на Безухия. Сега се пръскайте! — повелява вождът.

*
* *

— Трябва ти по-сигурно оръжие — съветва Маршала, вървейки бавно по стълбите.

— Да имам един пистолет с тапи — казва тъжно момчето.

— Ще намерим. Ти тук живееш, нали? — спира се Маршала пред една врата.

— Да... Знаеш ли какво? Ако ти потрябвам, ще почукаш на стената. Ей така! Малкият удря с юмруче по стената. Три пъти поред, после два пъти. — Това ще ни бъде сигналът. Съгласен ли си?

— Съгласен. Чува ли се вътре?

— Ами да! Моето легло е отатък.

— Добре. Лека нощ, Безухий! — и Маршала опъва приятелски ухото му.

— Лека нощ... Да не забравиш за пистолета и тапите!

— Няма, няма!...

*
* *

Още десетина стъпала. Там живее артистът — така бе казал малкият. Маршала сваля в антрето шлифера си. Отатък вратата — в мансардата, ечи весел смях. И върху фона на тоя смях — завладяващият ритъм на ча-ча. Значи, всички от компанията са гук. Той се спира пред малкото огледало. Хвърля един поглед върху себе си — просто за самочувствие, и влиза. Филип вдига ръка за поздрав:

— Сервус, Маршале! — и пак отправя погледа си към това, с което се забавляват всички.

В средата на мансардата Джери танцува с непознато момиче. „Навярно това е откритието на Перси — мисли Маршала. — Как беше името ѝ — Соня, нали? Но какво е смешното тук?“ И веднага разбира. Момичето не знае да танцува ча-ча-та така, както те я танкуват. То се стреми да спазва ритъма, опитва се неловко да подражава на Джери. Това кара другите да се заливат от смях. Когато пък Джери я пусне и започне да се проявява сам около нея, тя просто увисва във въздуха. Не знае къде да дене ръцете си. Джери навярно това и търси.

— Когато ме пуснете, аз какво да правя? — пита объркано момичето.

— Скачайте, скачайте — като ръченица! — вика Джери и продължава да се кълчи. Другите пляскат ръце в такт и отново се смеят... Защо Перси не спре това безобразие? Не, Перси стои облакато върху библиотеката и се забавлява не по-лошо от другите.

— Достатъчно, Джери! — казва високо Маршала. Но Джери не чува. Маршала спира магнитофона.

— Достатъчно, Джери. Друг път си бил по-остроумен! Момичето поглежда към него.

— Благодаря ви!

Джери: А бридж играете ли?

Соня: Не съм опитвала модерни танци. Но ще се науча.

Перси: Бридж е играта на карти, Соня.

Соня: Зная само, че може да се гадае по такива карти.

Марго: А вие можете ли?

Соня: Не. С карти не зная... Мога да гледам на фасул!

Моника: Така ли? Много интересно.

Джери: Дайте фасул! Търси се! Това момиче разбира от фасул!

Филип: Вземете чиповете от покера!

Джери: Правилно! Това е идея!

Джери домква една кутия. Тя е пълна с карти за игра и бобови зърна. Соня изсипва зърната на килима и присяда до тях. Тя — към Филип:

— Опитайте първо вие. Вземате една шепя зърна и леко ги разпилявате пред себе си! Ето така!

Филип: Защо избрахте мене?

Соня: Защото зная, че ще ми вярвате.

Филип: Добре!

Той награвва шепя зърна и ги пуска върху килима. Соня се навежда над тях. Разделя зърната на групички по някакъв тайнствен начин. Дълго ги брои. После вдига поглед.

Соня: Вие ще имате едно дълбоко разочарование...

Филип: От жена ли?

Соня: Не зная... Но затова пък и три големи успеха.

Марго: С жена ли?

Соня: Не. С нещо много по-важно. Ето първия, втория, и това жълто бобче — третия, най-големия!... Това е всичко.

Филип (сериозно): Благодаря ви. Къде беше — дайте ми първия успех! (Той взема бобчето). Ще го нося като талисман. И ще ви помня.

Другите мълчат един миг. Това момиче ги завладя неочаквано с нещо неуловимо, непосредствено. Изведнъж всички грават върху нея.

— Сега на мене!

— Не, не! Мой ред е! Моля ви!

— О, нека аз! Нека аз!

Няколко ръце се протягат към фасула. Маршала ги спира мълчаливо. Той взема бобчетата. Всички утихват. С нервно движение той ги разпилява пред себе си. Тя го гледа в лицето — дълго, дълго. После отново навежда глава над зърната.

Соня: Вие ще плачете.

Моника: О, Маршала и плач! Представяте ли си?

Смеят се.

Маршала: Тихо! И после?

Соня: Ще плачете само веднъж. И никога повече... Друго искате ли да знаете?

Маршала (гледа я изпитателно): Да. Ще танцувате ли с мене?

Соня стои объркана. Става ѝ неловко.

Маршала се изправя, върти ролката на магнитофона. На края намира това, което му трябва. Една приятна бавна мелодия, която се танцува като блуз или още по-бавно. Или въобще не се танцува. Само се слуша навярно.

Маршала (протяга ръката си към нея): Елате!

Соня се колебае. Има в решимостта на този човек нещо, което плаши.

Соня: Не... Не мога (Тя се обърща за помощ към Перси). — Искам с тебе!

Перси се изправя поласкан.

Марго: О, Перси, недей ни я отнема!

Перси: Думата на тази жрица е повеление за всички смъртни!

Те танцуват.

Перси (след като мълчи дълго): Наистина ли разбираш нещо по тези зърна?

Соня: Не. Измислям си. Бях виждала някъде да се гадае така, но съм забравила как беше.

Перси: И все пак ме поразя. Имаш навярно силна интуиция.

Соня: Едва ли. Просто се вглеждам в очите им. Там всичко е написано...

Перси: Тогава кажи ми без онези зърна какво виждаш в моите очи?

Соня (гледа го): Ти би искал да те обичат... Не една, а много жени. Но сам да обичаш ти е трудно. Защото не би желал заради една любов да се лишиш от всичко онова, което ти е приятно и с което си свикнал...

Перси: Може би си права. Но сега искам да обичам тебе.

Соня: Аз също искам. Много го искам...

Тя се притиска по детски към него. Филип и Марго също танцуват. Моника, Маршала и Джери седят в ъгъла и гледат към Соня.

Моника: Простичка е, нали?

Маршала (повече на себе си): Тя е прелестна!

Моника: Глупости! Видя ли само как грубо ти отказа?

Маршала: Дори и с това!

Джери: Има хубави крака. Нагоре също не е лоша.

Маршала: Да! Забелязах отдавна.

Джери (шепти на ухото му): Шефе, имам една идея... Защо не опиташ?

*
* * *

Вечер. Пред манифактурния магазин чака тъмносиня „Волга“. На волана седи Маршала. По лицето му проблясват светлини от рекламните. И от фаровете на преминаващите коли. Той спокойно поглежда часовника си. После се взира непрекъснато навън, към вратите на магазина. Нещо търси. Някого напрегнато чака. Накрая той съзира това, което му трябва.

Соня излиза от магазина и минава току край него.

— Соня! — вика той небрежно.

Тя се спира. Забелязва го. И приближава учудена.

— Здравейте!.. Ваша ли е тази кола?

— Почти! — усмихва се той и веднага обяснява — Филип събира компанията тази вечер. Изпратиха ме да ви взема. Перси дори ме закле — без вас да не се връщам!

Тя стои и нещо премисля, колебае се.

— Много неочаквано. Не съм подготвена...

— Какво ще се готвите! Сядайде, защото ще ме разкъсат, ако се върна сам!

Тя неохотно сяда до него. Колата потегля. Маршала ловко маневрира. Бърза да се измъкне от шумната улица. Той включва радиоапарата. Тиха музика обгръща и двамата.

— Къде е това нещо? — пита неспокойно Соня.

— В една вила близо до града. Често се събираме там. Ще видите, ще ви хареса.

Тя седи свита на своето място. Колената ѝ — нежно заоблени, са останали открити под вдигнатата нагоре при сядането пола. Маршала нагласява огледалцето за обратно гледане — така може да ги вижда добре. Тя нищо не подозира. Лицето ѝ е плахо и малко тъжно.

— Имате лошо настроение. Ако ви е неприятно, да се върнем?
 — О, не! Само че това дойде малко неочаквано за мене. Имах свои планове тази вечер. Но нищо! — Тя се усмихва, за да прикрие неудоволствието си.
 — Какви планове, нещо сериозно?
 — Бях обещала на татко една разходка. Сега ще ме чака.
 — Ще почака. После ще излезе сам!
 — Той не може сам...
 — Защо? — смее се Маршала. — Да не е спял?
 — Да... Той е спял...

Маршала я поглежда учудено.

— Шегувате ли се?

— Не. Баща ми загуби зрението си във войната. При една атака немците улучват и подпалват неговия танк... Той беше командир на танкова бригада... — обяснява смутено Соня.

Маршала дълго мълчи. После пита:

— А майка ти... как понесе това нещастие?

— Струва ми се, не можа да го преживее. Тя беше слаба жена.

— Защо беше?

— Защото почина. Наскоро след това. Аз бях още малка и едва си спомням...

— И сега — вие ли се грижите за него? Сама?

— Да. Той много е свикнал вече с мене. И всяка вечер ме чака. Аз му чета вестник, разказвам му какво съм видяла през деня, какви хора съм срещала. Разказвам му и разни смешки. Сама си ги измислям понякога... Той се смее... а после заспива неусетно, като дете...

Маршала с рязко движение спира музиката. По лицето му пробягват напрегнати мисли. Кракът му настървено натиска педала на газта. Колата реве и все по-бясно лети напред. Сто... сто и пет... и десет километра в час. И вече няма нищо друго освен шеметната скорост и пронизващия вой на машината. Само там, някъде дълбоко в него, клокочи, бунтува се. Той иска да заглуши всичко. Да смаже всичко с това напрежение, което изтръгва от него скоростта... После идва на себе си. Натиска бързо спирачката и колата се заковава със злобно овистене. Кратка маневра...

— Защо се връщаме? — пита Соня, нищо не разбираща.

— Трябва!

— Няма ли да отидем там?

— Няма!

— Но нали ще ни чакат?

— Никой не чака. Излъгах ви...

Тя почва да разбира. И го гледа с все по-нарастваща тревога и страх.

— Спрете моля ви.

— Сега не бива. Далече сме още.

— Нищо. Аз трябва да сляза. Моля ви!

Той спира. Тя бързо излиза навън. После я вижда как тича напред по посока на пътя. Сама, изплашена, обидена... Той подкарва бавно колата след нея. За да ѝ свети. Защото навън е вече много тъмно...

* * *

— Вие ли сте, другарю Енев?... Изплашихте ме!
 Момичето, с бяла престилка на милосърдна сестра и с малка касинка на главата, запалва лампата в хола. Маршала бавно съблича шлифера си.

— Тази вечер се прибирате рано... (Тя поема дрехата от ръцете му).

— Как е тя? — пита Маршала.

Момичето спира, преди да излезе.

— Днес бе хубав ден за нея. Идва професорът и намери, че лечението върви много добре...

— Излизахте ли?

— Да. Ходихме до гората. През цялото време тя бе в чудесно настроение!

— Мога ли да я видя?

— Разбира се. Сега е в стаята си. Чете навярно, както винаги...

— Добре.

Маршала отваря една врата, поглежда, после влиза тихо... Отсреща до голямата керамична печка седи жена, на възраст към петдесетте години. Насганена е удобно в една от онези леки, никелирани колички за парализици. Колелетата ѝ са загърнати добре в пухкаво, меко одеяло. Стояща нощна лампа разпръсва върху нея своя конус от светлина. Жената има хубаво лице, с прелестта на увехнала красота. Един кичур бели коси гладко е прересан назад и неговите краища се губят в сполучливо навития кок на тила. Едната ѝ ръка е отпусната към пода на стаята. Там лежи, изпусната преди малко навярно разтворена книга. Жената спи...

Маршала стои един миг безмълвен, тихо приближава и прибира падналата книга. Сетне взема внимателно отпуснатата ѝ ръка и кротко я поставя върху одеялото. Жената спи дълбоко, със спокойно изражение върху лицето. Той се изправя. И, като я съзерцава още миг, загасва лампата и безшумно излиза.

В хола го чака момичето. То е облякло палтото си, свалило е касинката. В ръцете си държи скромна чантичка — готово е да излиза.

— Тя спи — казва Маршала.

— О, това е много хубаво! Професорът каза... — момичето се двоуми, после пита: — Мога ли да си вървя, другарю Енев?...

— Какво каза професорът?

— Той каза, че ако тя би могла да бъде по-спокойна...

— Защо? Нима се тревожи за нещо? — пита остро Маршала.

Момичето мълчи. После казва тихо:

— Тя много се безпокои за вас... Днес през цялото време говореше, че ако вие бихте могли да бъдете... по-добър и че, ако бихте могли...

Маршала я прекъсва.

— Можете да си вървите!

— Благодаря ви... Лека нощ, другарю Енев!

— Лека нощ!

Той влиза в стаята си. Не пали лампата. Приближава в тъмното до прозореца и го разтваря. Отсреща, през улицата строят нов дом. Под бледите светлини на електрическите крушки, накачени върху набързо опънатата тел, се мяркат силуетите на работниците. Някой измежду тях пее простица песен без думи. Но ето че гръмва бетонобъркачката и се обръща, защото стаята се изпълва със светлина. До вратата стои баша му — висок, запазен за своята възраст човек. Облечен е в домашен халат. Върху лицето му са закрепени очила във фини златни рамки.

— Ти тук ли си? — пита башата.

— Тук съм, както виждаш — отговаря хладно Маршала.

— Ако ще ходиш в банята, върви — водата е топла. Аз ще те почакам.

— Не, татко. Ще спя.

Башата приближава до своя син със загадъчно изражение на лицето.

— Ще спиш, а не знаеш каква изненада съм ти приготвил!...

Той се изтяга самодоволно в близкия фотьойл и пали цигара. Дълго бави думите си.

— Днес уредих твоето назначение в районната болница, моето момче. Говорих с д-р Бойчинов. Утре можеш да му се представиш!

Маршала е изненадан.

— Така ли? Значи този тип се реши най-после?

— Е, да, реши се!... — смее се загадъчно башата.

— След като и ти се реши да го притиснеш малко, нали?

— Мъничко само. Не беше удобно, но аз като баша съм длъжен да се погрижа за твоето бъдеще. Втори път не бих го направил... Между другото, да е попаднала случайно тук една моя книга със сини корици?... (Той става и търси разсеяно по полиците, из книгите на Маршала). Беше един труд върху спектралния анализ на елементите...

— Той каза — още утре, така ли? — пита с ирония Маршала.

— Да, утре. После ще бъде късно...

Башата разтваря попаднали пред очите му списания, изпъстрени с жени от всички континенти.

— Какви са тези ужасни неща, които четеш? Откъде ги събираш, господини!...

Маршала не забелязва думите му. Той се изляга отпуснато и предизвикателно на леглото.

— Нали беше противозаконно? Две години този страхопъзльо игра ролята на принципен комунист. Сега нека той ме почака малко...

Бащата се рови още из книгите и със спокойно сдържан тон забелязва:

— Това значи, моето момче, че друг ще заеме твоето място и ти ще отидеш в провинцията. Това значи още, че ти губиш удобствата, които имаш сега, колата, с която вече си свикнал, приятелите тук... и още много неща!... Това пък какво е? — бащата държи в ръката си намерената между книгите елегантна дамска ръкавица.

Маршала поглежда разсеяно.

— Можеш да я вземеш. Намерих я във вилата. Моите приятелки не носят черни ръкавици...

Бащата стои за миг смутен, после кипва:

— Това... провокация ли е?

Маршала се усмихва:

— Не, защо... Нали все пак трябва да я върнем, комуто трябва.

Бащата нервно хвърля ръкавицата върху лицето на Маршала.

— Съветвам те да намериш друг тон, когато разговаряш с мене! Поне от благодарност за грижите ми, които не забеляваш дори! — Той си тръгва ядосан. Но при вратата отново се спира. — Баян ще вземеш ли?

— Не, татко. Един душ ще бъде много по-полезен за тебе...

Бащата хласва вратата след себе си. Маршала остава сам. Очите му се затварят болезнено. Сякаш бърза да се откъсне от всичко. От целия този свят, който го заобикаля и който в момента му е ужасно противен.

*
* *
*

На сцената в напрегнат ритъм тече финалът на новата постановка.

Привечер... Зад стволите на букова гора, далече към хоризонта догаря залезът. Дочуват се кратки картечни откъси, глухи бомбени взривове. В гората пълзи барутен дим. Зад прикритието на обрасла с мъх скала лежат двама — мъж и жена, партизани. Прибледнели, изнурени, те отбиват яроостните пристъпи на жандармеристите. Под рубашката на мъжа личи парцалива моряшка фланела. Главата му е превързана. По едната страна на лицето му струи на тънка вадичка кръв. Жената гледа пред себе си с широко отворени очи. Сякаш нищо друго не съществува освен врага, който скоро ще бъде тук. Откъм веригите на жандармеристите, някой се провиква:

— Ей, болшевики! Вие сте обградени! Предайте се и ще живеете!...

Мъжът поглежда жената. В очите му личи съчувствие и нежност.

— Изглежда, идва краят... Страхуваш ли се?

— Не...

— Соня!...

— Слушам те...

— Защо остана с мене?

Тя се усмихва тъжно.

— Защото в отряда имаше един човек, който знаеше чудни песни и можеше да бъде смел, когато трябва. Наричаха го Матроса, а той никога не бе виждал море. Аз исках да бъда там, където е и той...

Мъжът я гледа изумен.

— Ти ли слагаше хляб под постелята ми?

— ...

— И оня здравец на възглавието ми?

— ...

— Защо?

— Не разбираш ли? Или исках да чуеш как ще го кажа?

Но мъжът нищо не казва. Той хваща отново автомата и стреля дълго и бясно, като че ли наслуки. Сетне уморено отпуска глава.

Откъм долината, откъм врага, пак се провиква нечий глас:

— Ей, безумци! Предайте се и ще живеете!... Ей, чувате ли?

— Виж, червена ракета! — възкликва жената.

— Отрядът е спасен!... Да вървим! Аз искам да живея!

Приведени те отстъпват бързо. Един картечен откос. Оттам — откъм врага. Тя спира.

— Не спирай!

— Ти върви... Върви сам... Аз като че ли...

Тя търси очите му. Той я грабва в ръцете си уплашен, надвесен над нея, отчаян — моли я, вика:

— Соня!... Соня!...

Но тя е мъртва. Той разбира това веднага. Взема я на ръце и стои безмълвен. Миг на възхищение и поклон пред големия подвиг на тази малка жена.

Той (бавно, почти тихо): Аз ще запомня. Ние всички ще помним... И ще отмъстим. Кълна се!

Сетне тръгва бавно, носейки я на ръце. Нататък, към червените огньове на залеза. По него стрелят отново. Но той е неуязвим. После изстрелите ее дават в изближналата музика.

ЗАВЕСА

Салонът гърми от аплодисменти. Зрителите, станали на крака, шумно аплодират. Пред завесата излизат главните изпълнители. Най-забележим между тях е Перси — със своето партизанско облекло и моряшка фланела под рубашката. Той се покланя сдържано, с привичен жест. Проекторите са насочени предимно към него. И той, трогнат, отново навежда глава и слага ръка на гърдите си. В знак на благодарност.

Там долу, някъде между редиците, стои и Соня. Очите ѝ са просълзени и тя току ги бърше с длани. Публиката отново извиква на сцената своите любимци. Но тя вече не гледа. Тя е зашеметена от радост и възхищение.

*
* *
*

В тъмното, по стълбите нагоре бавно се изкачват Соня и Перси. Тя носи огромен букет цветя и нежно е прислонила глава към него.

Той: Как се измъкнах само оттам, видя ли? Трябваше да бъда на банкет, но знаех, че ти ме чакаш... Измори ли се?

Тя: Не. Бих се изкачвала така безкрайно дълго...

Той: Ето. Пристигнахме.

Перси иска да запали осветлението. Търси пичнешком бутона, но някой преди него прави това. Пред тях, подпрян до вратата, стои спокойно Маршала, загърнат в шлифера си. Навярно много е чакал.

Маршала: Потърсих ключа... Не го намерих на обичайното място и реших да почакам.

Перси (изненадан): Какво ти е хрумнало?

Маршала: Перси... Нали остана снощи в бутилката от онзи знаменит коняк? Спомних си за него тази вечер и вече не можех да спя...

Перси (само към него, тихо): Не може сега. Нали виждаш?

Маршала: Така ли? Е добре, ще си вървя... (Но спира пред Соня) Да си призная, аз дойдох заради вас. Искрах най-искрено да ви се извиня. И още... (Той се запъзва, търси думи) Вие тук ли ще останете?... А може би баша ви стои сега сам и ви чака?

Соня (малко обидено, но строго): Какво искате от мене?

Маршала (сконфузен, неловко): Не зная наистина. Какво ли искам...

Той стои още един миг, сетне си тръгва. При стълбата се обръща отново към Перси:

— Лека нощ!

На по-долната площадка той отмъчва една врата. После нещо си спомня и спра. Почуква с юмрук по стената. Три пъти поред... и още два удара. Чака. Услушва се. И ето отгътък отговарят — дан, дан, дан... дан-дан!... Някъде далече се отваря тихо врата. След миг малчуганът показва рошавата си сънлива глава.

— Нападнаха ли те? — пита тревожно малкият.

— Не. Всичко е спокойно — отговаря сериозно Маршала. Той бръква в джоба си и тайнствено мушва нещо в ръцете на хлапето... — Вземи това!

Малкият гледа смаян. Дървено пистолетче. Маршала мълчаливо пълни джобчетата на пижамката му с тапи.

— Олеле, мамичко! Край на мохиканите!

— Тихо! И бягай да спиш!

Малкият изчезва сияещ.

*
* *
*

— Премръзна на това течение там! — в мансардата Перси е взел ръцете на Соня и духа в тях. — Сега ще те завия добре, ще ти направя един силен чай и всичко ще се оправи!

Тя лежи на гръб върху леглото с отворени очи. Оттатък в кухнята пухлопват чинии, тече вода...

Соня: Пеньо, какво искаше този човек... Маршала?

Перси (дочува се откъм кухнята, през отворените врати): Кой знае. По-някога е малко странен. А може би... ревнува?

Соня: Той лош ли е?

Перси: Можеш ли го разбра. По-скоро — непостоянен...

Тя лежи и гледа в прозорчето на тавана. Отвън по стъклата пърхат криле, дочува се тихо гукане.

Соня: Пеньо...

Той: Да, Соня!...

Соня: Виждам двете гълъбчета на прозореца. Те спят ли нощем?

Той: Разбира се.

Соня: А защо гукат?

Той: Навярно сънуват нещо.

Соня: Те си имат семейство, нали?

Той: Да, Соня!...

От полицата палячото гледа към нея.

Соня: Пеньо, а палячото ми се смее...

Той: Той винаги се смее, защото е палячо.

Тя: Бях му казала да звъни, когато съм щастлива. Защо не звъни?

Той: Звъни, но ти не чуваш!...

Тя се ослушва и притваря очи. И наистина един тих приятен звън се понася из стаята. Не от едно звънче. От много. Тя се усмихва в полусън...

*
* *
*

Остър звън на чаши. Тук са всички от компанията. С изключение на Соня. Навярно е много късно, защото в луксозната сладкарница няма вече почти никой.

Марго: За какво пием?

Перси (загадъчно): Отгатнете!

Джери: Нова роля в театъра?

Моника: Ангажимент в киното?

Перси: Не и не! (Той е заел предизвикателна поза. Другите чакат.) Пием за малката от магазина!

Марго: Безинтересно.

Перси (продължава):... която е вече на двадесет години и една нощ!

Моника: О, така ли? Браво!

В този миг Маршала с един замах помита чашките от масата. И гледа с омраза в Перси.

— Как да приема този жест? — пита уж спокойно и насмешливо Перси. Но е бледен.

— Затваряй мръсната си уста! — казва решително Маршала.

Назрява нещо неприятно. Марго се опитва с мек тон да смекчи горещата атмосфера.

— Наистина, Перси, защо бе нужно да докладваш това?

Филип се намесва презрително:

— Защото му е приятно да играе ролята на съблазнител...

Към тях притичва разтревожена сервитьорка. Тя е готова да се кара, най-малкото да моли за тишина, но едно негюзното момче, току-що дошло от съседната маса, я спира:

— Спокойно, Лизи. Всичко ще ти бъде платено добре... На този свят рано или късно всичко се заплаща, нали Маршала?

Непознатото момче се е надвесило над Маршала. То е в моден пуловер и има нахално изражение.

Маршала (обърнат към него): Не ви познавам. Какво искате?

Непознатият: В никакъв случай пари на заем. Дължите ми едно обяснение... И в никакъв случай тук!

Маршала: Добре. А къде?

Непознатият: Там! (Той посочва към вратите на тоалетната) Може ли?

Маршала: Вървете. Аз идвам.

Оня се отдалечава с нехайна походка. Всички на масата се споглеждат.

Филип: Държи се много нахално. Какво значи това?

Маршала: Сега ще разберем.

Той става. Когато минава край съседната маса, до него се изправя едно момиче. Възбужденост момичетата от масата са две. Това, което седи, пие цитронада и дори не поглежда към него. И двете са му познати. Онова, сантименталното момиче, и другото, дето пие — същото, което изяде плесниците. Досега Маршала не бе ги забелязал, защото седят гърбом към него. Той хвърля един поглед към тяхната маса. Там има още няколко чаши с недопит коняк или разреден ром. Значи, момичетата не са били сами...

Онова, сантименталното момиче (изправено до него): — Пази се!

Маршала (като разкопчава копчетата на ръкавите си): Колко са?

Момичето: Двама.

Маршала: Благодаря ти.

Тя се вглежда в ръката му. Даже ласкаво я докосва:

— Вече нищо не е останало от моя белег... и от мене. Нищо, нали?

Той вече не я слуша. Мисли за там. Приближава вратата на тоалетната и рязко изчезва зад нея... На неговата маса всички мълчат и гледат нататък.

Моника (неспокойно): Трябваше да отиде някой с него. Джери, защо стоиш?

Джери: Ако бе нужно, шефът щеше да ме повика.

Но явно е, че е уплашен.

Моника: Божичко, какви сте мъже:

Филип (става): Аз отивам!

Марго (нервно): О, седни моля ти се! Я се погледни каква си хрътка!

Той сяда отново. Вече не говорят. Само се ослушват и гледат нататък. Там нещо става. Чуват се бързи, тъпи удари, Струполясване... И пак удари. После тишина... Вратата на тоалетната се отваря. На прага застава Маршала. Стои един миг. Оправя се. Сетне приближава спокойно масата на момичетата. Сантименталното момиче го гледа с възторг.

— Ти си великолепен... — казва тихо то.

Но той стои изправен над другата. Тя продължава да пие своята цитронада, сякаш нищо не е било. Но е бледа. И сламката, през която смучи, трепери едва забележимо в ръката ѝ.

Маршала (на нея): Моля да ме извините... Аз страшно много ви задлъжнях...

Тя не поглежда към него.

*
*
*

Една жена — дребничка, слаба, с необикновено изразителни очи (това се натрапва веднага, още при пръв поглед), излиза бързо на стълбището и един миг стои объркана, сякаш не може да реши накъде да тръгне. Понечва да се покачи към горния етаж — но там, от таванската стая долита бурен смях, музика и потропване на крака в ритъма на отмаляващо бесен танц. Не, излишно е да отива там. Тези хора са ѝ чужди, не биха я разбрали, не биха ѝ помогнали. Тя се втурва решително надолу и едва не се сблъсква с непознат човек. Един миг и двамата се гледат изненадано. Тя все още стои, не тръгва. Защото това лице ѝ напъня за някого. Някого, когото е виждала, или за когото са ѝ разказвали.

Жената: Извинете... Не сте ли вие приятелят на моя син?

Маршала (защото това е той): Но кой е вашият син?

Жената: Сашко... Александър... Ние живеем под стаята на артиста.

Маршала: А-а! Безухият?

Жената: Да, тъкмо той!

Маршала: Разбира се. Нашата дружба е калена вече в много битки и сражения!

На жената не ѝ е до шеги.

— Добре, че ви срещнах! Моля ви, помогнете ми да намеря лекар. Детето ми е много болно... от няколко часа... задушава се!

Маршала: (след миг на колебание): Успокойте се! Елате с мене. Аз сам ще го прегледам...

Жената го гледа подозрително.

— Вие случайно да не сте...

Маршала: Да, може би случайно, но съм тъкмо това, което търсите. Да вървим в лагера на Безухия.

Жената, зарадвана, бърза до него.

Няколко стъпала нагоре. Ето я вратата. Те се промъкват през някакво коридорче, отрупано със стари вещи. Полутъмно е.

Жената се извинява:

— Подновихме мебелите... Сега тези неща няма къде да ги приберем... Ето тук!

Маршала влиза, последван от жената, в стаята на детето. Малкият, щом го вижда, се изправя в леглото. Лицето му въпреки болестта просиява.

— Привет! — казва високо Маршала.

— Привет! — отвръща с усилие малкият. Гласът му е неузнаваемо тих и дрезгав.

— О, значи с гърлото сме загазили! — Маршала присяда на леглото до него. — Отваряй устата! Зяпай, зяпай!... Кажу: а-а-а!

— А-а-а! — подчинява се детето.

— Така... Повишена температура... Чувствуваш се отпаднал, не ти се яде навярно, нали?

Детето върти глава. Майката веднага добавя:

— Точно така, не иска да яде...

Маршала се изправя.

— Нищо особено. Лека простуда, възпаление на гърлото... Давайте му пирамидон — даже виждам, че сте го приготвили, чай, нещо топличко на краката и след два-три дни — край!

Той забелязва пистолета на масичката до леглото.

— Стреля ли вече с него?

— О-о! Няколко пъти... — едва поема въздух, за да каже малкият. — И да знаеш само... какво се случи...

— Не! Сега мълчи. После ще ми разправяш...

Маршала си тръгва. Към майката:

— Аз пак ще мина след час-два, ако не сте заспали...

— Благодаря ви. Как добре стана, че ви срещнах... Баща му е нощна смяна. Аз съм сама и много се изплаших... — бърбори успокоена жената, докато го изпраща...

Малкият остава сам. Той дълго гледа натам, към вратите, дето изчезна неговият приятел. После се навежда, взема дървения пистолет в ръцете си и се мери във въображаем неприятел.

— Бум!... Пат, пат!...

Сетне доволен, притваря очи и притиска незаменимия подарък до гърдиците си...

*
* * *

— Внимание! — Джери заинтригуван се е изправил до магнитофона. — Ще чуете нещо ново! Специално за безнадеждно влюбени!

И той смига многозначително.

До Филип седи Марго. Съвсем близо до Марго — Перси, който е прегърнал с едната си ръка Соня. В ъгъла, на обичайното си място — Маршала, заровил се в своите списания. До него Моника следи страниците с ленив интерес. Всички по навик седят до стените, на самия под върху килима.

— Нещо не от моя натюрел — но се харесва... — продължава Джери. Мансардата се изпълва с тъжна мелодия. Един приятен глас почти в речатив разказва, зове, сетне, примерен, отново потъва в меланхолия...

Внезапно Соня отпуска глава, слага ръка върху челото си. Перси се навежда към нея и пита шепнешком:

— Какво има? ... Соня!

Тя се усмихва:

— Нищо, нищо. Не се безпокой. От пушека навярно ...

А гласът от магнитофона е пленил вече слушателите от мансардата.

Филип: Интересно. Кой беше този певец, Джери?

Джери: Нямам представа. Маршала ще каже!

Маршала знае всички модерни певци. Сега прочете на компанията са отира-
вени към него.

— Жак Брел! — казва спокойно той.

Марго: Текстът е чудесен! Филип, превеждай, моля те!

Всички утихват. Филип превежда след думите на песента, като в паузите
бавно вдъхва дима от цигарата си:

— Не ме оставяй... не ме оставяй...

Аз ще ти дам перлите на дъжда,
който идва от страната,
в която никога не вали...

Ще преброя земята
ще търся до смъртта си,
за да открия мястото,
където ти ще бъдеш
на близо... до светлината...
Не ме оставяй!...

После следва един тих, печален рефрен. В този миг Маршала дочува нещо,
което го кара да наостри уши. Някакви далечни, тъпи като из под земята удари.
Едва доловими. Никой друг, разбира се, не би ги чул. Но той ги чува.

— Чакайте! — вика той. — Джери, спри магнитофона! ... Спри ти казвам!

Настъпва пълна тишина. Всички гледат учудени. И тогава съвсем ясно,
макар и далечно, до тях достигат тези удари, подобно угасващ пулс на сърце:

— Дан, дан, дан... дан-дан!...

Изпълнен с трезожно предчувствие, Маршала скача и хуква навън.

*
* *
*

Той дълго звъни на вратата отдолу. Никой не идва. Той продължава да
звъни. О, този тревожен, среднощен звън!

— Най-поле там се показва жената. Разрошена, наметнала набързо нещо
върху раменете си.

— Защо не отваряте? Какво правите там! — вика Маршала и нахлува
в дома.

— Аз полегнах за малко. Нали вие казахте... — тича безпокойно след
него тя.

Маршала достига леглото на малкия. Детето гледа към него с угасващ по-
глед. Лицето му е плувнало в пот. То иска нещо да каже, но няма въздух. За-
душаван се. Маршала разбира всичко.

— Бягайте на улицата! Спрете някоя кола! ... Чувате ли? — вика като
обезумял той към жената. — Аз идвам веднага!

Жената се втурва навън като луда.

Маршала обвива трескаво малкия в одеялото, взема го на ръце и му го-
вори:

— Не бой се!... Аз съм с тебе... Вземи това! (Той подава на детето та-
пения пистолет.) Стискай го здраво в ръката си! Сега ще воюваме! С всички
оръжия!

Жената стои сама на пустата улица. Не, тя не стои. Тя снове нагоре-на-
долу. Но коли няма.

Идва Маршала, взел детето в ръце.

— Никаква кола... никаква кола от никъде, божичко... плаче жената.

Маршала застава наскреда улицата. Отсреща най-послед блясват два фара,
които приближават... Камιον. Тежко натоварен камιον. Маршала не помръдва.
Тромавата машина спира едва пред него. И преди още шофьорът да разбере как-
во става, Маршала е вече в кабината му. След него се вмъква и жената.

— Другарю... Това дете е болно... Карайте веднага в Инфекциозната
болница... По-бързо... всяка минута е скъпа, моля ви!

Шофьорът (всъщност той е почти момче) е слисан.

— Но... аз имам план... карам цимент... — суети се той. После разбира, че всички тези думи са излишни. Подкарва бързо.

— Не зная, къде е тази болница?

— Аз ще ти казвам!... — вика Маршала.

Машината реве и лети напред. Шофьорчето навярно е новак. Ръцете му треперят. На Маршала му се струва, че едва се влачат. Той поглежда детето. По лицето му са избили сини петна. Жената до тях хълца тихо и чупи ръце. Тя все още не е на себе си. Маршала поставя бързо детето в ръцете ѝ.

— Дай ми волана! Махай се! — крещи той на шофьорчето. — Аз отговарям за всичко!

Колата спира. Шофьорчето се двоуми. Но Маршала няма време за обяснения. Той го изхвърля ловко из кабината и подкарва като бесен.

Шофьорчето скоква и тича след колата си.

— Ее-е-й! — дере се то. И краката му хлопат по паважа...

— Ее-е-й! — Спри бе!...

Безнадеждно. В яд и отчаяние шофьорчето удря каскета си в земята. И сяда на тротоара до него, задавено от умора... Да става каквото ще!

Маршала държи волана. Улицы, завои, хора, които бягат с проклетия — всичко отминава като миражи. Той никога не е карал така. Никога през живота си. Цялото му умение, всичките му сетива работят безусловно. Моторът реве като заклано животно. Сякаш самата машина напруга последните си сили...

И сред това безумно надбягване със смъртта — полека изплува една мелодия, която някога Маршала свиреше с уста. Малко тъжна, накъсана, малко като че ли несериозна... Лицето му е изпънато и бледо като пергамент. Никога по-рано сякаш не сме виждали това лице.

Колата се заковава пред светлия вход на болницата...

* * *

Хирургът се е привел над детето. Той съсредоточено извършва своя преглед. До него изправени, в бели престилки, стоят Маршала и някаква дежурна медицинска сестра.

— Всичко е ясно... Един фудроантен случай на ларингсова дифтерия... Болестта протича мълниеносно... Колега, нима не разбрахте това по-рано?... — обръща се хирургът към Маршала.

— Заблудих се... Отначало нямаше никакви признаци... — говори с усилне Маршала.

— Имало е. Но вие сте ги позабравили! Сестра, веднага в операционната!

* * *

Огромната лампа над хирургическата маса свети ослепително. Тихо е. Само инструментите потропват леко в никелираната тава. И от време на време гласът на хирурга:

— Скалпел... малък!

— Лигатура!...

Хирургът е възрастен човек. През ръцете му са минали навярно хиляди болни, на които той е донесъл живот. Прошарените му мустаци нервно потрепват. Но той е спокоен. Работи...

Маршала го гледа с възхищение. И вярва. Вярва в чудото. Той държи ръката на малкия — следи пулса. Ръката на малкия стиска здраво дървения пистолет. Маршала се навежда към него:

— Аз съм тук... — казва тихо той. — Аз съм тук, до тебе... Чуваш ли ме?...

Ръката на детето още по-силно стиска дървеното пистолетче. Да, то чува. То чува своя приятел. И му се доверява.

— Канюла! — казва хирургът.

Още малко и всичко ще бъде наред... После идва неочакваното. Пулсът отслабва все повече... все повече... губи се.

— Доктор! — вика Маршала. — Сърцето... сърцето престана да бие...

— Кардиака! — обаждат се спокойно хирургът, без да го погледне.

Поема спринцовката. Инжектира. После сам взема ръката на детето. Настъпва тревожен момент. Маршала разбира това веднага.

— Сашко... Безухий!... Чуваш ли ме? Кураж, моето момче...

Но детето вече не чува. Пръстите му бавно се отварят. Пистолетчето тупва на пода...

Хирургът отпуска ръчичката му. Въздиша дълбоко. Сетне прихваща бялата покривка с две ръце и я полага бавно върху лицето му. Край. Екзитус.

— Сърдечната област е била под силно токсично въздействие... Жалко! — казва уморено хирургът.

— Не може да бъде! Не може да бъде!... Направихте ли всичко възможно? — вика Маршала.

— Стига!... Би трябвало да ви дам под съд! — строго го прекъсва хирургът, сетне му обръща гръб и тръгва към омиталника с отпусната, уморена походка...

Маршала стои един миг, олюлява се. Сетне залитащ, се добира до вратата. Излиза като в сън. Навън в коридора го посреща майката.

— Свърши ли?... Добре ли е... вече? — пита тя.

Но той не чува. Върви по дългия коридор. И стъпките му отекват глухо, с огромен резонанс. Той едва влачи краката си... Дан, дан, дан... Поспира се. После пак: дан, дан... Гърми ехото в коридора. Сякаш детският сигнал на малкия къртич, пропада, моли се — като из бездна...

Зад него долита, като в отговор, болезненият, безутешен писък на една жена. На една майка...

Той върви по тъмните улици без посока. Изпитва смъртна болка в гърдите. Нима е възможно? Нима е възможно всичко това? Поспира се. Връща се назад. Накъде върви? Няма значение. Трябва да стигне до близки хора. Нужни са близки до сърцето му хора. Добре. Тогава към дома. При мама. Майката, тази вечна утешителка, която винаги всичко разбира и всичко може да прости...

От близкия тъмен ъгъл излизат и застават срещу него три сенки. Те не помръдват. Те са го чакали. Той им трябва. Маршала ги вижда в последния момент, когато застават на пътя му. Онова, нахалното момче от сладкарницата. С модния пуловер. То не е забравило. Не е забравило и момичето, което изяде плесницата. То стои, подпряно до стената. Искра да гледа. Вдигнало е яката на палтото си. И пуши нервно. Косите му са пак така хубави като в онай вечер до камината.

Тримата се нахвърлят върху него внезапно. Нанасят му жестоки удари. Малко са изненадани — той не се брани. Той е отпуснал ръцете си и се оставя да го бият. После пада нишком на земята. Лежи. Те стоят изправени над него. Чакат го да се изправи. Той прави това трудно. Те пак го повалят безмилостно... Дишат тежко. Дори малко са изплашени... Но го чакат да стане отново. Той не помръдва. Тогава, смутено, като малки престъпници, побойниците отстъпват назад... Сетне хукват да бягат.

Остава само момичето. То гледа като безумно. И покрива с ръка лицето си... После се измъква пипнешком като слепец покрай стените.

* * *

— Вие ли сте, другарю Енев? Изплашихте ме!

Момичето с касинка на милосердна сестра върху главата пали лампата в хола.

— Елате!... Елате всички тук!... О, какво са направили с вас?...

То се втурва някъде зад вратите... Подпрян върху стената с цял гръб, с отметната назад глава, стои Маршала. Лицето му е почти обезобразено. Косата му е сплътена от кръв. Ръцете с разперени пръсти са потърсили упора в стената. Очите му са мътни, безизразни, сякаш нищо не го боли, сякаш всичко му е все едно.

Тогава, дошла отнякъде безшумно, до него приближава бавно жената с белия кичур в косите. Майка му. Тя пристъпя едвам-едвам, с огромно усилие запазва равновесие. Спира и го гледа с тъжни очи. И нищо не казва. Нищо не пита.

В хола нахлува шумно баштата. След него тича и момичето.

— Аз си знаех! Аз си знаех! Пречувствувах, че така ще стане! Къде си бил?... Кой те преби така, синко? — вика той, трагично обхващайки главата си с две ръце. До него момичето е готово да припадне.

Майката се обръща кротко към тях:

— Тихо!... Оставете го сам, моля ви. Не виждате ли, той плаче...

Едно лице, с превързана рана на челото, с рядка брада и с мъжествен израз на устните и очите, се навежда към огледалото и дълго се вглежда в себе си... Сетне човекът взема карминено червена паста и рисува внимателно върху страната си струйка кръв, пропълзяла надолу покрай ухото. Сега разбираме — човекът е гримиран. Сега и го познаваме. Перси в ролята на партизанин... В гримьорната на театъра има още неколцина мъже — в униформи на жандармеристи, които пушат в ъгла.

От високоговорителя един глас съобщава подчертано:

— Актьорите за осма картина да бъдат готови! (Звъни продължително звънец).

На вратата показва глава помощник-режисьорът и шепне тайнствено към Перси:

— Една девойка чака отвън!

— А, дойде ли? ... Нека влезе.

И ето Соня стои на вратата. Тя е малко смутена от необичайната обстановка. Перси веднага става да я посрещне.

— Какво стана? Говори бързо?

— Нищо... — в очите ѝ напират сълзи. Тя се съвзема, опитва се да скрие мислите си. — Тук ли се гримират актьорите? Това маска ли е? Колко интересно!

Перси: Соня, нямаме време за дълги обяснения. Говори направо!

Соня (пак изпада в някакъв безумен страх пред неизвестното. Задъхва се, търси думи.)

— Аз бях... с леля Фанка отидохме при един специалисти... и той... и той каза...

Перси (нервно): Коя е пък тази леля Фанка? И защо е трябвало да казваш никому?

Соня: Не викай така.

От високоговорителя съобщават:

— Актьорите за осма картина — на сцената!...

Покрай двамата минават актьорите, напускат забързани гримьорната. Пътном оправят костюмите си и учудено поглеждат към тях. Те вече са сами. Перси изведнъж става нежен. Хваща ръката ѝ и ласкаво я притегля до себе си.

— Соничка, прости ми! Разбира се, аз се радвам. Радвам се, защото ние се обичаме. И аз ще направя всичко, което мога, за да запазя тази любов. Тя ми е нужна... тя ми е скъпа...

Соня (устремил очите си в неговите): Говори, говори...

Перси: Но, Соня, нека бъда откровен... Аз се страхувам, че... едно дете сега, в тоя момент, ще ни раздвои, ще погуби чувствата ни, ще пропъди този чуден сън, в който плуваме и двамата...

Соня: Не те разбирам. Обясни ми добре...

Перси: Искам да ти кажа, че колкото и трудно да ни бъде, ние трябва да се лишим сега... от него. В името на нашата любов!...

Но той спира да говори, защото тя се откъсва от него, бавно отстъпва назад и го гледа поразена, невярваща, изплашена.

— Но, Соня, мила, послушай ме! Пред нас е цял един живот, цяла вечност, в която ще бъдем заедно! Защо да бързаме, кажи!

Но тя вече не слуша. Присядя отпуснато на близкия стол. Полага уморено ръце с обърнати длани върху коленете си. Гледа пред себе си с празен поглед. Не вижда дори отражението си отсреща в огледалото. Ако тя би се видяла там, не би се познавала. Такава малка, бледа и съкрушена... Някъде продължително и тревожно звъни звънец...

В гримьорната нахлува пом.-режисьорът:

— Станоев! На сцената!...

И пак хуква навън. Перси се навежда над нея и я целува по косите. Но тя нищо не чувства.

— Не мисли! Не мисли най-лошото! Остави всичко на мене! — говори ѝ ласкаво той. И после, тръгнал бързо, отново спира до вратата, обръща се към нея, преди да излезе:

— Соня... аз те обичам!

* * *

Цялата зала следи със затаен дъх края на спектакъла.

Пак оная същата картина от пиесата, същият декор. Пред Перси стои партизански командир, отдава своята последна заповед към него:

— Теб се падна трудният жребий, другарю Матрос! Спри ги на всяка цена, задържай ги с всички средства! Когато отрядът достигне върха, ще подадем знак с ракетата!

— Разбирам, другарю командир!

— Е, прощай!

Човекът разтваря ръце и двамата се прегръщат крепко, по мъжки. Зад тях през гората, бързо се оттеглят партизани. Командирът тръгва последен... Една жена, скрита зад близкото дърво, отдето е слушала разговора между двамата мъже, се връща и заляга до Матроса. Той я забелязва изненадан.

— Отрядът отстъпва! Изтегляй се бързо!

— Не крещи. Зная.

— Ти нямаш заповед! Това е дезертъорство! — вика Матросът.

— Не... Моята постъпка сега има друго название... Другарите ще ми простят... — говори Соня-партизанката.

— Но погледни! Врагът вече пълзи насам! Те са много и скоро зверски ще ни убият и двамата!

— Зная...

От редиците на жандармерията, някъде отатък декора, някой се провиква:

— Ей, болшевики! Вие сте обградени! Предайте се и ще живеете!...

* * *

Отново в гримьорната. Соня стои като вкаменена. В огледалото наоколо е размножено нейното отражение — неизмерно и безплътно. През високоговорителя достига и продължава да се чува диалогът на сцената.

— Това като че ли е краят... Страхуваш ли се? — пита Матросът.

— Не...

— Соня!

— Слушам те!

— Защо остана с мене?...

През това време сме се приближили до лицето на обикновената Соня в гримьорната. И вместо отговора на партизанката, който прозвучава само като ехо, чуваме гласа на бледата продавачка от магазина. Тя отговаря на въпроса, който Перси-Матросът отправя, тя вече оттук води диалога с него...

— Защо остана с мене? — пита Перси-Матросът.

Вглеждаме се в едно от отраженията в огледалата. И върху него — гласът на Соня:

— Защото мечтаех за една любов...

Преместваме погледа си в друго огледало. Пак нейното отражение.

— Защото обичах да те слушам, когато говориш, харесвах очите ти и вярвах, че са искрени...

Ново отражение. И пак същият глас:

— Защото исках да бъда там, дето си и ти, винаги с тебе...

— Ти ли слагаше хляб под постелката ми? — пита Матросът-Перси.

— Правех това, което сърцето ми подсказваше... — говорят заедно отраженията с много гласове.

— И онай здравец на възглавието ми?

— Исках да чувстваваш моето присъствие и тогава, когато ме няма...

— Но защо? Защо?

— Не разбираш ли? — питат отраженията. — Трябва ли да го кажа с думи!...

— Много е късно. Всичко е вече много късно... — казва тъжно Матросът.

Един глас се провиква през високоговорителя:

— Ей, безумци! Поискайте само и вие ще живеете! Чувате ли?...

Лицето на Соня — не това в огледалата, действителното ѝ лице. То стои неподвижно, но ние чуваме гласа ѝ.

— Но той каза, че е късно. Но той каза, че е много късно...

Устните ѝ се разтварят и тя пита шепнешком:

— Какво да правя? Какво трябва да направя?...

* *

Емайлрана табелка — акушер-гинеколог — Ст. Баев. Перси стои до табелката на входа.

Улицата в тия следобедни часове е тиха. Минават жени с пазарски чанти. Майки, които разхождат децата си. Пробягват рошави малчугани и шумно нахлуват във входа. Играят на криеница. Перси е сам и му е скучно. Той си купува цигари от близката будка и с удоволствие всмуква синкавия дим. Зачита се разсеяно в афишите на рекламния стълб. От време на време поглежда към входа, после нагоре по етажите на високата сграда. Чака някого... А горе пред вратата на този акушер-гинеколог стои Соня. Тя няколко пъти боязливо посяга към бутона на звънеца, но не намира смелост да го натисне. Дори се отказва да направи това, тръгва няколко стъпала надолу. Но какво ще каже на него — на Перси? Той ще се разсърди навярно. Нали той каза — в името на нашата любов! Тя отново се връща и сякаш против волята си, изпълнена с хиляди противоречия, плахо натиска черния бутон... Някъде зад вратите отеква остър звън... Никой не идва. Никакъв шум... Тя чака прибедняла: Отгоре, по стълбището слиза млада жена. След нея, едва научило се да крачи, пристъпва неумело светлокосото дете. Жената спира очите си върху Соня — очи изплашени, пълни с укор. „Зная защо чакаш тук — казват тези очи, — зная и ме боли за тебе. Как можеш да правиш това!“ Соня също я гледа — моли и за съчувствие, за съвет. Но жената нищо не казва. Тя грабва изведнъж детето си и бързо слиза надолу, без да се обърне вече...

Соня присяда отмаляла на стълбите. И ето вратата зад нея се отваря с неприятно скърцане. Тя боязливо се обръща, но не смее да погледне нагоре. Вижда само нечии крака на мъж и едно бяло петно — част от декарска прес-тилка. И един непознат глас:

— Влезте!

— Не... не... — клати глава Соня...

— Вие ли повзвнихте? — пита гласът.

— Не... Не аз... Някой друг е бил... не аз...

Краката се суетят още миг, сетне отстъпват назад. Вратата се затваря след тях...

* *

А Перси долу, на тротоара, чака. Погледът му се рее наоколо, търсейки за какво да се залови. Една жена отваря прозореца отсреща и надвесена, сънно разглежда улицата. Тя е хубавичка. Перси съсредоточава вниманието си към нея. Тя го забелязва и се усмихва. Той леко, едва забележимо кима с главата. Жената притваря пенюара, за да прикрие раменете си, и отговаря мълчаливо на поздрава му. Перси прави мимика с ръце — слезте долу! Не, не иска! Тогава да се кача аз? — пак пита той. Не, това не може. Защо? Защото не е сама — тя показва с ръка зад себе си — има някой в стаята. А, ясно. Тогава завърти един телефон? — Перси набира във въздуха въображаем номер. Кому, какъв номер? — свива рамене жената. Той изважда молив и записва номера си върху афиша — ето, на този номер!... Този младеж е забавен наистина. Жената пали цигара и пуши с наслаждение... Изведнъж Перси забелязва, че Соня стои на входа и гледа в него. Колко време е стояла там? И дали е видяла всичко?

Той приближава бързо.

— Как мина? Добре ли си?

— Не зная... — казва неопределено тя.

— Можеш ли да вървиш? Да повикам такси?

Тя тръгва сама напред. Той я настига и я хваща под ръка.

— Боля ли много?

— Да. Не, не много.

— Защото понякога това нещо става доста трудно и болезнено. Бях много разтревожен, докато чаках...

— Истина ли? — пита тя скептично.

— Разбира се. Нали това си ми ти, нали всичко става с тебе!

Той е нежен. В него е настъпило облекчение. Най-после е освободен от тази неприятност, и то неочаквано леко...

— Аз искам да си вървя. Но ти не идвай. Аз сама! — казва решително тя.

— Защо? Бих могъл да те поизпратя...

— Не, ти остани.

— Соничка, разбирам те, ти си неразположена. Довечера ще дойдеш при мене и ние пак ще поговорим... но вече спокойно.

Тя мълчи. Нещо наярва в съзнанието ѝ. В този миг е далече, много далече от него.

— Ще дойдеш, нали? Обещай ми...

Той нежно полага ръце на раменете ѝ. Тези ръце ѝ тежат. Тези ръце я потискат. Тя ги смъква от себе си. После казва хладно:

— Добре. Ще дойда... Сега се обърни!

Минувачите се заглеждат в тях. Перси е безпокоен.

— Не прави зрелища, хората ме познават!

— Няма. Само се обърни, моля те!

Той се усмихва кисело. После се обръща.

— Така ли? И до колко да броя?

— Все едно. Но не се обръщай. Защото ще ми бъде трудно да измина тези сто крачки, ако ме гледаш...

Той стои гърбом към нея. Чака да чуе какво ще му каже още. Да, тя просто е нервна. На нейно място навярно и той би се чувствувал така. Женски капризи... Сега какво става? Той се обръща. Нея нанстина я няма. Или не! Там далече между тълпата — това не е ли тя? ... Не. Не е тя. Той се обляга на стената с едно смесено, глупаво чувство на самота и смъртно облекчение... Остър шум на внезапно спрял трамвай, дошъл някъде от дълбочината на улицата, го изтръгва от мислите му. Край него натам тичат хора. Говорят оживено, възбудено. Чуват се викове. Улицата е обзета от неочаквано налетяла тревога. Ето там към кръстовището, край спрелия трамвай се тълпят като разбунен кошер множество хора. Перси гледа с уплаха. Инстинктивно, обзет от болезнено съмнение, той сам се втурва нататък...

Лицето на Соня. Тя се е отпуснала във фотьойла, в самия ъгъл на мансардата. Тя е тъжна. Не, тя повече е безразлична към всичко тук. Слуша разсеено оживения разказ на Перси.

— Страшно се изплаших! А ето — трамваят блъснал някаква галюта. Каруцарят беше пиян и хем виновен — напсува ватмана. Хората се пръснаха разочаровани... Знаеш ли, помислих си, даже допуснах, че ти Соня... Но нищо! Сега си при мене, ние пак сме двама и аз съм безкрайно, безкрайно щастлив!...

Слуша ли го тя? Кому и защо се усмихва печално в своя унес? А Перси не престава да говори, почувствувал огромно облекчение, че всичко свърши добре:

— А това — забеляза ли? — той посочва връзката си. Същата, която Соня някога му подари за рождения ден. — Нарочно я сложих днес! В чест на нашето старо приятелство... Ето, вземи! Портокали? Не? Тогава една глътка от най-вълшебния бренди, създаден някога на земята! Не? ... А това — показвал ли съм ти?

Той измъква из библиотеката стар албум и присяда до нея, на самата рамка на фотьойла. Разтваря го.

— Истсрията на моя живот, цялата ми биография в снимки. Ще си умреш от смях... Ето ме тук на две години — невинен, кротък! Вдървил съм се като истукан, ха, ха!... Тук сме с баща ми на панаир. Тогава в цирка един фокусник изчеждал от мене лимонада — отзад, отпред, из ушите ми, из носа! Хората се задавяли от смях... Първият ми номер пред публика, първият ми успех!

Но той не може да продължи, защото Филип приближава към тях залитач и блъска албума. Снимките се разпиляват на пода.

— Погледни, Перси. Погледнете и двамата онази светица там! — той показва с несигурна ръка към Марго, която стои, подпряна на стената, и спо-

койно пуши. — Тя цялата излъчва божествено целомъдрие, ношите ѝ са пълни с непорочни сънища! Не ви ли напомня Тициановата Мадона ла белла?...

Филип, който почти се е смъкнал до фотъйла пред Перси и Соня, се изправя и вика към всички:

— Погледнете тази мръсна курва! Тази ненаситна блудница! ... Снощи е спала с някакъв лигльо заради ей тая креслива, евтина брошка! Заради тази само мизерна, безвкусна вещ!...

Филип полита към Марго, посяга да откъсне от черната фланела впитата по тялото ѝ, окаченото там блестящо, но еснафско натруфено бижу. Марго хваща ръката му и мълчи. По устните ѝ плъзва иронична усмивка.

— Ще те удуша!... Ще те убия, нещастниче...

Ръцете му търсят шията ѝ. Но тя го познава. Познава неговите жалки изстъпления. Достатъчно е да погледне строго, да свие устни и да каже същото:

— Мразя те!...

И той ще се ваята отново в краката ѝ, ще моли за прошка...

До магнитофона стоят Джери и Моника и гледат вяло и отпуснато. Моника дъвче усилено своята дъвка. Не, те дори не гледат към Филип и Марго. Досадно им е.

— Не мога вече да ги понасям... — вика дъвчейки Моника. — Омръзна ми този скучен старомоден театър...

— Ще ви освежи ли един туист, мамзел? — пита Джери с угодническа усмивка, като рови в ролките на магнитофона.

— О, само по-скоро, моля те!

— Ето зазвучава, като изпълва цялата мансарда, и туистът. Очите на Моника светват.

— Джъни Холидей, нали? Този божествен Холидей, как го обичам!

И тя започва вече да се люлее в ритъма, непреставайки да дъвче. Джери застава срещу нея и партнира с изтънчена лекота. Това на тях им стига. Всичко друго престава да съществува.

Соня притваря очи в изнемога и погнуса. Перси събира в краката ѝ разпилените снимки.

— А тук познаваш ли ме?... Ученик в гимназията. Виж само колко съм наперен! Бях имал вече плътска любов и се държах като мъж, който знае... Чакай, къде отиваш?

Соня наистина се изправя бавно от фотъйла, устремила поглед напред. Тя първа го забелязва. После го виждат и Джери, и Моника. Но той вече не им прави впечатление. Той вече не е този бог за тях, както по-рано. Филип и Марго са заети в своите безконечни обяснения, но туистът ни пречи да ги чуваме... Соня първа го забелязва, още когато влиза. После го вижда и Перси, като проследява погледа ѝ.

До вратата изправен стои Маршала. Блед и неузнаваем. И гледа сякаш непрекъснато в Соня.

— Остани тук! — хваща ръката ѝ Перси. — Ще му направим голяма чест.

— Пустни ме! — дръпва се Соня. — Той иска да говори с мене, не виждаш ли?...

Тя става и приближава до него. Един миг и двамата се гледат, не знаейт какво да кажат. Соня се съвзема от своето смущение.

— Да ви наляе ли нещо? О, защо ви питам?... — тя се оживява, налива чаша, която развълнувано му поднася.

Но той не посяга да я вземе. Стои и пак гледа, като че има нещо да ѝ каже, а не може. Тя поставя чашата наблизко, вглежда се в дрехите му, в косата му, обгръща го цял с поглед. И нещо говори, говори — да се спаси само от това мълчане.

— Какво е това? Сняг?... Нима вече вали сняг?...

Тя изтупва почти стопените снежинки от дрехата му с ръка, посяга и към косата му — там също има стопени снежинки, но се дръпва смутена.

Филип се приближава до тях. Очите му са подпухнали, езикът му трудно обръща думите.

— Ето тази, виждаш ли я? Тя каза, че снощи е спала с друг. В лицето ми го каза. Набий я, Маршале, тази развратница, набий я... ти ми обеща. Аз помня...

Маршала дори не го поглежда. Соня го отстранява с ръка.

— Оставете го, моля ви. Махнете се!...

Филип се оттегля, залитащ и фъфлещ. Соня отново гледа в него, в Маршала.

— Вали сняг, така ли?... И цяла нощ ще вали. А утре всичко ще бъде светло и много чисто... Макар за малко, но ще бъде, нали?... После — бял сняг ще има само в градините, дето са играели деца — спомняте ли си... тези стихове...

Но туистът е свършил. И на негово място след мигновената тишина, в която се дочува само бръщолевенето на Филип, прозвучава онази стара, позната мелодия, която се танцува като блуз или още по-бавно. Или може би въобще не се танцува. Само се слуша.

— Не зная... Никога не съм чел стихове. Но тази мелодия си спомням. Тогава исках да танцувам с тебе... — говори бавно Маршала.

— Ако сега пожелаеш... — казва тихо тя.

Той нищо не казва. Сваля шлифера си и го хвърля небрежно на близкия фотьойл. Перси забелязва това и идва бързо при тях.

— Ти обеща да играеш с мене... — обръща се той към Соня. — Чу-ваш ли?

Но те и двамата, Маршала и Соня — нито го чуват, нито забелязват. Тя скланя леко глава на рамото му и унесено, сякаш отдавна са чакали този миг — танцуват. Не, те дори не танцуват. Само изпитват радостта, че са един до друг... Перси ги гледа злобно отдалеч и пуши настървено. Моника и Джери също са се опрели и гледат към тях. Нарочно са ги оставили да танцуват сами. Но за тях това няма значение...

— Искам да се махна оттук... — казва най-после Соня.

— Очаквах дори, че вече си го направила — казва той.

— Не е толкова лесно... Ще имам дете. — Тя е откровена като пред много близък човек.

— И мислиш да го запазиш? — той не е изненадан.

— Да. Толкова ли е страшно?

— Той знае ли?

— Не бива и да знае...

Дълго мълчат и двамата.

— Как ще живееш после? — пита той.

— Като всички хора...

И пак мълчат.

— Ако можех да бъда като тебе... — казва най-после той.

— Ти си нещо много повече... ти си...

— Аз съм един ненужен човек...

— Не е вярно! — противи се тя.

— Искях да те видя тази вечер... единствено теб исках да видя отново...

— И аз... мъничко може би... дойдох заради това...

— Хрумна ми нещо недопустимо, не бих могъл дори да го кажа...

— Каж ми го, щом си го помислил.

Той дълго се колебае.

— Би ли ме целунала някога?... Тогава бих повярвал, че единствено ти не ме ненавиждаш като другите.

Тя спира за миг да танцува. Гледа го смутена.

— Ето съжалявам, че те помолних. Не трябваше да го казвам. Струва ми се, че ние се разбираме, без да говорим...

Не, по-добре, че го казах. Сега нека помълчим... преди да си отиде...

Те танцуват мълчаливо. Моника и Джери се смеят високо. Смят се на някаква злобна шега, казана от Перси. Този смях звучи грозно. Но те не ги чуват. Нито пък искат да ги чуват. И двамата сега са много далеч оттук...

Мелодията замира бавно. Двамата — Маршала и Соня — стоят още миг един до друг в тишината. После той си тръгва изведнъж, без да вземе дори шлифера си.

Перси се нахвърля ядосан към Соня:

— Какви са тези номера? И защо му позволяваш да се подиграва с мене?

Но Соня все още гледа към вратата, зад която изчезна Маршала. После уплашена, усетила нещо в своите предчувствия, се моли тревожно на Перси:

— Иди... Идете бързо! Върнете го... Не видяхте ли... Лицето му бе страшно...

Перси я отблъсва от себе си.

— Стига! Да върви по дяволите!

И отново гръмва тунстът. Джери и Моника започват своя прекъснат спектакъл.

Соня стои объркана. Не, Тя няма повече работа тук. Нито място. Тя тръгва уверено към полицата. Там, дето е нейният палячо. Взема го в ръце, притиска го до гърдите си като нещо много скъпо и мило. Сетне тя тръгва. Заобикаля разкривените в танца Джери и Моника. Прекрива през Филип, който нещо фъфли в краката на Марго. Не поглежда вече към Перси. Върви към вратата и лицето ѝ е вече спокойно...

В този миг през рева на тунста, отвън, отатък вратата еква глух изстрел. Всички замират по местата си. Спира и Соня. Не може нито крачка да направи повече. Но другите, преодолели първата изненада, се втурват нататък. Отварят вратата, блъскат се, нахлуват в антрето. Един глас на жена надава силен вик от уплаха. Може би това бе Марго. А може би Моника. А Джони Холидей продължава да се дере от магнитофона...

Соня идва последна. Тя застава между другите и гледа като тях занемала. Но в нея няма този ужас. Сякаш всичко трябваше да стане точно така и тя го е приела, преди още да се е случило...

Проснат по гръб на пода в антрето, лежи Маршала. Той е мъртъв. Той е стрелял точно. На гърдите му, там дето е сърцето — голямо петно кръв върху бялата риза. Само очите му сякаш все още виждат...

Тогава Соня се навежда над него и без да се свени, целува устните му. Те още са топли. Ако е имало в този миг още искрица живот в него, той е почувствувал това. И му е било навярно добре. Повече тя нищо не би могла да направи. Тръгва си бързо. Зад нея остават мансардата, тунстът и всички, онези там, които нищо може би не разбират сега от станалото. Но ще разберат. Непременно ще почувствуват и ще разберат. Ако не днес, то утре...

Тя слиза по стълбите. Вече не бърза. Срещу нея тичат хора, шумят, разпитват. Узнали са навярно за нещастieto. Но тя не ги чува. И ние не ги чуваме. Защото до нас достига само тъжният звън на шапката на палячото и преплетена в него — една мелодия, свирена с уста. Същата, която онзи, който лежи сега горе, неподвижен и ням, някога свиреше.

Там долу на улицата е навалял първият сняг. Всичко е обгърнато в една бяла, нежно лека пелена и всичко наоколо е ослепително чисто. И няма никой друг. Само Соня върви нататък, отдалечава се бавно, потъва сякаш в тази приказно сияйна белота...

АБОНАТИ ЗА ПЪРВОТО ПОЛУГОДИЕ

Вашият абонамент изтича на 1. VII. 1963 г.

Не забравяйте, че тиражът на списанието и през тази година е ограничен и изцяло поставен на абонаментна основа, поради което и през втората половина на годината няма да се разпространява чрез ръчна продажба.

Желаете ли да си осигурите редовното получаване на списанието, е необходимо непременно и навреме да възстановите абонамента си!

Абонирането се извършва във всички пощенски станции.

