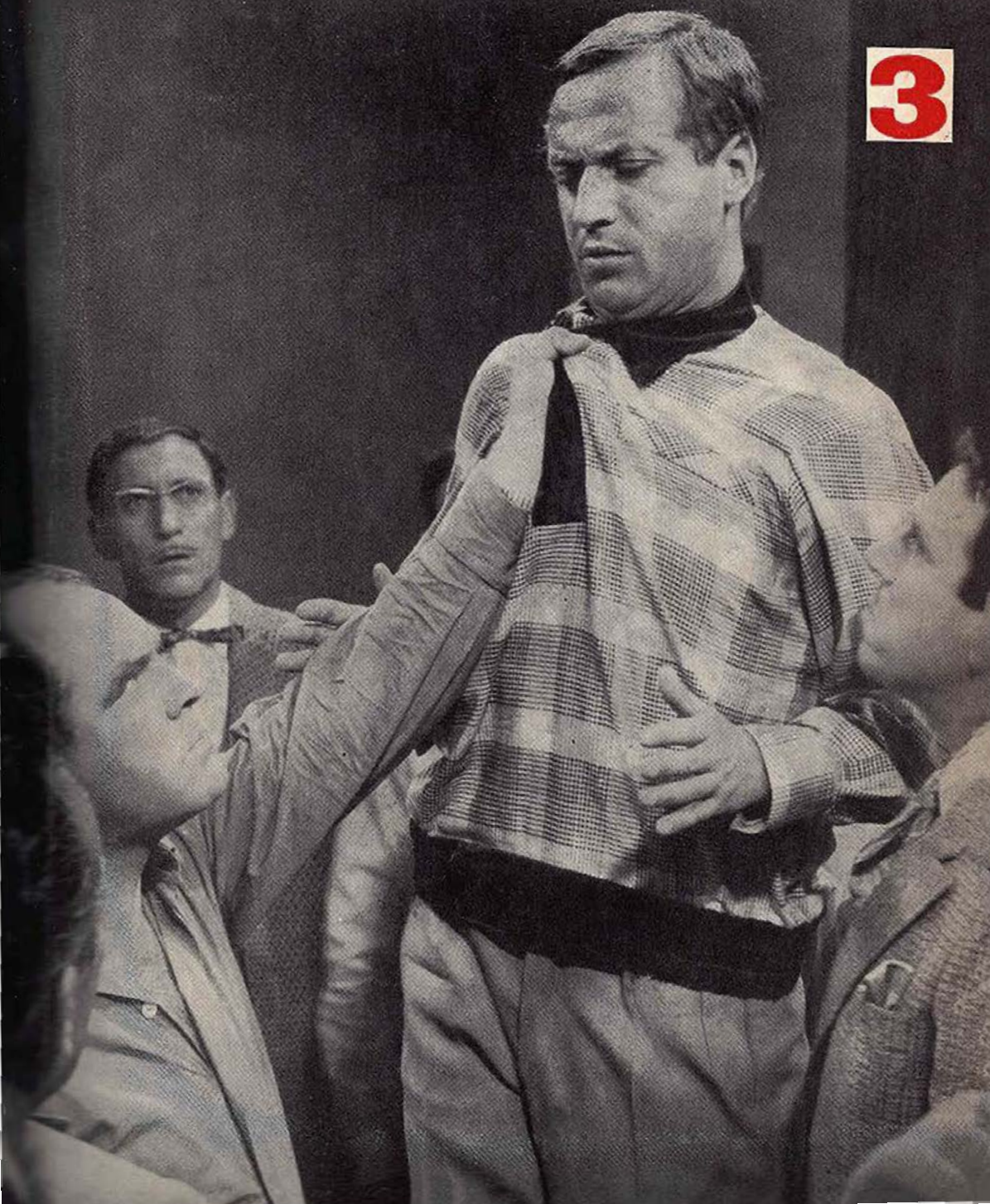


киноизкуство

3



кино изку ство

3

март 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

КРИТИКА

- | | |
|--|---|
| 1. Нешо Давидов — Калоян | 3 |
| 2. Атанас Свиленов — Между „старта“ и „финала“ | 8 |

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

- | | |
|--|----|
| 3. Повест за пламенните години — Иван Стефанов | 17 |
| 4. Пролетна балада — Ивайло Знеполски | 19 |

ДИСКУСИЯ

- | | |
|---|----|
| 5. Иван Пауновски, Христо Берберов — Човекът върви след шампата | 29 |
|---|----|

РАЗГОВОРЪТ ЗА КИНОКОМЕДИЯТА

ПРОДЪЛЖАВА

- | | |
|---|----|
| 6. Естетически предразсъдъци — Иван Ковачев | 24 |
|---|----|

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

- | | |
|--|----|
| 7. Любомир Обретенов — Някои проблеми на учебното кино | 28 |
| 8. Някои проблеми на диафилма — приказка А. Фархи | 33 |

ПРЕГЛЕД

- | | |
|---|----|
| 9. Григорий Чухрай — Проблемата за личността в изкуството | 38 |
| 10. А. Сафронов — Киното — важно дело на писателя | 48 |
| 11. Джон Стайнбек — Хр. Мутафов | 54 |
| 12. В нашата студия за игрални филми — Ив. Бояджиев | 59 |

КИНОТО ПО СВЕТА

- | | |
|---|----|
| 13. Писма от Москва — Ст. Стойменов | 61 |
| 14. Хамлет в мен — Григори Кузинцев | 62 |
| 15. За творчеството на някои млади американски кинорежисьори — Марио Гуаралди | 63 |
| 16. Краят на огнедишация дракон | 66 |

ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

- | | |
|----------------------------|----|
| 17. Киноклубовете в Англия | 67 |
| 18. ХРОНИКА | 69 |

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

- | | |
|--------------------------------------|----|
| 1. Павел Вежинов — Ромео без Жулиета | 75 |
|--------------------------------------|----|

На първа страница на корицата сцена от филма „Невероятна история“; на четвърта страница Виолета Донева и Иван Андонов във филма „Анкета“

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

НЕШО ДАВИДОВ

„КАЛОЯН“

1.

Кръстосват се в пъстроцветна битка рицарски копия и селяшки брадви. Българското средновековие, което през последните години изпълва страниците на нашата белетристика, достигна и до киноекрана. И ако другите имат своя „Александър Невски“ или своите „Кръстоносци“, ние вече имаме своя „Калоян“. Това е безспорна новост в най-добрия смисъл на тази дума. След „Калоян“ ще се появят на екрана и Ивайло, и Самуил, и още много други. Те сигурно ще бъдат по-добри от „Калоян“. Независимо от това обаче той ще остане като първи опит в един нов свят, открит за нашата кинематография, света на старата история.

2.

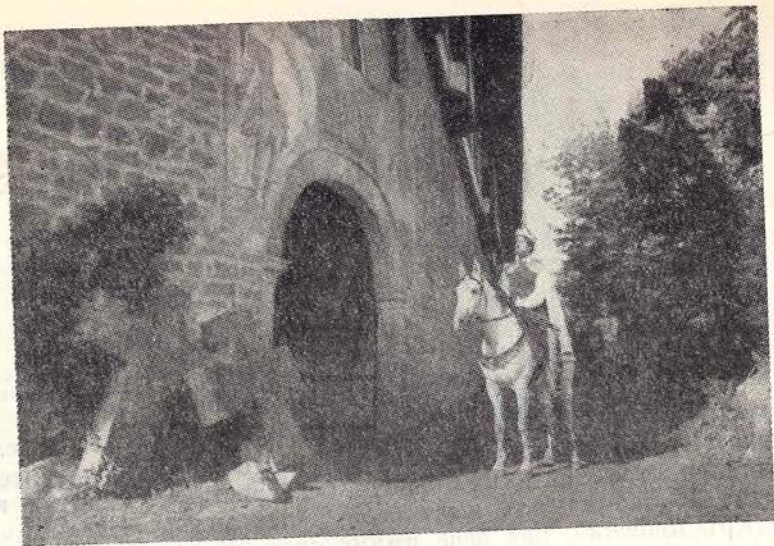
Филмът „Калоян“ няма литературен прототип. Това не е екранизация на романа на Димитър Мантов или на някоя друга книга. Това е негово предимство. Защото и най-добрата екранизация носи следите на първообраза и това винаги е в ущърб на специфичния художествен език на киното. Филмът „Калоян“ е направен в значителна степен кинематографично, а не „литературно“. Привидната епизодичност в развитието на сюжета е всъщност проява на един стил, който не се нуждае от словесно-логическите връзки и преходи на белетристичното повествование. И когато ще говорим за недостатъците на филма, не в епизодичността трябва да се търси причината за тях, а в недостатъчното използване на възможностите, които тази епизодичност създава.

Макар и без първообраз в нашата литература, филмът „Калоян“ носи за съжаление всички недостатъци на историческата ни белетристика от последните години, които по същество са: неизбистрена до край историческа концепция със съответно съвременно звучение, неоткрити ярко индивидуализирани образи като носители не само на историческите факти, но и на онези елементи от духа на една минала епоха, които могат и трябва да вълнуват съвременния човек.

3.

Историческата канава на филма поражда у зрителя твърде много въпроси. Защо Калоян, а не великите боляри имат правото

* Сценарий — Даковски, Дончев, Д. Мантов. Режисьори — Д. Даковски, Юри Нуназров, З. Жандов. оператор Емануил Рангелов.



Сцена от филма

върху опразнения престол на българските царе? Защо Калоян дава мило и драго, за да укрепя Овечката крепост, преди да се хвърли срещу Варна? Защо е чак толкова беден този български цар, та трябва да се отказва дори от милите на сърцето му златни семейни сувенири? За какво се бори народът и само болярите-изменници ли са негови притеснители? Само една „дипломатическа хитрост“ ли е свързването на Калоян с римския папа или тук има по-дълбоки причини, коренещи се в новата фаза на развитието на вече зрелия български феодализъм, който търси своето място на „равен между равните“ в средата на цялата господстваща в Европа феодална система? Оставяме на страна още много други въпроси от този род, на които филмът не отговаря.

От Аристотел до наши дни в теорията на драмата се прокрадва едно антиисторическо схващане, че творецът-поет, художник и пр. не е ограничен от историческите факти и може да ги претворява, както си ще. Далече сме от мисълта да смятаме, че авторите на филма „Калоян“ стоят на такива позиции. Напротив, те искрено се стремят към постигането на някакво съвсем съвременно звучене на действителните исторически факти. Но понеже самите тези факти са у тях твърде неизяснени и неопределени ясно, идейната им трактовка също се оказва незадоволителна.

Една теза на филма безспорно правилна, но започнала вече да се банализира в произведенията ни на историческа тема, е тезата за единството на населяващите Балканския полуостров народи в борбата против чуждите завоеватели. Тази теза защитава филма, макар и немного подчертано. Тя е и в основата на другата теза за необходимостта от силна българска държава в центъра на това единство на балканските народи. Другата теза във филма, върху която авторите са предпочели да поставят ударението, дори бук-

вално да я изразят два пъти, се свежда до апокалиптичната закана „С каквато мярка ни мерите, с такава ще ви отмерим“, която не е нищо друго освен нашенски вариант на библейското злопамятство: „Око за око, зъб за зъб“.

Трябва откровено да се каже, че първата теза се е изплъзнала от ръцете на авторите на „Калоян“. Намеците за това, че българи и ромеи еднакво страдат от потисничеството на завоевателите-кръстоносци се обезсилват от очевидни антивизантийски действия на Калоян и антибългарски на византийците. А вместо българският цар да се представи във филма като събирателен център за цялото славянско население на Балканския полуостров, той се оказва винаги сигурен само в един единствен верен съюзник — хилядата кумански конници-плячкаджии. Всичко това е признак на неизяснена историческа концепция изобщо. А без такава концепция, без чувство за реалните проблеми на една историческа епоха не може да се създава никаква историческа творба.

4.

Но да допуснем, че авторите на филма напълно съзнателно са се освободили от ограниченията, които им налага историята, и просто са проецирали върху един далечен фон свои сегашни идеи, мисли и чувства. Може би историческите костюми, историческият грим и историческите декори са им били нужни само за да поставят в тях някакви вечни човешки чувства, черти и характери. Нали Шекспировите гори ни вълнуват и днес независимо от своята принадлежност към друга историческа епоха именно защото не са обвързани с времето, а с вечното в човека. Нали това искаше Лесинг



Сцена от филма

от драматурзите: да бъдат господари на историята и да се интересуват не от фактите, а от характерите.

Не към такава практовка са се стремели авторите на „Калоян“. Напротив, те са искали именно в живи образи да пресъздадат една историческа епоха. И като признаваме, че не са успели, главният им неуспех е именно в изграждането на образите. Киното повече от всяко друго изкуство не търпи схематизъм в обрисовката на героите. Резоньорството и позьорството, които служебно да представят един или друг социален тип, са нетърпими като заместители на художествените образи на екрана. Калоян крачи театрално нервнo из царските чертози. Той произнася като заклинания мислите, които счита за необходимо да сподели с нас. А образът на Калоян можеше да бъде властолюбив и амбициозен. Можеше да бъде показан като неуморен завоевател и безпощаден победител над византийци и кръстоносци. Можеше да се вземе Калоян и като хитро лавиращ между противоречията на Византия и Рим дипломат. Можеше да се вземе изобщо в разни аспекти. Авторите са го обременили с от всичко по малко, без да успеят да обединят това всичко в един цялостен и индивидуализиран образ. Бедата не е у актьора, а в онова, което му е предписано. Това се отнася и до другите герои на филма. И ако все пак някой образ успява да се наложи на вниманието на зрителите, това става именно там, където актьорът въпреки всичко проявява някакъв усет към претворяването на историческите образи. Такива са до известна степен образите, създадени от артистите Богомил Симеонов и Спас Джонев. Но изключенията не правят правилото. Филмът без изяснена историческа концепция се оказа и филм без образи и герои.

5.

Рецензентът би могъл да спре тук. Не е нужно да се прави анализ на това, как са представени във филма народните маси и техните борби. Как страдащият народ се превръща в борец остава тайна за нас. Доколкото народът е представен в образите на Младен и изгората му — те са само маркирани и са необходими (или излишни) само с оглед на една-две сюжетни ситуации и нищо повече.

Филмът не оправда надеждите, с които го очаквахме, имайки предвид последните сравнителни сполуки на нашата кинематография. И вие пак има моменти, които ни показваха, че пред авторите са стоели по-големи възможности. Такъв беше моментът под моста, върху който минава тежката рицарска конница. Народът фактически ги издържа върху плещите си, за да осигури поражението им. Сцената е добре замислена и добре изпълнена. Тук му е мястото да споменем задоволителната работа на оператора на филма изобщо. Чудесни родни пейзажи, хубаво заснети драматични моменти (като този под моста) и др. Редом с това ние пак за първи път виждаме във филмовия декор възстановяване на обстановката на българския царски дворец от средните векове и някои типично български битови и архитектурни детайли. Те много ни допаднаха. Те



Сцена от филма

засега показват само пътя, по който трябва да се върви в това отношение в бъдещите наши исторически филми.

6.

Не е нужна снизходителност. Тя е обидна за творците. Трима режисьори са се сменили последователно в работа върху филма „Калоян“. Режиьорският план на покойния Дако Даковски, който беше и един от сценаристите на филма, остана неразрешен. Пък и никой не би могъл да осъществи творчески всичко така, както го е виждал покойният автор. Преждевременната смърт на Даковски остави филма недоработен. Продължителите са могли да се движат само в рамките на вече направеното. Нищо чудно, че успех не се постигна при това положение.

И все пак „Калоян“ е първият. Нека последват на екрана и други велики образи от нашата история. И нека те изпълнят в себе си всичко онова, което е правило от българина българин още тогава, когато, както казваше Георги Димитров, немските крале говореха на немски само на конете си. Нашата история може да даде много на киното. Филмовите дейци могат много да почерпят от нея. Главното условие е да подхождат към миналото с нашите днешни широко отворени към света и към бъдещето очи.

МЕЖДУ „СТАРТА“ И „ФИНАЛА“

Началните кадри на новия български филм „Анкета“, които имат такова важно значение за създаването на необходимата атмосфера в салона, за „настройването“ на зрителите, отправят в невярна посока.

Мрачно циментово стълбище сякаш без край и методично преодоляващи стъпало след стъпало мъжки крака в остри модни обувки; врата — и ръка, която пхва ключ и я отваря; елегантните обувки стъпват върху мозайката на неголямо преддверие, на закачалката увисват връхни дрехи, на пода е оставена пълна спортна торба...

Детайли, детайли, детайли. Изключително засилено внимание към подробностите, към вещите, към фактурата — и пълно отсъствие на човека, около който всички те съществуват. Всичко това създава едно особено усещане за тайнственост, то неволно събужда у зрителя предчувствието, че всички тези вещи не се показват току-тъй, че те трябва да се запомнят, че може би именно те ще хвърлят светлина върху нещо значително, което скоро ще се случи...

Но по-нататъшното развитие на действието опровергава тези очаквания. В целия този пъстър калейдоскоп от подробности насъщност единствено ни интересува тоя, когото още не сме зърнали и за миг дори. И ни интересува не „вобщо“, от значение е не голото му присъствие, а конкретно изражението на неговото лице — ние искаме да видим какво ще ни каже неговият поглед, възмущение то на гласа му, искаме да проникнем в света на неговите мисли.

А началните кадри ни забъркват. Те искат да ни заставят да съсредоточим вниманието си върху вещите, върху това „какво се върши“, а не „какво се мисли“. Едно начало, подходящо за филм от приключенско-криминалния жанр, където и вещите имат свой език, свои тайни, където повече и преди всичко се действа, а малко се разсъждава. И се разсъждава главно, за да се преценят събитията.

Но „Анкета“ не е такъв филм. Ако експозицията му подвежда, по-нататък на всички става ясно, че това не е произведение на напрегнатата интрига, на неочакваните и заплетени сюжетни ходове. Най-важното събитие, което дава съдбоносен тласък на нещата и става причина за съставянето на специална анкетна комисия — измамата с развалена смятка —, не присъства на екрана; за него научаваме по косвен път, от разговорите. Другото решително събитие — опита на инженер Захариева да се отрови, което поставя

пред главния герой с трагична неотменност дилемата: „безскрупулен карьерист или честен човек“, също не е пряко на екрана. Развитието на цялото филмово действие въобще извежда към изход, който в никакъв случай не е проява на външно действование. И за създателите на филма, и за зрителите е от значение не постъпката, а решението, което я предхожда. Това решение, взето след колебания, премисляне, въпроси, е всъщност основата на филма: проследяваме назряването на решението, сложния път, който то изминава, за да се оформи накрая в непоколебима готовност за действие. Една мъчителна вътрешна „анкета“, една сложна душевна борба, на която ние ставаме свидетели.

Ние нямаме много филми, в които психологическото начало да е така силно подчертано — „Анкета“ е интересен опит в това отношение.

В „Анкета“ няма стремеж да се изгради цяла галерия от образи, разкрити с психологическа задълбоченост. Тук фокусът е съсредоточен върху един характер — върху главния герой инженер Петър Данаилов. И веднага трябва да кажем, че ако все пак „Анкета“ е сполучлив филм, това до голяма степен се дължи на успеха, който неговите създатели са постигнали при екранното пресъздаване на този централен образ. Те правилно са осъзнали, че решат ли успешно този образ, до голяма степен решават съдбата и на цялото произведение. В литературната критика с основание се говори, макар и в условен аспект, за разказ-случка, разказ-състояние, разказ-образ. На мен ми се иска да се възползувам от тази приблизителна терминология и да определя „Анкета“ като филм-образ.

Но като подчертавам важното място на инженер Данаилов



Асен Миланов и Иван Андонов в сцена от филма

във филмовото действие, аз съвсем не смятам, че задоволителното му екранно пресъздаване решава всички въпроси. Неговият образ не е някаква метафизична даденост — никой герой не може да бъде изолиран сам за себе си. За да изпъкне, за да се очертае като характер, като индивидуалност, той трябва да бъде във взаимоотношения с други образи. И тук е вече една от съществените слабости на филма „Анкета“. Насочили почти цялото си внимание към инж. Данаилов, създателите на творбата забравят за фона, върху който той трябва да изпъкне. Този фон в случая са образите, с които главният герой влиза във взаимоотношения. Повечето от тези образи са решени бледо, елементарно, често плакатно. А това хвърля сянка и върху образа на инж. Данаилов — ако той си кореспондира с ярко обрисувани герои, това не може да не уплътни още повече и неговата собствена психологическа характеристика.

Най-сериозни възражения в това отношение буди преди всичко образът на инженер Данков (арт. Асен Миланов). За разлика от едноименната новела на Георги Марков, послужила като основа на сценария, в която инж. Данаилов се сблъсква с цяла група от хора, неусетно въвеличащи го в света на безскрупулния кариеризъм и приспаната съвет, тук, във филма, е останал почти единствено главният инженер Данков. Наистина директорът се мярва за малко в началото, но той тук няма никакво отношение към основния нравствен проблем. Счетоводителят Каракостов (арт. К. Коцев) също не влиза в почти никакви по-сериозни отношения с Данаилов — във филма той не е нищо повече от едно колоритно петно. при това твърде крещящо поставено, което трябва да засили чувството на отвращение у Данаилов по време на веселието, когато идва вестта за отравянето на Захаријева. От цялата тази среда остава само Данков — той трябва да се яви като нейн синтез. Но във филма той е даден така, че конфликтът Данаилов—Данков е всъщност значително притъпен, елементаризиран, опростен. В новелата всичко е по-сложно, там Данков не е представен така еднопланово, не е така лесно да се вземе веднага категорично положително или отрицателно отношение към него. А тук неговият образ е тълкуван в едноизмерима проекция, той от самото начало е ясен — ясен за зрителите, ясен и за Данаилов (в това отношение голяма е „заслугата“ и на актьора, който е прибягнал до помощта на такива познати средства, които не могат да не го доведат до голата тезисност). А в новелата не беше така — там вътрешната борба беше много по-силна и не бе така лесно да се разграничи врагът. Там Данков дълго време е загадка и едва накрая — под натиска на стеклите се обстоятелства — разкрива истинската си нравствено-покуварена същност.

Това принижаване на основния конфликт, който има голямо значение за разгарянето на мъчителната душевна борба у Данаилов, е за щастие компенсирано донейде от успешното разрешаване на интимната линия във филма. Тук тази линия — за разлика от много наши и чужди филми — няма допълнителни функции, с нея не се цели да се внесе разнообразие и „освежаване“. Лена и Ружа — това са всъщност двата противоположни свята, между които се



*Иван Андонов и Румяна Карабелова в сцена
от филма*

мята Данаилов, това са двата полюса на неговата нравствена драма. Лена — това е чистото небе на младостта, това са безгрижните студентски години, това е светлият идеализъм, това са трепетите на първата любов. Всичко, което той е загубил, тя го възплъщава в себе си, самият спомен за нея е вече един лъч просветление. И затова, когато му е нужна вярна посока, когато у него назрява решението да тръгне по нов път, той се връща към нея. Той крачи по улиците, по които са вървели те двамата заедно някога, изкачва стълбите, които са ехтели от техния задружен весел смях, отваря вратата на бедната студентска квартира, която пази толкова скъпи спомени. И в последна сметка се оказва, че това минало е твърде силно у него, толкова силно, че всъщност го спасява. Той му остава верен, макар Лена да смята, че всички мостове са прекъснати, че той е вече „друг човек“. Младежът, някогашният юноша със светла безкористна душа, е жив у него, той не е загинал. И именно този младеж, макар и значително поостарял, тръгва с решителна крачка към анкетната комисия, за да спаси истината. За да спаси младостта си, за да спаси у себе си човека.

А Ружа е другият полюс — тя го дърпа към един свят, който примамва с облагите си, но в който човек постепенно загубва съвестта и честта си. За щастие този образ (за разлика от главния инженер Данков) не е обрисован тезисно. Отношенията на Данаилов с Ружа са комплицирани — той не е безразличен към красотата и обаянието ѝ, но заедно с това го измъчва и мисълта, че всъщност не обича нея самата, а кариерата, която тя би му донесла. От друга страна, ако тя наистина му предлага ред неща, това тя го върши почти безкористно, с чиста наивност, защото тя го обича. Всичко това прави техните взаимоотношения някак по-сложни, това прави

раздвоението у Данаилов да бъде по-рязко очертано, това затруднява пътя към вземането на съдбоносното решение, което ще го откъсне от света на погазените нравствени добродетели. Тук създателите на филма не са опростили задачата си, не са подменили истинския психологизъм с тезисни сурогати — и затова сполуката е налице.

Като подчертавам на толкова места психологическото начало на филма, аз в никакъв случай не искам да го изолирам само за себе си. Психологическият анализ, психологическата характеристика на образите — не са самоцел. Те са като най-верният път за разрешаване на един важен нравствено-етичен проблем. Те именно спомагат този проблем да не бъде разрешен тезисно, декларативно, схематично. Психологията винаги предполага характери, ярко очертани индивидуалности. Само този е пътят, за да се преодолее голата тезисност. Така е и във филма — там, където има изградени образи със свой вътрешен свят, тезисността и схематичността са прогонени.

И в тази насока трябва да се търсят и основните достойнства на произведението. Филмът „Анкета“ за пръв път разрешава един граждански, един важен обществен в същината си проблем чрез нравствено-психологическо транспониране на темата. Този проблем е твърде актуален в своето звучене. Така както е поставен във филма, той цели да разбуди заспалата гражданска съвест на някои хора, застава ни да се огледаме и да видим какво е нашето обкръжение — достойни ли са всички за постове, които заемат, притежават ли необходимите качества, или по някакви други пътища са се добрали до тях. Филмът подтиква за обществена изява нашите етични добродетели — ние никога не трябва да приспиваме съвестта и честта си, никога не трябва да принизяваме човешкото си достойнство, та нали не случайно Програмата на КПСС възвърна горкиевското звучене на думата Човек... За всичко това ни говори филмът „Анкета“, към такива размисли ни подтиква. Наистина той не ни дава съвети, не ни поучава направо — ние сами трябва да достигнем до тези изводи.

За да придобие филмът такова звучене, от решително значение е работата на режисьора Кирил Илинчев, който освен това заедно с Георги Марков е и автор на сценария... Обаче не навсякъде неговите решения са единни. Аз вече подчертах, че за разлика от общо взето сполучливо разрешената интимна линия другите геори, и то главно от „производственото“ обкръжение на Данаилов, не са тълкувани винаги вярно. И директорът, и Каракостов, и особено главният инженер Данков са твърде тезисни. С три-четири думи, с три-четири най-общи определения се изчерпват техните характеристики. Актьорите също са подчинили изцяло играта си на тази интерпретация.

Това опростяване и елементаризиране на характерите Илинчев се е помъчил да компенсира с някои външни решения. Образи, поставени на едноизмерима плоскост, еднополюсно тълкувани, без вътрешни сътресения, без душевни колебания, той се мъчи да ги представи за богати, сложни, като непрекъснато си играе с освет-

лението върху техните лица и фигури. Но това е твърде външно, твърде дори плакатно решение. С такава външна ефективност е разрешена преди всичко сцената с веселието на рождения ден у Данаилов. Илинчев вероятно ще възрази, че нещата са представени така от гледна точка на главния герой, от гледна точка на състоянието му. Но пак няма оправдание: Данаилов не се колебае в преценката си към другите, за него те са ясни — и директора, и Данков, и Каракостови. Към тях той няма комплицирано отношение, защото самата характеристика на техните образи не му дава основания да има такова отношение. Ако има някаква борба, която сега започва да придобива остър драматичен характер, това е борба у него самия: той трябва да направи „анкета“ със самия себе си, да се прецени, да разграничи чистото от мръсното, доброто от подлостта. Но нима за това ни говорят светлинните петна, които като отблясъци от огънове хвърлят отражения върху целия апартамент?

Играта със светлината е по-подходяща при проследяването на душевната борба у Данаилов. Именно при него имаме преливания от едно състояние към друго, от една посока мисълта му се отправя към противоположна страна, от светлия спомен той преминава към премълчаните подлости. Тук преходът на светлини и сенки не е външен похват, а има вътрешно оправдание — светлина и мрак се борят в душата на самия герой. Особено успешно, не с външни функции, е използвана ролята на осветлението при сцената в таванската студентска стаичка, когато Данаилов е застанал пред портрета на Лена и мислено разговаря с нея (тук единствено дразни наивната метафора със силуета).

Филмът има характер на вътрешен монолог — събитията се



Сцена от филма „Анкета“

пречувват през мислите на главния герой. Той възкресява миналото, той главно преценява и сегашните постъпки. Но не винаги във филма Данаилов реагира на нещата с нужната дълбочина, не винаги зрителят знае какво той мисли. Понякога той крачи из улиците с едно недостатъчно конкретизирано от авторите на филма душевно състояние — за него ние имаме най-обща представа: мисли за Захариева. Понякога няма дори и такъв ориентир; това видимо го съзнават и самите създатели и ни подхвърлят нещо за обща ориентация. Вместо проникване в света на неговите вътрешни мисли те дават външен израз на състоянието му: например припознаването в Захариева. „Ето той мисли за нея“ — искат да ни кажат те. Но това ни е ясно от самото начало на филма. Нам ни е потребно по-проникновено навлизане в същността на мислите, а не белег за общо състояние.

Понякога така става и с изражението на лицето на главния герой. Той дълго ни гледа от екрана, но то е все едно и също. Той мисли и нищо повече. Отсъствува развитието на тази обща мисъл, не виждаме отсенките ѝ, които се менят всеки миг.

Друг път пък положението е тъкмо обратно — например сцената с Данаилов и Захариева от началото на филма, когато са разделени от затворената врата. Там отсенките са театрално „изпипани“: чува, реагира, взема преценка. Твърде театралност има и в сцените от рождения ден, особено в играта на Константин Коцев. Шаржът, който той видимо по режисьорско указание прави на образа, надхвърля художествената мярка.

Кирил Илинчев е един от малкото български режисьори, които имат по-богат творчески опит. Той бе един от тримата постановчици на филма „Данка“, работи заедно с Вацлав Кршка над „Легенда за любовта“ и „Лабакан“, негови са „Екипажът на Надежда“, „Големанов“ и „Дом на две улици“. Толкова филми вече, а творческият му образ се изплъзва, не може да се събере на единен фокус. Винаги различен в недобрия смисъл на думата. Трудно човек може да усети присъствието на неговата творческа индивидуалност. Мисля, че е време вече К. Илинчев сериозно да се замисли над този въпрос. Още повече пък, че „Анкета“ дава основание при всичките ни резерви да мислим, че той вече започва да намира себе си. От всички негови досегашни филми този по моя преценка е най-успешният. И са важни не толкова крайните резултати, колкото фактът, че тук личи будна творческа мисъл, личи стремеж да се търси. Този стремеж не винаги е изкристализирал в стройна концепция, той често води до противоречиви решения, до своеобразна стилна еkleктика (ред примери в това отношение бяха посочени в процеса на нашия анализ на филма). Но все пак има и ред сполуки, които по мое мнение показват направлението, по което трябва да се върви — сложна душевност на характерите, психологическо портретизиране, етично-нравствена заостреност без тезисно натрапване и декларативни внушения. Подчертано гражданско звучене, но не постигнато по пътя на публицистиката, а извлечено от богатия идеен подтекст на творбата... Наистина по този път не е леко да се върви. Инерцията на един неизживян напълно схематизъм

дърпа понякога несъзнателно назад. От много неща К. Илинчев трябва решително да се освободи. Много неща трябва да се изоставят. И преди всичко маниерността, претенциозността. В „Анкета“ тя на много места дразни. Една „съвременност“, разбирана твърде външно, отнасяща се предимно до фактурата — модерни здания, комфортен (като от страници на рекламно списание) интериор, крайзерни ресторанти, Има Сумак, плажове, танц ча-ча, а *най-важното* — образите, често най-елементарно, най-старомодно тълкувани. Често проличава желание да се демонстрира, че няма нищо, което да не може да се направи. Не е необходимо да се показва, не е нужно да се демонстрира, а да се разказва (не, разбира се, както това понятие се схваща в литературата, а да се разказва със средствата на кинематографичния език). И да не се забравя това, което един бележит французин така лаконично е изказал: „Трябва и стига. В художественото произведение всичко, което не е необходимо, го похабява.“ К. Илинчев трябва да се научи да разбира това най-трудно изкуство, да прави разлика между „трябва“ и „стига“ — в „Анкета“ той не винаги съумява да ги различи.

Изключително ценен помощник на К. Илинчев е операторът Димо Коларов. Камерата — това е най-силната страна на филма. Отдавна не съм гледал на екрана такива майсторски психологически портрети в едър план — наситени с мисли, заредени с емоционален потенциал. Чудесни са и шаржиранията, които камерата прави на образите по време на рождения ден, особено танцуващата глава на Каракостов. А пейзажите из София! Те са наситени с толкова поезия, с толкова настроение. И не са самоцелни — те са пряко отнесени към душевното състояние на главния герой, те хармонират със спомените и мислите му. Да си припомним например контрастното показване на храм-паметника „Ал. Невски“, огрян от слънце, сякаш излъчващ радост при първата среща с Лена, и мрачен, навъсен в мъглата, студен, когато Данаилов самотен се разхожда из познатите места... С всеки нов филм камерата в ръцете на Д. Коларов става по-богата и по-чувствителна, все повече намалява разликата между стъкления обектив и живото човешко око...

Заслуга за успешното пресъздаване на инж. Данаилов има актьорът Иван Андонов. Той е чужд на ефектни жестикулации и театрални гримаси, стреми се към сдържаност и пестеливост. От лицето му струи някакво мило юношеско обаяние. Но все пак има и нещо, което ни пречи да приемем възторжено изпълнението му — цялата роля е проведена някак равно, на един и същи емоционален градус. Кривата на емоционалното напрежение, която бихме могли да начертаем, ще бъде твърде хоризонтална, без смели излитания нагоре, без решителни снижавания надолу. А това налага и върху цялото произведение, защото неговият образ е основата на филма, отпечатък на известна монотонност.

Румяна Карабелова, известна със сполуката си в „А бяхме млади“, тук не задоволява. Тя произнася репликите си, без да ги чувства с нужната дълбочина. Има места, където направо декламира. По сценарий твърде сложен и интересен образ, във филма Ружа не е достатъчно ярка.



Иван Андонов и Виолета Донева

Много по-малко възможности предлага драматургичният материал на Виолета Донева за пресъздаването на Лена, но младата актриса постига голям успех, най-големия актьорски успех във филма. Тя носи със себе си неподправеното очарование на изтеклите светли младежки години, тя цялата излъчва нещо топло и чисто. Още първата ѝ поява на екрана внася във филма една особена нотка на светла тоналност. А как убедително актрисата ни разкрива болката си от несподелената любов — големите ѝ очи са пълни с тъга и с някакъв скрит протест срещу несправедливостта. А когато е необходимо, тя може да бъде и решителна (последния разговор с Данаилов). Изобщо В. Донева създава сложен, богат образ, тъкмо такъв, какъвто зрителят желае да види...

Филмът „Анкета“ започва с едно не особено сполучливо въведение. И краят му също е несполучлив — това даване „зелена улица“ на съвестта и честността е много наивно, външно, плакатно, то е в противоречие с целия стил на филма. Този финал натрапва едно внушение, а не го ражда, както трябва да бъде, спонтанно у нас. Но слава богу между експозицията и края, между „старта“ и „финала“ има какво да се види, има на какво да се порадваме. Там е вложено онова съществено и важно, което ни застава да приемем „Анкета“ като един все пак успешен филм.

„ПОВЕСТ ЗА ПЛАМЕННИТЕ ГОДИНИ“

Преди да започне филмовото повествование, на екрана се появява името на Александър Довженко. По този начин творческият колектив на филма предварително изяснява намерението си да предложи на зрителя един филм, осъществен не само по сценария на големия режисьор, но още и от гледна точка на неговите естетически позиции и при стриктно спазване на неговия художествен маниер. И когато филмът свърши и „със закъснение“ се появят имената на неговите създатели, не може да не се признае, че благодарение на тях в този филм Довженко „присъства“ в най-добрия смисъл на тази дума — в творческия, в идейно-художествения. Ето защо този филм още веднъж изправя зрителя пред трудния въпрос: „за“ или „против“ Довженко?

„Повест за пламенните години“ е нещо различно от традиционното филмово „релище“, което най-често се поднася от екрана и което вече е създадо стабилни „навици“ на масовия филмов вкус. Филмът на Юлия Солнцева, за да бъде възприет и оценен както трябва, изисква по-специфично индивидуално приспособяване и по-особен теоретически „ракурс“. За да бъде приет, той изисква известно разбиране. Но какво по точно означава това?

„Повест за пламенните години“ представлява едно емоционално и идейно осмисляне на Великата отечествена война; само че в случая това осмисляне не се извършва в рамките на вече добре познатата ни кинодраматургична форма, а се осъществява по пътя на едно подчертано епично разгръщане на филмовия разказ. Всъщност този филм представлява мащабна кинокартина от едри и относително самостоятелни отделни кинематографични фрезки. На висок, изсечен от реката бряг самотната фигура на една майка умилостява бога — тя иска от него да бъде запазен синът ѝ. Стар украински учител защитава пред окупаторите своите ученици — загиват и учителят, и някои негови възпитаници. На сватбата на Иван Орлюк строените войници пеят „Ста-

вай, страна огромная“, а генералът говори за майчинския дълг. На екрана се появяват дълга колона германски пленници и директорът напомня на техните синове да не забравят урока, даден на бащите им. Въздействащи са кадрите от „великата нощ“ — форсирането на Днепър. Бащата съветва своя син — инвалид от войната — да бъде скромен, да не изтъква нещастията си, защото такова е времето, че всички са оскърбени от войната. Завърналата се от плен жена с дете от неизвестен баща разговаря с... паметника на съветския воин като със своя мъж за всички дълг да се живее...

Всяка кинематографична фрезка от този филм претендира за свое по-особено съдържание и за своя по-особена идея-извод. Липсата на строга фабула в този филм по начало не е недостатък. Разбира се, това не означава, че на разглежданото произведение липсва сюжетно единство; то се постига с едно недраматично, а епично редуване на емоционално внушителни събития. То всъщност води до една идейна многозначност, до едно полифонично смислово звучене на филма. И наред с всичко това един постоянно повишен патос, една силна емоционална струя дава своя принос за художественото единство и въздействие на тази кинематографична „повест“.

Става ясно, че „Повест за пламенните години“ внася свой принос в твърде широко подетия напоследък подход за „разрушаване“ на строго фабулната структура на „кинематографичната реалност“. В този „бунт“ срещу фабулната „ограниченост“ на киното трябва да се вижда положителният спремел към осъществяване на по-богати, по-сложни и по-съдържателни естетически отношения на киното към действителността. В разглеждания филм това обогатяване се извършва по пътя на преимушественото използване на епично-емоционалното, мащабно-поетичното обхващане на голямото събитие — Отечествената война. Ние сме гледали много съветски филми за войната; най-добрите измежду тях са ни я разкри-



вали от различни страни. Филмът „Повест за пламенните години“ има претенцията да ни покаже войната не като камерно художествено кинематографично събитие, а в нейната много-странност и многозначност, като един голям урок по хуманизъм, да изрази мащабите на героизма, на изпитанието на човечността, любовта и труда, на социалистическия патриотизъм, да изтъкне нейното огромно значение за хуманистичното възпитаване на чувствата и мислите на хората, за нравственото прераждане, нравственото оздравяване на света. И в този смисъл, и в това отношение филмът на Юлия Солнцева се явява типично постижение за творческото дело на Александър Довженко.

Интересно е да се отбележи, че в този филм не се налагат някои по-големи актьорски постижения. И тук винаги не е само у актьорите — в този произведение артистичната изява е затруднена от предварителното намерение да се направи един филм-плакат. Този филм разчита на пряка, директна зрително-идейна изява, освободена от услугите на едно детайлно актьорско поведение.

Слабостите на „Повест за пламенните години“ идват от обстоятелството, че на някои отделни места той се явява лош филм-плакат. Недостатък на ре-

жисурата е, че при редица епизоди поднасяните мисли не кореспондират вътрешно със зрителното съдържание на кадъра; някои идеи не са доведени до положението на идея-впечатление и оттук се създават убеждения у зрителя за мисловната, философската „претовареност“ на филма. Но като цяло той не може да не бъде приет като своеобразно художествено явление.

В края на „Повест за пламенните години“ има един много символически епизод. Сред работното оживление на полето, сред сеячите, които като че ли хвърлят семена по цялото земно кълбо, едно дете изравя от земята неексплодирала ръчна бомба: изведнъж всички изтръпват: ужасният, смъртният лик на войната отново се е появил! Това „дребно“ събитие във филма е придобило значението на едно много деликатно и умно напомняне за „онова“, което и сега под една или друга форма смущава ежедневието и съзнанието на всеки един от нас. Дори и до последния си кадър „Повест за пламенните години“ е художествено верен на своята високо хуманистична теза и позиция. И затова ние приемаме тази своеобразна „повест“ за годините на войната.

Иван Стефанов

„ПРОЛЕТНА БАЛАДА“

Има един термин „творческа младост“, който винаги изплува в съзнанието ни, когато гледаме произведения като „Пролетна балада“ и знаем възрастта на авторите им. Основанията да бъдат характеризирани техните творчески усилия така са не само в раздвижеността на камерата, в свободните зрителни асоциации и в търсене то на поетични метафори. Те се коренят преди всичко в поетичното осмисляне на света от хора, които търсят в изкуството не свидетелство за благонадеждност, а израз на своята творческа индивидуалност. Осмисляне, базиращо се на дълбоко разбиране на настъпилите обществени промени, които влизат в открито противоречие със законеността на разбиране на ролята, методите, средствата и същността на изкуството.

„Пролетна балада“ е плод на творчески търсения и вдъхновение. Вдъхновение, което се основава на промените на днешния ден, на новата творческа обстановка. И когато тази обстановка се характеризира с творческа толерантност, зачитане на вкуса, търсенията и творческата свобода, с вяра в творците — тогава се ражда онова вдъхновение, което намираме в баладата на Теньо Казака и Стефан Харитонов. В тази обстановка се ражда любовта към изкуството като творчество, което носи лично и обществено удовлетворение. Тогава човек се отърсва от поръчките, лозунгите, схемата, от повторението на известни, станали банални неща. Тогава човек вижда себе си, вижда света през собствените си очи.

Не може да не забележим в този малък документален филм една радваща смелост, едно търсене, едно решително скъвяне с рутинерството и традиционализма. Неща, които кой знае защо винаги се тълкуват като „бунт“ и „незачитане на традициите“. Трябва да се съжاليا, че такива „бунтове“ засега стават почти само в късите форми (и в „Хармония“, и в „Релси в небето“ ...).

В привидната отвлечена разсъдливост на „Пролетна балада“ се крие остро чувство за съвременност. Предизвикано не от конкретен повод, а резултат на поетичен размисъл, породен от вярно

уловения тон на нашето време, от органично разкритите тенденции на неговото развитие. Но по законите на една логика по-скоро чувствена, отколкото строго рационална. Авторите са съумели да запазят мярка и не са позволили поетичната приповдигнатост на творбата им да прерасне в надута патетичност. Нещо повече, избраната от тях форма им е позволила да построят своята творба на основата на поетичната условност. Тази поетичност се ражда в раздвижеността на образите и смелостта на асоциациите, чието възприемане се подготвя от смислен и лаконичен дикторски текст.

Лаконизмът е характерна черта за това произведение. Той е резултат на пестеливото и прецизно подбиране на материали и построяване на кадъра. Всеки предмет тук е изведен до символ. Символи са и момичето, и течащата река, и пъпките, и розата, и рисуваното слънце, и стълбите, по които се изкачва очовеченият образ на пролетта — момичето. Този лаконизъм ражда подчертана експресивност на творбата и органическото внушение на идеята. Идеята за красотата на труда, за красотата на трудовите хора и техния стремеж към бъдещето е изразена чрез построяване на филма изцяло на основата на монтажа-израз. Всеки образ се превръща непосредствено в метафора. Чувствителната към красота душа на човека се излива в зданията, които строи. Всеки човек е художник. И четката, и оксиженът разкрасяват земята еднакво. Пролетта е вдъхновение, да, човешката пролет, пролетта на нашето, социалистическото общество е вдъхновение. И красотата, и светлината ги създава човекът, а самият той е неувяхващият стремеж към тази красота и светлина.

Естествената красота на пролетните цветя е показана като красота на огромните строежи — тези напъпили цветя на бъдещето. И всички багри на пролетната природа се сливат с багрите на поезията, родена в труда, за да намерят своята неподправена хармония в нарисуваното многоцветно слънце, символ на бъдещето.

Ивайло Знеполски

ИВАН ПАУНОВСКИ, ХРИСТО БЕРБЕРОВ

ЧОВЕКЪТ ВЪРВИ СЛЕД ЩАМПАТА...

Макар че ни е абсолютно ясно кой е този човек, в началото сме затруднени да кажем какво представлява той. За преодоляване на подобен род трудности решаваме да се обърнем към Речника на съвременния български книжовен език. Речникът твърди, че човек е „всеки, някой, никой, който и да е.“ Следователно това можеш да бъдеш ти, драги читателю, ние, авторите, или пък редакторът на нашата статия.

Сега за шампата. Това е „готов образец, маниер, шаблон, отпечатана шарка върху плат или друга материя“. Значи материята може да се променя, но шампата си остава. Канавацата се превръща в гобленче с еленче, порцеланът в гола спортистка, вносният памук в черни трикотажни гащи до коленете, дефицитният полиетилен — в бонбонени кутийки във форма на Дядо Мраз...

И с филмовата лента не си поплюват, макар че тя е „друга материя“.

И така, след като бъде извършена върху материя, шампата се поднася на „всеки, някой, никой“ срещу част от трудовото му възнаграждение. Пробутва се „на който и да е“, стига да купи.

Ще кажете, че той е напълно свободен да купи или да не купи гобленче с еленче. Добре, щом не му харесва, да не си купува с еленче. Имаме достатъчно голям асортимент: с лебедче, със сърненце, магаренце, теленце, брезичка, елхичка, с мелница, замък, езеро, с платноходчица...

Сами разбирате, че купувачът най-после се засрамва от своята естетска разглезеност и кротко си купува гобленче с делфинче, подарява на приятелката си порцеланова Диана, отива с черните гащи на плажа и си смуче бонбончета от полиетиленовия Дядо Мраз. В края на краищата всичко това почва да му се услажда...

И на търговските организации им се услажда, защото са открили (и то без да се ровят в книжовния речник) онзи, който им е нужен. Това е всеки, някой, никой, който и да е, комуто шампите са почнали да се услаждат.

Това е човекът, който върви след шампата.

Отначало той върви бавно, спокойно, все още пази авторитета си на човек, който може да купи, а може и да не купи, после, загрижен да не остане по-назад от другите, преминава в лек тръс, след това в галоп и най-сетне в карьер, защото има и дефицитни шампи и те са най-съблазнителните...

На този етап от своята Одисея той идва обаче не само с променена скорост, но и с променена психология.

Готов е на всичко. Да бъде аргонавт, да си жертвува копчетата по опашките, да флиртува с касиерката, да рита и да хапе, да си заложил гобленчето, безогледно да си използва връзките, да не подбира средства, т. е. да подбира само онези, с които ще постигне целта...

И ето най-после неговите усилия се материализират в един билет, човекът влиза в затъмнения салон и пред възпаляните му от лубознателност очи се редят кадрите на филма.

Тук има всичко: един стопроцентов мъж, стопроцентово влюбен в стопроцентова красавица, която обаче е годеница на стопроцентов подлец; изключителна хитрост, насочена срещу едно изключително почтено капиталистическо предприятие, но хитрост, която се сблъсква с изключителната преданост на честния служител; има спасяване на бедния негр, сълзи на бедната оскърбена годеница; има състезание в точна стрелба, в което побеждава по-симпатичният, борба на живот и смърт, в която побеждава по-симпатичният, съвременно идване на симпатичната полиция, която помага на по-симпатичния

И една дълга финална целувка на спасителя и спасената хубавица, заобиколени от спасените негри.

Всички са радостни. И почтеното капиталистическо предприятие е радостно, защото благодарение на стопроцентовия мъж, благодарните негри и опомнилата се хубавица подлецът не успя да измъкне от неговата каса един милион почтени фунта стерлинги. Сега то може да прави с тези пари каквото си иска. Може дори да направи филм. Пак като този, за който става дума и който се нарича „Дуел в джунглите“.

Ще попитате защо му е потрябвало да шампова именно таква филми?

Много просто. Защото филмът е английски, но е финансиран от почтена американска фирма; защото подлецът, който искаше да си присвои милиончето, е мръсен английски колониалист, а стопроцентовият мъж е честен американски колониалист, спасител на симпатичните негри, пшккаши под свирепото английско иго.

Не рискуваме да кажем, че идеята е много прогресивна, но пък вижте с какви интересни художествени похвати е поднесена шампата. Има екзотичен декор с лов на лъвовe, има слонове, маймуни и крокодили, отровни змии. Има и великолепен паралелен монтаж, в който кадрите на борбата между добрия и лошия колониалист са разнообразени с кадри от борбата между един леопард и един лъв. Пази боже да си помислите, че това е традиционният английски лъв. И че не случайно леопардът побеждава.

Защото тогава ще ви стане ясно, че шампата не е случайно явление. Нещо повече. Ние мислим, че всяка шампа е едно реакционно явление.

Не искаме да кажем, че ДП „Разпространение на филми“ желае да служи на реакционното, долнопробното, пошлото в съвременното филмово производство, че желае да служи на шампата.

Не, искаме да кажем обратното. Че шампата служи на ДП

„Разпространение на филми“. Първо, защото шампата е по-евтина от оригиналното производство и второ, защото не без творческото участие на споменатото ДП все още има много хора, които вървят след шампата.

И наистина. Представете си едно почтено капиталистическо предприятие, което търгува с филми. Отивате и искате да си купите филм. Хубав филм — като „Сладък живот“, като „Роко и неговите братя“, като „Приключението“, като „Хирошима, моя любов“ или „Америка през погледа на един французин“.

— Добре — казва добрият чичко, — платете сто лева и си вземете филма.

— Сто лева е много — отговаряте вие. — Ние искаме нещо по-евтино.

— О кей! Бите! Сил ву пле! Плийз! — казва добрият чичко. Имаме и по-евтини. Всякакви ги имаме...

Така си купихме „Певецът от Мексико“, „Хубавата Люрета“ (хем хубава, хем евтина), „Графиня Марица“, „Под небето на Мексико“, „Любовна среща“, „Симфония в злато“, „Във възрастта на любовта“... всичко не можем да изброим.

Купихме си ги евтино, но решихме да изкараме от тях много. Това никак не е трудно. Слагаш филма на първи екран, а човекът, който върви след шампата, плаща парите. Свикнал е.

Купуваме евтини филми и се радваме на субретките, на бръснарските терци, на целувките зад сомбреро, радваме се, че героите, които отначало се карат, накрая се оженват...

Но като слагаме всички тези шампи в първоекранните кинотеатри, ние сме принудени да свалим оттам или въобще да не слагаме там други едни филми, които нямат нищо общо с шампата. Така премиерата на „Под небето на Мексико“ се състоя в кино „Млада гвардия“, а на „Иваново детство“ — в „Левски“. „Любовна среща“ се въртя три години, а „Голият остров“ — само една седмица. „Графиня Марица“ стана любим филм, а „Поема за морето“ заглъхна на втората седмица. „Симфония в злато“ заслепи любителя на шампата и той не забеляза нито румънския филм „Бомбата“, нито „Кротката“. На „Дамата с кученцето“ относително ѝ провървя. Тя излезе на първи екран за удивление на зрителите...

Ще ни се по-често да виждаме ДП „Разпространение на филми“ в такова „неудобно“ положение. Нека зрителят да види на първи екран полските филми „Човек на релсите“, „Пепел и диамант“, „Майка Йоана“, съветския филм „На скъпа цена“, а пък ДП „Разпространение на филми“ нека се чувства неудобно...

Бихме желали също така да виждаме мултипликационни филми не само на киноветерите. Човекът, който върви след шампата, може да не се мръщи. След българския, румънски, югославски или друг мултифилм той ще има възможност да си види и шампата, за която е дошъл.

Само че нашата статия почна да става объркана. Но кой ли автор, заел се със същата тема, не се обърква в края на краищата? Кой е виновен? Човекът, който върви след шампата, или този, който му я предлага?

Искрено казано, на нас ни е жал за човека, който върви след шампата, и ни е яд на ДП „Разпространение на филми“. Защото киното не е само търговия. То е изкуство, то е идеология, а с идеологията не бива да се търгува. Киното трябва да създава човека на 1980 г., а не човека, който върви след шампата.

Вярно е, че понякога хубави филми нямат успех пред зрителя. Такъв беше например случаят с „Голият остров“. Но в такива случаи вместо да ругаем зрителите и да се оправдаваме с техния „лош“ вкус, трябва да помислим за собствената си отговорност.

Трябва да се борим за хубавия филм. Не става дума за една обикновена реклама, каквато може да направи всеки търговец и всяко списание, което няма амбицията да надрасне нивото на „Филмови новини“.

Става дума за една истинска, страстна пропаганда на хубавото кино и безмилостна борба срещу шампата. Нужно ли е да напомним каква роля трябва да играе в това отношение и кинокритиката. Тя трябва да изплува най-сетне от тихите естетически води на списание „Киноизкуство“ и да помогне на човека, който върви след шампата, да обърне гръб на тази шампа.

Защото той не е само „всеки, някой, никой, който и да е“ — даже и според тълковния речник. Там се дава и едно друго определение за думата „човек“: „Лице, личност с положителни нравствени и интелектуални качества, почитано и уважавано от другите.“



Из филма „Повест за пламенните години“

ЕСТЕТИЧЕСКИ ПРЕДРАЗСЪДЪЦИ

ИВАН КОВАЧЕВ

Щом стане дума за сатирата, веднага изпъква образът на „антисатирика“.

Това е този, който мрази сатирата, който се бои от нея, който я бе хванал за гърлото и я убеждаваше на висок глас, за да чуят всички: критикувай, критикувай, това е полезно...! А тя трябваше да се усмихва мило, за да разхлаби хватката. Защото знаете: антисатирикът обича само един вид смях — любезният, удобният. Това бе признато за принципа на смях.

Сатиричният смях е неприятен, той дразни самодоволните, обижда самомнителните, безпокои равнодушните, плаши страхливите, скандализира негодните и невежите... Трудно е да се изброят антисатириците! Но те имат един образ — възпитаникът на култа! Да откраднем името му от Маяковски — Победоносников!

Първата работа на сатирата, ако иска да съществува, е да открие своя герой — врага си!

Нашата филмова сатира трябва да помага за унищожаването на антисатирика, тип след тип... Въпросът за нейното съществуване съвпада с пратийната ѝ задача.

За сатирата нямаше място при култа, защото се смяташе само за оръжие против чуждото, против враговете... Това бе едностранчиво. Нима чуждото у нас самите не играе роля на вражеско, понеже пречи да се очистим от старото, за да се върви по-бързо напред?

Има ли атмосфера в кинематографията, за да се роди наша филмова сатира? Или първо тук трябва да се създадат условия, после да се създава сатира? А може би едновременно могат да стават и двете неща...?

Естественият стремеж към гръмък смях изобщо бе притъпяван. Защо кинематографията да прави изключение? Нима естетическите вкусове не господствуват навсякъде? И не се ли превръщат те в естетически предразсъдъци, щом животът отиде крачка напред?

Така че щом навсякъде трябва да се разчистват предразсъдъците, това не може да не се отнася и до кинематографията. Лошото е, че така се получава „омагьосан кръг“ — тя трябва да превъзпита вкусовете на другите, преди да е превъзпитала своите! Народът не може да я чака. Остава — да се извършва едновременно двоен процес.

Лесно е да се обясни бягството все още на сатириците от филма. Те трябва да пишат сценарии, с които се превъзпитават кинематографическите вкусове. Преди сценариите да станат филми още, за да превъзпитават другите вкусове... Трудна работа. Защото са-

мото изкуство възпитава художествени вкусове, и то първо си изпаща от тях!

Първият случай със сатиричен сценарий е доказателство за това. Случи се една „Невероятна история“ с Радой Ралин — от сатирик да се прави комедиофилм... Сценарият според това, което е печатано в сп. „Киноизкуство“, е показател за борбата на вкусовете в кинематографията. Доколкото е сатиричен — на автора е, доколкото не е — не е...

Ако е вярно, че практиката предопределя и теорията, трябва да се помисли за тези теории, които така повиваха всяко новородено сатирично, че да се задуши. Сега житейската практика не е същата. Минаха вече два партийни конгреса и два пленума, за да е ясно днес, че нарушаването на нормите в нашето общество не е просто изключение, а явление, с което се води борба години наред.

Така че, култът като явление и сатирата като обобщаване негативното изкуство оправдават търсенето на сатиричния, протесков стил. Карикатурата вече го е доказала. Но във филма още го няма. Може би смушават представите за реализма като за „стил на видима реалност“... И се оказва, че сатирата може да бъде само моменти от комедията... Така се получава „Невероятна история“

А сатирата е най-висок смях, стигащ до сарказъм, когато от възмущение даже смехът изчезва и остава вик на протест... Жизнерадостният смях, комедийният смях са само тонове в сатирата! Не обратното. За да не се получават вече „Невероятни истории“ при колективното творчество в процеса на излизане на един филм. Защото това не е просто въпрос на вкусове — вкусовете издават разбирания, теории. Сатиричният смях е гневен смях и той чрез това буди жизнерадостно отношение към живота.

Рецидивите на старото се задържат най-дълго във вкусовете, даже след като принципите са официално отречени. Вкусът може да бъде сериозна консервативна сила даже несъзнателно. Такива сценарии просто не се харесват, не изглеждат „сполучливи“ и хората искрено не ги приемат за... художествени.

Човек, воден от вкуса си, често неволно търси принципи, за да ги защити. А те се намират в склада от теории, създадени от анти-сатирика! Такава е теорията за типичното — само положителното е типично, а отрицателното — нетипично. Така се поддържаше типичната безпогрешност на култа! Всяко типизиране на отрицателното бе считано за замахване срещу авторитета му на икона. За каква художественост можеше да се говори тогава при сатирата, ако така типизира... А типизацията е основно средство на изкуството и сатирата, за да носи това име, трябва да го използва. И не за да представи живота черен, а защото негативното също трябва да се типизира! И точно в това е художествеността ѝ. Иначе тя излиза извън кръга на художественото...

На сатирата отричаха „идейност“, когато типизираха отрицателното. Но сега вече е ясно, че много неща, изтъквани като положителни преди, не са такива. Така стоеше въпросът с идейността при сатирата. А за художествеността ѝ вече не спорят: тя е в типич-

зацията на отрицателното при сатирата... Не спорят, но правят „уговорки“, доколкото е вярно...?

Самокритиката, както е известно, е закон за социалистическото общество. Но нима съмнението в „идейността“ на сатирата не е рецидив? Сатирата отрича в името на идеала, на това, което трябва да бъде. А ние се равняваме по комунистическия идеал. Изискванията му са високи — толкова по-добре. Без сатирата следователно не може. Нима ще вървим към комунизма без смях... А според Маркс трябва да се смеем, когато надживяваме старото.

Антисатирикът сега може да мине и за сатиروفил, такова време настана за него. На култовските възпитаници не им остава сега друго освен мимикрията... Те възразяват вече не „идейно“, а „художествено“. Просто не им харесва... Застрахована ли е кинематографията от това?

Сатиричните филми трябва да започнат с изменение на вкусовете към сатирата. Да апелират първо към тези, които са само „заразени“, за да може с тяхна помощ да се преодолеят и тези, които са „носители“ на такива вкусове. Нека вярваме в силата на изкуството. Щом сатирата трябва да унищожи антисатирика, тя по-лесно ще унищожи и изостаналите вкусове, ще създаде нови. Тя е силно дезинфекционно средство.

Затова сатиричният сценарий трябва да се наложи първо като литература, понеже литературата сега е малко по-напред от филма в тази област. За да получи и филмово признание. Въпрос на тактика понякога.

Сатирата трябва да е смешна! Това не е откритие. Но трябва да се развива чувството за истински хумор у хората, не само към хихикане... Трябва да свикнат да се смеят все по-високо на всичко старо и грозно в живота, а да си признаем искрено: навсякъде и за всичко безобразно ли се смеем в живота така високо? Наистина теорията за изкуството като отражение на това, което е, може да повреди на сатирата... Марксовски принцип е обратното — въздействие на съзнанието, възпитателната роля на изкуството. Сатирата трябва да осмее това, на което трябва да се смеем, а не се смеем...! Нека вярваме в силата на изкуството. Щом сатирата унищожава антисатирикът, с това тя ще възпитава и нови вкусове в изкуството, и нови естетически вкусове в живота! Вкусът към смеха... Защото смехът е здраве. Сатирата е въпрос на духовна хигиена.

Израз на здраве, на живот... но е погребален смях! За да живеят едни, трябва да умрат други — антисатириците, култовците... Това е весело погребение на старото, както е известно още от класиците. Макар да не съдят за убийство чрез смях, съдеха за смях... Сега убийственият смях е законна самоотбрана срещу активността на мъртвото.

Да си представим как сатирата ще ни покаже тези, които създаваха антисатиричното доктринерство, как култът говори за „изкуство“ например.

За сатирата сега има въздух, но първо тя сама трябва да се освободи от представите на антисатириците за нея, трябва да си върне самочувствието и... страха от себе си!

Нея искаха да я унищожат чрез гняв, сега е нейн ред — тя със смях ще буди гняв. Тя е безсмъртна, защото е хилядолетна, а анти-сатирикът е десетилетен. Десетилетен, но разстрои вкусовете на хората. Сега комунистическото художествено възпитание трябва да възстанови вкуса към сатиричния филм, за да влезе в действие и той в борбата за обществено развитие. Художественият вкус към комичното, възпитаван от нашите комедии, ни привикна към смях над дребулиите в живота, смях от авторски „находки“. Сега филмът трябва да ни привикне да се смеем не само над това, което е осмяно в живота или от другите изкуства — във фейлетони, карикатури... Сатирата на екрана — повтарям — трябва да ни открива *това, на което трябва да се присмиваме в живота*, за да го надживеем. Това вече е висш художествен вкус! Защото той поставя смеещият се на нивото на това, което трябва да бъде, и от тази висота той се смее презрително над това, което не трябва да съществува. Този, който му се е присмял в киното, трудно ще посмее да го повтори в живота... И това е най-важното!

Има различни предразсъдъци. Ние много говорим за моралните. Но художествените предразсъдъци пречат на изкуството да изпълни нравствената си мисия. Моралността на сатирата е в отрицанието. отричайки неморалното, тя възпитава. Към това именно трябва да се създаде вкус...



Сцена от филма „Калоян“

ЛЮБОМИР ОБРЕТЕНОВ

НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА УЧЕБНОТО КИНО

Учебното кино включва в себе си разнообразни филми от късометражни откъси до гигантски кинопроизведения — кинокурсове с обем над 100 филмови части. Предмет на всичките тези филми е науката с цялото ѝ многообразие, включително кибернетиката и астронавтиката.

Учебните филми се гледат от милионната аудитория на учащите се, между които срещаме и първокурсника, правещ първите плахи крачки в изучаване на природата, и готвещия дисертацията си студент. Всеки учебен филм е призван да реши конкретни педагогически задачи в строго съответствие с характера на научния материал и научната подготовка на учащите се.

Решението на партията и правителството за устройство на народното образование на политехнически основи постави пред нашия учебен филм нови големи задачи и откри широки перспективи за по-нататъшното му развитие. Едва са се изминали 2—3 години от първите плахи опити на учебното кино у нас и ето че то се утвърди като основен производствен отрасъл на Студията за научно-популярни филми. През 1962 г. бяха произведени 25 учебни филма с перспектива през 1965 г. техният брой да нарасне на 50 годишно.

Нужно е обаче да се признае, че учебната кинематография се оказа недостатъчно подготвена да реши големите задачи, които стояха пред нея, и още не е в състояние напълно да задоволи изискванията, които ѝ се предявяват. Макар че в последните години бяха създадени отделни твърде ценни учебни филми („Корозия на металите“, „Жабите“, „Кръв и кръвообращение“, „Живот и творчество на Христо Смирненски“), средното ниво на продукцията не е на нужната висота.

Обстоятелството, че постройката на учебния филм трябва да произлиза от конкретни педагогически задачи, даде възможност да се създадат неверни представи за характера на учебния филм и неговата роля в педагогическия процес. Някои киноработници дойдоха до неправилен извод, че учебният филм не е нищо друго освен картинно преразказване на учебника. Понеже филмът е призван да реши конкретна педагогическа задача, той не е самостоятелно кинопроизведение, а изпълнява тясно служебна роля и в творческо отношение не предизвиква интерес. Да се правят такива филми не си струва трудът. Тук не се изискват „творчески мъки“. Ето защо създаването на учебните филми се приписва към „занаятчийството“, което се крие някъде в задния двор на голямата кинематография...

Да, наистина правени са опити да се създадат филми, просто преразказващи на екрана страниците на учебника. Но в този случай обикновено са се получили лоши филми, от които често пъти педагогът е принуден да се откаже като безполезни... Да, действително има у нас такива филми, направени със студена занаятчийска пресметливост. Трудът в тези филми е показан скучен, природата изглежда унила, а науката се дава схластично, неразбираемо.

Но нима тези филми трябва да бъдат образци, които определят характера на цялата учебна кинематография? Не, решително не! За щастие ние направихме и редица хубави учебни филми, за чието създаване бяха положени много усилия. Те изискваха от творците им много време за проучване на научния материал. Те изискваха и талант, и творчески хрумвания, и голямо професионално майсторство...

Пренебрежителното отношение към учебната кинематография предшества нейното развитие. Необходимо е час по-скоро да се ликвидира с това отношение. Не трябва да се забравя, че творческите кадри в учебната кинематография са призвани да изпълнят важни държавни задачи в помощ на средното, висшето и специалното училище за обучаването на подрастващото поколение.

Това изисква час по-скоро да се групират наличните творчески кадри на Студията за научно-популярни филми, които работят в областта на учебната кинематография в един „Отдел за учебни филми“, който действително да ги обедини и насочи усилията им в полезна насока. За изграждането на отдел за учебни филми отдавна има решение на Колегиума на Министерството на просветата и културата, но такъв все още не е създаден.

Към международната асоциация на научното кино (МАНК) още през 1958 г. в Москва е била изградена Секция за учебното кино. Тя си е поставила твърде важни цели: поощряване на обмена на натрупания опит в областта на учебното кино, а също така и приложението му за целите на учебния процес, съдействие при съвместното съставяне на тематичните планове за производство на учебни филми от страните, членки на МАНК, за избягване на дублирания.

Ежегодно секцията за учебни филми провежда своите заседания — през 1959 г. в Оксфорд—Англия, през 1960 г. в Прага. На тези заседания са били проектирани над 200 учебни филма по различните дисциплини, изнесени са били редица теоретични доклади, придружени с дискусии, като доклада на Н. И. Жинки „Из опита при изработването на учебни филми за висшите училища и професионалното образование“, доклада на Г. Хебхардт (ГДР) „Значение на комбинираните снимки в учебния филм“, В. Жемчужнов (СССР) „Приложение на триковите снимки в учебната кинематография на Съветския съюз“, Томас Остгуд (САЩ) „За приложението на кинокурсовете в педагогическия процес“, Б. А. Алтшулер (СССР) „Типове и форми на учебния филм“, проф. М. Хорчански (ГДР) „Към въпросите за определяне понятието учебен филм“, Л. Стокингер (Австрия) „За класификацията на учебните филми“.

Нима тези въпроси не интересуват и българските киноработници в учебния филм? Отговор не е необходим. Трябва час по-скоро и нашата страна да вземе участие в конгресите на Секцията за учебни филми при МАНК. Необходими са енергични постъпки за излизане от затворената черупка на самознанието. Ние трябва да сме на ясно: на какво ниво е българският учебен филм. Имаме ли постижения? Правилна ли е насоката на нашето учебно кино?

В Съветския съюз от няколко години насам се провежда ежегодно фестивал-преглед на учебните филми. Резултатите от него са много насърчителни — отчитат се постиженията на учебния филм, решават се дискусийни въпроси, учителите вземат отношение към качествата и приложението на учебния филм в учебния процес. Нима и у нас това не би могло да се осъществи?

Пред настоящата статия е поставена задачата да сложи начало на широко и разностранно обсъждане творческите проблеми, вълнуващи и тези, които създават учебни филми, и тези, които ги използват в своята педагогическа практика. По някои от тези проблеми съществуват сериозни разногласия. Те не могат да се ликвидират с едно драсване на молива. Струва ни се, че истината ще бъде намерена само в процеса на горещите спорове и в резултат на упорита съвместна работа над създаването на учебно кино на такава висота, която да задоволи напълно изискванията на учебното дело.

ЗАДАЧИ И ФОРМИ НА УЧЕБНИЯ ФИЛМ

Нашата епоха, озаменувана с бурното развитие на науката и техниката, предявява към педагогията специфични изисквания: обучението с всяка година трябва да става все по-оплътнено. Кондензацията на обучението на свой ред изисква нови форми и средства на преподаване.

Откъсването на теорията от практиката оказва отрицателно влияние на качеството на знанията. То поражда схоластично възприемане на теоретическите сведения и повърхностно усвояване на практическите навици. Във връзка с това възниква втората задача на съвременната педагогика — задачата да се ликвидира откъсването на теорията от практиката.

И накрая третата задача изисква да се намерят средства, които да облекчат възприемането на учащите се на научните обобщения. Абстракцията изисква не само тренировка на ума, но като основа и определен умствен багаж. Как да се облекчи възприемането на научната абстракция от всеки учащ се, в това число и от тези, които не притежават съответния умствен багаж.

Това са някои от основните проблеми на съвременната педагогика. И тези проблеми в по-голяма или по-малка степен могат да бъдат решени с помощта на учебния филм.

Учебният филм ликвидира създадената от векове диспропорция между теорията и практиката. Зрителят на учебния филм усвоява теорията именно в този момент, когато наблюдава опита. При това учащият се има възможност да направи най-задълбочени наблюдения, превишаващи значително неговите собствени наблюдения през време на аналогичната практическа работа. При тези условия усвояването на теорията става по-успешно и по-задълбочено. Усвояването на практиката също се подобрява. Нейн филмът не може да замени напълно, понеже тя се усвоява в процеса на работата, но учебният филм подготвя учащите се за тяхната практическа дейност.

С помощта на филма се решава и втората задача: уплътняват се знанията. Не е нужно вече учащите да си представят мислено опита или да търсят обобщения по време на практиката — всичко това им се дава комплексно във филма.

В известна степен филмът решава и третият проблем — той облекчава усвояването на научните обобщения.

Учебният филм е слуга и помощник на педагога, учебният филм в никакъв случай не заменя педагога. Само учителят може да знае и да отчете индивидуалните способности на всеки ученик. Педагогът е преди всичко възпитател. И именно затова трябва максимално да го разтоварим от задачите, неизискващи индивидуален подход към учащите се.

Педагогът, четейки лекцията, трябва да се приспособи към средния уровень на учащите се. Точно това трябва да изпълни и учебният филм. А благодарение на своите изразни средства той постига това понякога и по-добре, и по-бързо от педагога.

Възможностите на учебния филм са неограничени. Изказаното мнение от някои педагози, че учебният филм трябва да покаже само това, което ученикът не може да види в клас, в кабинета или при практиката, е неправилно. Ценността на учебния филм се състои в това, че даже и тези явления и предмети, които ученикът може сам да види, се откриват във филма по нов и понякога неочакван начин, което го кара да прави изводи и обобщения, до които сам той при своето лично наблюдение едва ли би стигнал.

Не подлежи на екранизация само това, което при пренасянето му на екрана не би станало по-разбираемо. Така например повечето теми по математика не се нуждаят от екранизация, т. е. пренасянето на цифрите от черната дъска на екрана с нищо няма да ги измени. Но даже и в математиката има отделни теми, при усвояването на които може да помогне филмът, например „Повърхнини и обем на геометричните тела“.

Повечето учебни филми имат форма на „учебни кинолекции“. Те разкриват същността на изучаваното явление, свойствените му причинно-следствени връзки, т. е. отговарят на въпроса „защо“. Учебният филм-лекция подлага на изследване целия материал, ръководейки се от единствената задача да изясни научната истина.

В помощ на производственото обучение се използват инструктивни учебни филми. Но те не са практически пособия, а отговарят на въпроса — защо е възникнало това или онова правило на инструкцията и дават указания за последователното протичане на процесите, които следва да се спазват при практиката.

Позната е и друга разновидност на инструкционния филм — „демонстрационен филм“, показващ образцово изпълнение на дадена работа — например хирургическа операция.

Учебните филми са кинопроизведения, които в завършена форма разкриват локални въпроси от науката или техниката. Тези филми се използват било в началото на уроку, за да предадат новите знания, било по време на уроку, за да ги допълнят, или в края на уроку, за да закрепят знанията на учащите се.

ЗАКОНОМЕРНОСТИ НА УЧЕБНИЯ ФИЛМ

Желателно е творческите работници в учебното кино освен основно необходимата киноподготовка и професионално майсторство да имат съответното висше образование в научната област, за която ще творят своите филми, а също така да имат и известен педагогически и преподавателски опит. Освен това необходимо е тясното профилиране на режисьорите в учебния филм. По този начин режисьорите навлизат по-дълбоко в законите и проблемите на съответната научна област и могат по-задълбочено да отразят нейните закономерности във филма. Например един режисьор с висше образование по биология или медицина би следвало да работи изключително биологични, медицински, зоотехнически филми, един химик —

химически, металургични и технологически филми, един физик — физически, електротехнически и астрономически филми и т. н. Но дотогава, докато се подготвят съответните творчески кадри било по пътя на задочното обучение, било чрез самообразование, необходимо е наличните режисьорски кадри да се профилират в отделните научни дисциплини. По този начин самите те ще бъдат облекчени, а и научите им познания — по-задълбочени. Защото досегашната практика един режисьор от учебния филм да работи и физически, и биологически, и литературни, и физкултурни теми не дава възможност за основното проучване на материала. И естествено ще се стигне до положението в учебния филм да работят режисьори „по наказание“, по административни разпоредби, а не по свое вътрешно убеждение и желание за творческа изява в тази трудна област на кинематографията. В резултат на това — слаби учебни филми с ниски качества.

Макар че не можем да причислим учебния филм към изкуството, всъщност в голяма степен има преплитане между областта на изкуството и областта на науката или нейното дидактическо изложение, каквото е учебният филм.

Както законите на естетиката са задължителни за произведенията на изкуствата, така и законите на художествения вкус, естетическо оправданото оформление, яркостта на изразните средства, занимателността са задължителни за учебния филм.

НАШИЯТ ОПИТ

Да си припомним учебните филми, произведени през последните години. Ние не можем да не признаем, че нивото на нашето майсторство не е на нужната висота.

Режисьорите се оправдават, че цялото зло е в слабите сценарии. И до днес това оправдаване със слабите сценарии служи за оправдание на ниското качество на нашата продукция. Но в действителност така ли е?

Основните виновници за ниското качество на учебните филми сме ние — режисьорите. Дори и правилната констатация, че учебните сценарии у нас са с ниски качества, е пряка критика към режисьорите, които стоят като студени наблюдатели настрана от сценария вълнос и очакват наготово кога сценарната комисиия ще им поднесе сценарен шедевър.

Защо сценариите се пишат у нас не заедно с режисьора, а скрито от него, без никакво негово участие?

Какво режисьорът не знае кой ще пише сценария на неговия бъдещ филм, защо не вземе участие при срещите в сценарния отдел с авторите, когато се формулират творческите задачи на филма, защо не се поддържа връзка с авторите по време на изготвянето на литературния сценарий, защо не се помисли предварително за творческото решение на темата?

Защо? Защото режисьорът е инертен. Но това не намалява вината и на редактора от сценарната комисиия, който не търси режисьора. Именно на сценарната комисиия е доверен подборът на авторите и работата с тях и тя е най-заинтересована сценарият да не бъде само литературно описание, а да бъде изграден от зрителини образи, да не бъде... съчинение на тема за..., а произведение на киноизкуството.

Качеството на филма се определя не само от добрия сценарий, но от това, как този сценарий ще бъде прочетен от режисьора, как ще „види“ той развоя на филмовото действие, как ще „измъкне“ той от подредените монтажни планове най-важното, как ще направи той зрителините образи по-красноречиви, отколкото фразите на дикторския текст.

Това е общоизвестна истина, но не всички за съжаление се ръководят от нея в творческата практика.

При написване на режисьорския сценарий ние често само разкадроваме филма, поставяме поредни номера на кадрите, „измерваме“ дължината им и „сбираме“ всичко в една част от 300 м. И това е цялата ни работа над режисьорския сценарий — основния творчески документ, от който зависи бъдещото качество на филма, към което трябва да се отнесем най-задълбочено и сериозно.

Има ли у нас много такива „творчески документи“? Да! Предявяваме ли ние, режисьорите, сами към себе си достатъчно високи изисквания? Въпреки всичко — не!

Но ако в самото начало на работата над филма режисьорът не постави пред себе си ясната творческа задача, как ще може той да постави такава задача пред оператора, художника, макетчика?

Той и така не ги поставя. Операторът само прочита готовия режисьорски сценарий, не участва в неговата разработка. А още по-трагично е, когато и не го прочита, а чака на готово от режисьора да му каже: „Това ми снимай, онова ми снимай“! Примери на равнодушие в работата има достатъчно много в нашата студия.

Режисьорът Йохан Розев направи крачка назад с филмите „Антично изкуство“ и „Тракийско изкуство“. Защо? Предишните му филми като „Топлофикация“, „Строеж на атома“, „Монтажно строителство“ бяха много добри. Защото в тях той задълбочено бе проучил материала и прекрасно знаеше всичко от научна гледна точка, поради което бе намерил интересни творчески решения. В работата си над „Антично изкуство“ той измени на себе си и резултатът е на лице. Той не е разбрал основната идея на филма, неговото предназначение. Между картина, текст и предназначение на филма няма единство. От картините лъха монотонност и провлаченост.

Като анализирам и собствените си работи в последните години, намирам не малко грешки и недостатъци, от които трябва да направя полезни за себе си изводи.

Ние още недостатъчно добре разбираме законите на драматургията на учебния филм, не сме се научили да издържаме докрай основната линия на бъдещия филм, мислим само за отделните епизоди, без да „виждаме“ филма в цялост.

Може би най-трудното в нашата работа е умението да правим кратки филми, но ясни по замисъл. Това е най-трудно, защото преди всичко този замисъл трябва ясно да бъде изразен.

Ясната мисъл може да съществува само тогава, когато дълбоко владееш материала, когато се увлечеш от темата и видиш пред себе си своите зрители. Когато е ясна задачата, тогава лесно се отбира от материала главното, откриват се нужните думи и образи.

Трябва да уважаваме зрителя и да икономисваме неговото време. Не следва да забравяме, че една само излишна част от даден филм, която трае десет минути, умножена по милионите зрители дава чудовищна цифра от безцелно загубено време.

Нужни са съществени теми, ясна режисьорска мисъл, логичен строеж на филма, лаконичност в киноезика. И в резултат на всичко това — намаление на метража.

Качеството на учебния филм много зависи и от художника. Но какво творческо участие може да вземе във филма художникът, когато той е принуден да работи едновременно по няколко филма. Той се прикрепя към филма за една-две седмици, докато нарисува исканите му трикове, и дори още преди да ги довърши, вече му се поставя нова задача. А за творческо участие в създаването на режисьорския сценарий и дума не може да става. Когато художникът стане пълнокръвен участник в творческия колектив на бъдещия филм, тогава и качеството не само на триковата и мултипликационна работа, но и на целия филм положително ще се повиши...

Често ние сме недостатъчно взыскателни към себе си. Ако предложим нещо ново, правим го плахо, неуверено, недостатъчно настойчиво, поради което нашите аргументи лесно се отлъскват от администрацията на студията, от хора с други вкусове, често далеч от разбирането на конкретните творчески задачи. Настойчивост — това е увереност. А творческа увереност няма, ако ние, опирайки се само на опита от миналото, продължаваме по инерция своята работа, не търсим. не се задълбочаваме, не се безпокоим, вървим по пътя на самоуспокоението.

Ние трябва да изучаваме живота, науката, с нейните все нови и нови постижения, да посещаваме музеи, изложби, да дишаме от въздуха на културните завоевания на нашата страна и непременно да се срещаме, да гледаме филми, да се запознаем с творчеството на задграничните студии.

Режисьорите трябва активно да се включат в сценарната разработка на определените им теми, но преди всичко те трябва да имат достъп и право на глас в комисията, която изработва тематиката на учебните филми. Досегашната практика е порочна.

Ние трябва да бъдем тясно свързани в своята работа с учените, да не изолираме от науката, а редом с нея да отразим в своето творчество цялото нейно величие, да отразим последните постижения на педагогическата наука, за да станат учебните филми любимо и ценно пособие за изграждане на светогледа на подрастващото поколение.

НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА ДИАФИЛМА-ПРИКАЗКА

Детската приказка има огромно значение за възпитаването на децата. Децата от предучилищна възраст живеят с образите на баба Меца, хитрата Лисана и лошия вълк. Те живеят с Червената шапчица, вълнуват се за съдбата на красивата Снежанка, ненавиждат лошата мащеха и се възхищават от смелия момък, който заедно със Снежанка тръгва по света да правят добро на хората.

Приказката винаги е била най-добрият приятел на децата. Тя разширява познанията, обогатява детските представи и въображение, формира високи граждански добродетели, насажда вкус към възвишеното и красивото, учи децата да мечтаят за бъдещето. Оттук и големите изисквания. За да окаже най-силно въздействие, тя трябва да бъде истинско произведение на литературата и изкуството.

Диафилмът-приказка е сравнително ново начинание у нас. Но с всеки изминат ден неговото значение расте и заема все по-голямо място в детската душа. Диафилмът-приказка вече стана близък приятел на децата от детските градини и домове, незаменим другар в къщи, близък помощник на родители и учители в техните усилия за изграждане на пълноценни граждани на нашата социалистическа родина.

Както и другите приказки, издавани у нас, диафилмът също трябва да бъде произведение на литературата и изкуството. По своето значение той може да се сравни с рисуваните офсетови книжки за деца, но при него действуват и други фактори и изисквания, което усложнява работата. Важен фактор при диафилма е светлината. Тя изисква съответна обстановка при прожектиране и такива рисунки, които най-ярко ще изпъкнат на екрана. От друга страна, при диафилма трябва най-строго да се спазва избраният персонаж, като героите в отделните кадри трябва да бъдат напълно идентични. Това се налага и от факта, че всяка рисунка се увеличава на екрана десетки пъти и най-малката грешка, която при офсетова книжка трудно би се забелязала, при диафилма изпъква ярко. От друга страна, текстът трябва да бъде много кратък и едновременно да отговаря на всички литературни изисквания, които имаме към детската приказка. Тези допълнителни трудности в сравнение с обикновените офсетови приказки усложняват работата и поставят много по-големи изисквания.

За сметка на това пък диафилмът-приказка създава по-голям интерес у децата, защото всяко дете има възможност да се запознава с приказката в обстановката на „домашно кино“. Оттук и бурният ръст на диафилма-приказка през последните години.

През 1963 г. отдел „Диафилми“ при Студията за научно-популярни филми трябва да изработи 700 000 цветни и чернобели диафилми-приказки, което е повече от два пъти в сравнение с миналата година. Това е безспорно огромна задача, която изисква да се вземат най-енергични мерки за подобряване на работата и за повишаване на идейно-художествените качества на нашия диафилм-приказка.

*

Диафилмът-приказка има съвсем кратка история. Тя започва от 1957 година, когато производството на диафилми премина към Студията за научно-популярни филми. Оттогава насам производството на диафилми-приказки нарасна повече от двадесет пъти. Но за съжаление ръстът на производството все още не отговаря на онези изисквания, на които трябва да отговаря един диафилм-приказка като произведение на литературата и изкуството.

Първите опити, които се направиха за изработване на приказки, се изразиха в превода на няколко съветски диафилма и преснимане рисунките им. Макар и да не бяха много сполучливи, тези диафилми се посрещнаха добре на пазара. Търсенето бързо нарасна. През 1959 и 1960 г. се премина към изработването на първите наши цветни приказки. Това даде нов тласък в търсенето на диафилми от децата.

За съжаление този пионерски етап бе оставен от ръководството на студията на самотек. Тогава към отдел „Диафилми“ имаше само един редактор, който отговаряше не само за приказките, но и за всички учебни диафилми. Към отдела нямаше художествен съвет за приказките, а за рисунки се използваша художници, които се съгласяваха за минималната сума от 250 до 300 лева да нарисуват илюстрации (съгласно хонорарната таблица за една многоцветна рисунка трябва да се заплати от 20 до 40 лева, а един диафилм има от 30 до 50 рисунки). На авторите се заплащаше още по-малко — до 50 лева. При приказки в стихове много често сумата за стиховете, която трябваше да се заплати, надминаваше 100 лева, без да се счита сценарият. Очевидно е, че при това положение създателите на диафилма-приказка не можеха да подберат добри автори на сценарии и илюстратори, а и нямаше достатъчно хора, които отблизо да се заемат с приказката и да издигнат нейното идейно-художествено равнище. Това подценяване от страна на студията се оказа решаващо за съдбата на диафилма-приказка. Нашият диафилм-приказка изостана зад общото ниво на приказката у нас. Усилията на работещите вече двама редактори и художници в отдела при тази обстановка на подценяване оставаха без особени резултати, а отделно успешно изработени приказки бяха плод на неимоверни трудности.

В резултат на всичко това голям брой приказки имаха ниско идейно-художествено равнище. Тематичният обхват и жанровото разнообразие бяха незадоволителни.

Тези слабости на диафилма-приказка не останаха незабелязани от родители и учители. До работещите в диафилма достигнаха редица отзиви за слабости. Особено остра беше поместената критика във вестник „Вечерни новини“ в края на 1961 г. Това наложи намесата на Управлението на кинематографията.

Преди всичко трябваше да се оцени какво е нивото на изработените досега приказки, тъй като всяка година по искане на търговските организации те се преиздаваха в многохиляден тираж. За целта всички приказки бяха дадени за рецензия на литературния критик Н. Янков и на известния наш художник Л. Зидаров, ръководител на постоянния художествен съвет при съюза. Оценките, дадени от тези двама изтъкнати дейци на литературата и изобразителното изкуство, дадоха ясна представа за нивото на българския диафилм-приказка. Оказа се, че при фонд от около 80 приказки 42 са слаби в литературно и в художествено отношение. Българският диафилм-приказка се намираше далеч под средното ниво на приказката изобщо.

Това състояние ни накара нас, работниците в диафилма, още по упорито да настояваме за промяна в отношението. Преди всичко по наше настояване ръководството на студията се съгласи да създаде художествен съвет за диафилма-приказка, в който бяха включени не само другарите Янков и Зидаров, но и други наши видни художници и писатели. Едновременно с това предложихме за брак 13 от най-слабите приказки, които заменихме с нови, и смятаме до края на 1963 г. да подменим и останалите 29 слаби приказки. Макар и недостатъчно, увеличи се броят на редакторите. Премина се и към преработка на част от приказките, които не подлежат на брак, но тъй като не се отпуснаха средства за преработка, работниците в диафилма — редактори, художници, монтажисти и др. — безплатно започнаха да преработват част от тях.

Тези мерки спомогнаха да се подобри работата с диафилма-приказка. От досега разгледаните около двадесет приказки от съвета са приети около 10. Подобриха се и илюстрациите. По наше настояване вече на приказка се заплаща 400—450 лв. и можем да ползуваме по-добри илюстратори. Това ни даде възможност (макар и да заплащаме и сега под хонорарната таблица) да повишим изискванията към художниците. Например рисунките към приказката „Снежното момиче“ бяха приети едва след като се представи трети вариант рисунки на съвета. Общо взето нивото на новоизработените приказки вече е по-добро. Създадох се диафилми като „Вълкът-овчар“ по известната басня на Лафонтен, „Приказчица за Мецан-Мецанин“ по сценарий и стихове на А. Декало, „Жаба-Квак“ по сценарий на писателя Г. Авгарски, „Снежното момиче“ по сценарий и стихове на Н. Стойчева и др. В момента са в работа „Мунка — малката маймунка“ по сценарий и стихове на поета Н. Зидаров, „Зъболекар-Шъркелан“ по сценарий и стихове на поета А. Душков, няколко куклени приказки и др.

През 1963 г. предстои изработването на 35 нови приказки, с които ще заменим останалите 29 слаби приказки, ще увеличим нашия фонд и ще положим всички усилия да достигнем средното ниво на нашата приказка.

*

Диафилмът-приказка крие огромни възможности за развитие и жанрово разнообразяване.

Важно място сред диафилмите-приказки заемат приказките за предучилищна възраст. Точно затова и тази година ние сме запла-

нували изработване на някои приказки, които пряко да подпомогнат родители и учители, като се стремим да не даваме груби елементи на дидактичност. За целта вече сав работа приказките „Мунка — малката маймунка“ и „Зъболекар-Щъркелан“. И двете приказки имат за задача да създадат хигиенни навици у децата. За детските домове е в подготовка приказката „Елха“, която се работи от младата поетеса Хр. Василева и оператора В. Василев. Тя има за задача да накара децата да посещават детските домове, като ще покаже интересния живот в един наш детски дом. Подготвя се и приказката от поета Цв. Ангелов за труда, на режисьорката Н. Стойчева за запознаване с животните и др.

Важно място сред нашите приказки трябва да имат басните. За съжаление все още те са недостатъчни. Предстои издаването на баснята „Свински нрави“ от А. Декало, порицаваща хулиганството, и „Орел, рак и щука“ на известния наш баснописец Стоян Михайловски.

Предвиждат се и редица приказки, разкази и други за пионери. През тази година ще изработим повестта „Рали“ от писателя Стефан Дичев и др.

За съжаление ние все още не използваме възможностите, които крие диафилмът. Досега главно сме работили рисувани приказки, а бихме могли да разнообразим видовете, като използваме и много други средства.

Куклата е например близък приятел на всяко дете. Създаването на наши куклени приказки би разнообразило приказките и би създало още по-голям интерес сред децата. През тази година на базата на куклените театри ние ще произведем приказките „Звездицасестрица“, „Слънчевата топка“, „Гъливер в страната на лилипутите“ и др. Но още отсега трябва да изтъкнем, че куклите на театрите крият по-малки възможности, тъй като те са без крака. За да развием този вид приказки, на нас ни е необходимо собствено куклено ателие, където по наши сценарии да разиграваме куклите.

Друг вид диафилм-приказка, който можем да произведем, е приказки по книжни макети. През тази година ще направим опит с приказката „Десетте добрини“. За съжаление нашето ръководство все още не може да намери начин, по който да заплатим на художник-макетист, и съществува опасност да провалим това начинание.

Друг вид приказки, които могат да добият разпространение у нас и да представляват също така интерес за децата, са диафилмите с апликации. Отделът е правил опити с приказките „Борчето“ и „Неволя“. За съжаление много от кадрите не са удачни главно поради ниските изисквания тогава в отдела и недобрия подбор на художници. Апликацията има немалки възможности за развитие в диафилма-приказка. Успешното изработване на част от кадрите от Ст. Топалджиков в приказката „Неволя“ говори, че при сериозни изисквания от наша страна, при добър подбор на художници приказките с апликации могат да добият значително разпространение у нас.

Отделът е запланирал да започне работа по изработването на диафилми-приказки от мултипликационни, рисувани и куклени филми. В момента при нас се работи диафилм по мултифилма: „Май-

стор Манол“. Въпреки усложнената технология необходимо е да се използва рирпроекция, каквато има само в игралната Студия. Ние считаме, че в близко време ще може да зарадваме децата и с този вид приказки.

*

Диафилмът-приказка намира все по-широко разпространение в страната. През 1964 г. броят на произведените диафилми-приказки ще достигне един милион броя, а през 1965 г. около 1 400 000. Направени са вече и първите стъпки за износ в чужбина. През 1962 г. са изнесени известен брой диафилми за Гърция. За наша радост същата фирма още в първите дни на януари направи десеторно по-голяма поръчка. Очакваме поръчки и от други капиталистически страни. Тези факти говорят, че бурният растеж на диафилма ще продължи.

Явно е, че това още повече ни задължава. Ние решително трябва да повишим идейно-художественото ниво на приказките и да подобрим тяхното качество. Но за да осъществим всичко това, е необходимо да се ликвидира с подценяването на този така важен жанр от страна на студията, да се намесят по-близо в работата Управлението на кинематографията, Съюзът на кинодейците, Съюзът на писателите и Съюзът на художниците.

Преди всичко трябва да се попълни отделът с необходимия брой редактори — писатели и художници. Трябва да се спазват законите на страната (хonorарната таблица) при заплащане труда на сценаристи и художници, да се счита, че работата по изработването на една приказка не е по-маловажна от създаването на един научно-популярен или учебен филм.

Едновременно с това Управлението на кинематографията трябва да отмени решението диафилмите-приказки да се работят по дуб негативи. От миналата година насам на нас ни наложиха да произвеждаме приказките по дуб негативи, докато дотогава приказки се работеха само по оригинални негативи. В резултат качеството в цветово отношение бе снижено с 15—20 процента. Трябва да се вземат мерки и лабораторията да ликвидира със сините воали, с които са покрити много от нашите приказки.

Накрая искам да споделя с нашата общественост и един друг въпрос. Ние, работниците в диафилма, чувствуваме, че нашето място не е в Студията за научно-популярни филми. За ръководството на студията най-важната работа е научно-популярният филм, а диафилмът е само някаква странична дейност. Затова и ние се чувствуваме някак си прикачени към студията. Много целесъобразно според мене би било, ако диафилмът се обедини при равни условия с мултифилма и образува самостоятелна студия. Тогава ще може да се използват възможностите на куклено ателие, на обединена група художници, проблемите, занимаващи и двете производства ще бъдат близки по съдържание и характер.

А. Фархи

*ръководител на отдел „Диафилми“ при Студията
за научно-популярни филми*

ГРИГОРИЙ ЧУХРАЙ

ПРОБЛЕМАТА ЗА ЛИЧНОСТТА В ИЗКУСТВОТО

Следвоенният период в кинематографията на Запад бе отбелязан с победа на прогресивните тенденции. Тези тенденции се появиха в киноизкуството на Франция, Англия, Америка и други капиталистически страни, но най-ярък израз те намериха в италианската кинематография, в реалистичното течение, получило название *италиански неореализъм*.

Филмите на италианските неореалисти носеха в себе си живо човешко чувство и дълбоки размисли на художниците за живота на своя народ. Неореалистите търсеха своите герои не в дворците и салоните, а из градските улици, в работническите квартали, на полето. На мизерията и бедността на героите те противопоставиха богатството на тяхната душа. Обявявайки се срещу социалната несправедливост, неореалистичното изкуство в Италия възпяваше красотата на човека, на неговото тяло, на неговите чувства. Героите от неореалистичните филми умееха да мечтаят, да извършват безкористни постъпки и може би най-прекрасното в тези филми бе изображение то на здравата човешка любов.

*

Днес кинокритиците на Запад обявиха неореализма за „вчерашен ден на кинематографията“. Сега по екраните на западните кинотеатри господствуват филми, които показват всевъзможни ужаси, убийства, жестокост, сексуални извращения, морални и психически аномалии.

Проститутките, алфонсовците, хомосексуалистите заеха в тези филми мястото на герои. Любовта, чистите, естествени чувства на хората помежду им се третират в тях като нещо старомодно. Красотата и поезията на човешкото тяло, особено на женското, е обезценена от безсмислено разголване и всевъзможни подигравки с него, извършвани пред очите на зрителя. Предсмъртните вопли, кръвопървяването, звукът на счупвани кости, сцените на насилие и други гадости станаха във филмите предмет на естетическа наслада.

Увлечението по такива филми и техният успех би могло да се обясни с модата, която ги обяви за „нова дума в изкуството“, с нездравия интерес на филистера към всякакъв род „силни впечатления“, с търговската същина на буржоазната кинематография и с политическата заинтересованост на влиятелните буржоазни кръгове от подобен род филми. Обаче такова обяснение не би било пълно.

В западната кинематография има много искрени и честни ху-

дожници, които разказват за ужасите и мръсотите в живота съвсем не с цел да направят евтин сензация или да изпълнят социална поръчка на буржоазията, а от естествена потребност на художника да изрази своето отношение към действителността. Техните филми съвсем не представяват апологетика на буржоазния строй. Днес, когато например буржоазна Италия се намира в състояние на икономически подем и външно благополучие, най-прославените нейни художници създават филми, свидетелстващи за тежката болест на буржоазното общество, за съществуването на дълбок болезнен процес на разрыв между личността и обществото, за *криза на личността*, за нейното подивяване и деградиране.

„Сладък живот“ на Федерико Фелини несъмнено бе събитие в западното изкуство. Колосалният успех сред зрителите, високата оценка на критиката, многобройните победи на международни фестивали и най-последно горещите спорове около този филм свидетелствуват, че той докосна важни проблеми на живота. Към тях може да се отнасяш по различен начин, но не е възможно да останеш равнодушен.

За „Сладък живот“ спорят и досега. Едни, като признават отличния талант на автора, при все това обявяват неговия филм за неправда, клевета по отношение на съвременна Италия. Други, напротив, твърдят, че всичко във филма е истина, разобличаваща аморалността на буржоазните върхове. При това като главен аргумент се привежда общоизвестният факт, че събитията, изобразени във филма, са достоверни, че те дори са били по-рано описани в скандалната хроника на римските вестници.

Но въпросът, разбира се, не е в достоверността на фактите, взети сами по себе си. Зрителят вярва в правдата на „Ромео и Жулиета“ независимо от това, дали художникът е написал произведението от натура, или то представлява създаване на неговата фантазия. Същността на художественото произведение и неговата правда се заключава в това, *какво* изразява художникът. Правдата на филма на Фелини е в *светоусещането* на художника, което е изразено в „Сладък живот“ с огромна сила на таланта.

Филмът започва с един блестящ по своята изразителност епизод. Над Рим, прострял ръце и благославяйки го, лети Христос. Но това не е Христос, това е картонена кукла, окачена за един хеликоптер. Тя прелита над работническите квартали на Рим, над богаташките къщи, върху чиито покриви се излежават на слънце полуголи девойки, над светинята на Рим — събора „Св. Петър“. Изведнъж чрез рязко съпоставяне на кадрите Фелини ни прехвърля в едно от нощните заведения, където се измъчва от скука аристокрацията, която преследват репортерите от скандалната хроника.

В центъра на филма е журналистът Марчело. Той е неделима част от това блестящо сито общество. Но човекът живее не само с хляб. Марчело се чувства самотен и му е тежко в този шумен суетен свят. Неговата годеница е хубава. Той я обича. Обаче тази любов не носи нито нему, нито на нея щастие. В живота, който води Марчело, бракът е бreme за човека. Той виси над него като тежък товар, ограничава свободата му. Марчело търси свободна любов и мисли,

че я намира. Но това е измама: няма любов, има похот и разврат. Може би трябва да се върне към доброто старо време с неговите старомодни нрави, с неговия добър стар морал? Не! Блестящият и тънък епизод с пристигането на Марчеловия баща показва, че връщането към старото е невъзможно.

Накъде да тръгне, кое ще спаси объркалия се в суетния живот човек? Може би някакво чудо?

В едно от италианските градчета пред децата се явил образът на мадоната. И ето Марчело е на местопроизшествието. Той без особен труд разбира, че не е имало никакво чудо, че това е измислица на мошеници, подхваната от печата, киното, телевизията, църквата, а „светите деца“ са само едни малки негодници, научени от родителите си да лъжат. Чудо няма. Има лъжа, корист, има страшна в своето невежество тълпа на отчаяли се, самотни и нещастни хора, които на всяка цена трябва да повярват в някакво чудо. И цялото това отчаяние се излива в дива истерика, която коства живота на мнозина от тях.

Може би изходът е в културата, в служенето на високите идеали на просветата и изкуството? И Фелини ни рисува тъжен и трагичен епизод на една среща на Марчело с човек на културата. Марчело се радва за тази среща. Той се надява, че този интелектуален семеен човек ще му помогне да застане на правилен път. Обаче в душата на този човек объркването е по-страшно, отколкото онова, което мъчи журналиста. Безумният страх от откритията на науката, от катастрофата, която тези открития според него носят, довежда приятеля на Марчело до самоубийство и убийство на собствените си деца.

И тук — безизходица. И тук няма спасение.

Ненамерил пристанище за собствената си душа, самотният и зашеметен от живота Марчело затъва в пълен и безпросветен разврат. В един епизод преди края на филма са показани преситените, затъпели от „сладък живот“ хора, окончателно загубили чувство за чест, съвест, човешко достойнство — всичко онова, което отличава човека от животните.

Фелини съпоставя този епизод с уродливото морско чудовище, измъкнато от рибари на брега. Чудовището гледа с мъртво око своите съучастници на земята.

Може да се задушиш в безнадеждното отчаяние на такъв филм. Фелини чувствава нужда да даде на хората какво да е просветление. И ето една девойка, символизираща вярата и чистотата, вика от другия бряг Марчело. Но опияненият, пропаднал и зашеметен от разврат Марчело не чува нейния глас. Не я чува и зрителят, защото този глас е слаб, нереален и призовава неизвестно към какво.

Със своя филм Федерико Фелини разказва талантливо и честно за страшната самота на личността в условията на съвременна Италия, за нейните безплодни търсения на връзка с живота, за нейното издребняване, разлагане и гибел.

*

Идеолозите на съвременния капитализъм пишат и говорят много за свободата на личността, която уж била привилегия на

западния свят. Те твърдят, че тази свобода осигурява истински разцвет на личността и нейното благоденствие.

Обаче прославените произведения на западните художници възпроизвеждат една мрачна картина на разногласие между личността и обществото, картина на дълбока криза на личността, на нейното нравствено обедняване и упадък.

Причините за този упадък трябва да се търсят в спецификата на социалните отношения, поставили личността в състояние на постоянна, непрекъсваща борба на всички с всички, изтощаваща силите на личността и противопоставяща я на колектива и обществото.

Липсата на широка, обединяваща хората идея и загубата на връзката с обществото понякога се възприемат от личността като независимост, като свобода и често пъти са предмет на самонадеяна гордост. А всъщност свободата на личността от обществото подобно на свободата на растението от хранещата го със своите сокове земя означава само катастрофа.

Родена от обществото, обогатена от неговия опит, обладана от неговата воля, личността винаги се проявява пълна с творчески сили и енергия. Чувството за принадлежност към обществото, към човешкия род я издига в собствените ѝ очи. Нуждата да му служи ѝ дава съзнание за собствена ценност и значимост в живота.

В служенето на хората, в отдаването най-добрите сили на обществото личността всякога е придобивала не само щастие, но и безсмъртие. „Аз ви обичах, хора. Бъдете бдителни“ — писа в навечерието на екзекуцията си Юлиус Фучик. „Не плачете и не жалете за мене — извика от ешафота Зоя Космодемьянска. — Щастие е да умреш за своя народ!“

В наше време също не липсват ярки и силни личности. Но те се намират извън полезрението на буржоазните художници, чието внимание е съсредоточено върху болезнения и мъчителен процес на откъсване на личността от обществото. Като част от своето общество те изследват, отразяват и изразяват този процес в цялата му грозота. Героите в техните произведения, загубили връзка с обществото, са обхванати от тъгата на усамотението и предчувствието за своята неминуема гибел. Те се блъскат в живота, търсейки пристанище, и като не го намират, в отчаянието си ту призовават бога, ту яростно го свалят, ту се нахвърлят, обхванати от жажда за разрушение, върху всичко, което виждат около себе си, ту стенат и крещат пред цял свят за своята самотност.

Един от филмите на забележителния италиански режисьор Антониони така е и наречен „Вик“. А и цялото творчество на Антониони представлява от край до край вик на отчаяние, родено от трагическото чувство за самотност и опустошеност.

*

Когато говорим за издребняване на личността в буржоазното общество, ние естествено, имайки предвид не всички хора в капиталистическите страни, говорим за процеса, станал предмет на изследване в „новата“ западна кинематография.

Наскоро имах възможност да се срещна с един от предста-

вители на френската „нова вълна“ кинорежисьора Клод Шаброл. Познавах неговите филми и макар че проблемите, които той засягаше в тях, не бяха за мен актуални, разбирах, че пред мен стои един искрен художник, един своеобразно мислещ за живота и тънко чувствуваш кинематографията човек. Имах радостта да се запозная с него.

Ние се срещнахме в едно малко градче близо до Париж, където Шаброл снимаше своя нов филм „Оделия“. Там имаше възможност да се опознаем един друг, да поговорим и поспорим за принципите на нашето творчество. Шаброл стоеше на позициите на *антигероизма*. Той смяташе, че герои няма, че има просто хора, които искат да живеят. В призивите към героизъм той виждаше проява на лицемерна лъжа. Него го интересуваше не духът на подвига, а както той се изрази, неговият „механизъм“. Аз не се съгласявах с него, привеждах му свои аргументи в защита на героизма.

— Няма героизъм? — възразявах му аз. — А Раймонда Диен, която легна върху релсите, за да прегради пътя на влака с оръжие, а демонстрантите, които с риск за живота си излязоха да защищават своите права?!

— Но къде е гаранцията, че те са действително прави? Може би не си е струвало да се върши това? — отговаряше той.

— Това е съвсем друг въпрос — възразявах аз. — Съмнението в правилността на постъпката на героя не изключва съществуването на самия героизъм. Аз участвах във войната и видях истински героизъм и истински герои. Днешният свят дължи на тях своето съществуване. И тяхната памет е свята за мен.

Шаброл се замисли.

— Може би героизъм имаше във Франция по време на Съпротивата... Но сега е друго...

Аз разбрах, че антигероизмът, който Шаброл защищаваше с тъжна неувереност, не е негово собствено гледище. Шаброл не иска нищо да приема на вяра. Той изучава героизма, стареа се да разбере неговия механизъм и — сигурен съм — непременно ще го разбере!

Антигероизмът е твърде разпространена модна теория, която има много по-дълбоки корени. Героизмът всякога е бил едно от най-ярките проявления на човешкия дух. Жана д'Арк, Зоя Космодемьянска, Савонарола, Джордано Бруно, Фредерик Жолио-Кюри, Юлиус Фучик са герои, чийто подвиг независимо от всички други обстоятелства всякога ще има висок естетически смисъл и значение.

Ако става дума за природата на героизма, несъмнено е, че главно в него е високото разбиране на личността за своята принадлежност към човечеството, към хората, съзнателният стремеж да отдаде всичките си сили на борбата за тяхното щастие.

Но когато личността губи връзки с обществото, героизмът става непонятен и необясним. За съвременния индивидуалист обществените идеали представляват заблуда или лъжа, а хората са нищожни и враждебни един към друг. Способните на подвиг му се струват просто глупави хора. Самият героизъм — измислица. А потребността да се служи на обществото е нормална проява на чо-

вешката личност. Лишаването на човека от възможността да служи на хората е за него тежък удар и се преживява като трагедия.

Скоро след завършването на Втората световна война бележитият американски режисьор Уилям Уайлър сне филма „Най-добрите години в нашия живот“. С удивителна тънкость и лиризъм филмът показва трагедията на хората, които, имали щастието да бъдат граждани на своята страна и да защитават с оръжие в ръка не само нейните интереси, но и интересите на цялото човечество, след завършването си в къщи отново попадат в обстановка, където тези идеали се пренасят в жертва, а те не виждат, не знаят как да защитават тези идеали. От активни граждани ги превръщат просто в данъкоплатци, връщат ги в атмосферата на борба за самия себе си, в атмосферата на личните интереси и на несвързаните с обществото стремежи. Чувството за горчива загуба на нещо ценно и необходимо измъчва бившите войници. Един от тях, бивш летец, отива от града в гробището за самолети и там в една разбита машина плаче за винаги изгубените най-добри години в своя живот...

Филмът „Чисто небе“ също разказва за трагедията на човек, имал щастието да бъде гражданин, и лишен от това щастие поради жестока и глупава подозрителност, която цареше в нашата страна по времето на култа към личността.

Трагедията на култа към личността се заключава в разрива на отношенията между личността и колектива. Заедно с колектива като изразител на неговата воля и стремежи, като субект, осъзнаващ, формиращ и кристализиращ опита и волята на колектива във формата на представи и идеи, личността придобива огромна творческа сила. Личността, откъсната от обществото, стояща настрана от него или с помощта на сила, поставила се над него, е причина за нещастieto на много хора и за своето собствено нещастие.

Обаче ако трагедията на така наречената „свобода на личността“ е болест на буржоазното общество, родена от неговия социален строй, то трагедията на култа към личността представлява само епизод от историческото развитие на нашата страна. Култът към личността е враждебен на социализма. Причините за него трябва да се търсят не в особеностите на строя, а в конкретно историческите условия. Вярвайки свято в комунизма, отдавайки му най-добрите сили на своята душа, свързвайки с него най-честните свои пориви, съветските комунисти имаха всички основания да предполагат, че човекът, който стои начело на тяхната борба, е още по-принципен и безкористен, отколкото самите те. Вярвайки във всяка негова дума, ние не знаехме тогава, че монополът върху правдата води до неправда.

Култът към личността се отрази тежко върху духовния живот на страната и по-специално върху кинематографията. Под влияние на догматичните норми и изисквания на този период съветската кинематография, кинематографията на „Потемкин“, „Чапаев“, „Великият гражданин“ постепенно започна да губи своите новаторски, а след това в известна степен дори своите идейни качества.

След XX конгрес на партията започна период на възбуждане на съветската кинематография. Отново се появиха филми, възпява-

ши обикновения човек, неговия вътрешен свят, неговата героична борба. Такива филми като „Съдбата на човека“, „Летят жерави“, „Височина“, „Битка по пътя“, „Серьожа“, „Комунист“, „Карнавална нощ“, „Приятелю, мой, Колка“, „Люлчина песен“, „Девет дни от една година“, „Иваново детство“ и много други свидетелствуват за хуманизма на нашето общество, за неговото духовно здраве.

*

Като не намира за себе си пристанище и не вижда около себе си никакви ценности, опустошената, издребняла личност на индивидуалиста се опитва да намери утеха в света на бляновете. Една от най-ярките прояви на този стремеж представлява нашумелият и предизвикал много разноречиви тълкувания филм на френския режисьор Ален Рене „Миналата година в Мариенбад“.

С какво привлече вниманието този филм?

Преди всичко той е необичаен по форма. Той поразява зрителя със странността си и недоизказаността си. Героите на Ален Рене не живеят реален живот. Реалният живот обременява. В него не е останало нищо освен пози, познати жестове, ритуали. Клиентите на хотел „Мариенбад“ са само едни скучаещи манекени. Те не са заети с нищо, нищо не ги интересува, те мъчително носят своя кръст — смъртната скука. Съдържанието на техния живот е пустотата, прикрита с яки, панделки, прически. Но съществува свят на блянове, където те бягат от скучния живот. Тези блянове са неясни и непонятни. В тях има намеци, в тях има израз на нещо, което не се обяснява нито от автора, нито от действащите лица. В тази странност и непонятност на формата зрителят търси и мисли, че намира някакво съдържание, но в действителност съдържание във филма няма, неговото съдържание е пустотата.

Сюжетът на филма е построен, струва ти се, върху една чиста фантазия, върху една идеална любов, която няма плът, а има само дух на блянове, спомени. При все това обаче неговият подтекст е остро сексуален. В него няма плътска любов, но целият процес, който протича тук, който представлява негова пружина, може да бъде определен като болезнено изострена, изтънчена подготовка за плътска любов. Мнозина критици смятат този филм за нова дума в изкуството. Особен възторг предизвикват у тях действително талантливите и правещи впечатление моменти на прехода от света на реалностите към света на мечтите.

Във връзка с този похват, предизвикал възторга на толкова западни критици, аз с гордост и топлота си спомням поетическия и мъжествен филм на младия съветски режисьор Андрей Тарковски „Иваново детство“, удостоен с Голямата награда на последния филмов фестивал във Венеция. Филмът „Иваново детство“ разказва за едно дете, заблудило се във водовъртежа на Втората световна война, за момче, чието детство са отнели...

...Имало е детство като у всички: с усещане на топлотата, радостта и мира, с капчиците по тревата, с тайнствената гора, с пепелурдите, със слънцето, с усмихнатата майка. И ето — удар, вик, избухване и... няма нищо... Останала е войната, изрешетената от дупки земя и едно момченце, отиващо да разузнава.

— Този филм също е построен на две плоскости: в света на реалното, където се води жестока и славна борба, и в света на мечтите, където има откъслечи от спомени за отнетото и стъпкано, безкрайно скъпо, далечно детство. Самият този похват носи огромна идейна вместимост и може би затова той така дълбоко и силно въздейства на зрителя. Героите на филма не скучаят, не се измъчват от съзнание за собствено нищожество. Тяхното съзнание е ясно и чисто. Мръсотииите на войната не ги превръщат в животни. Обратното, съзнанието за дълг пред хората прави личността на героите пълноценна и прекрасна.

В страшната обстановка на войната, сред разрушението, калта и смъртта ние виждаме една здрава, неизгубила своето човешко обаяние и — аз бих казал — величие личност. У тези хора всичко е човешки просто, те знаят цената на любовта, дружбата. Те познават героизма не като философска субстанция. Те не разсъждават за героизма, а просто живеят като герои.

Аз съпоставям тези два филма съвсем не с намерение да намаля значението на Ален Рене и да му противопоставя младия Тарковски. Аз разбирам, че хората, които се намират на другия полюс на изкуството, изобразяват живота такъв, какъвто го познават, чувствуват и разбират. Те не могат да изразят друг опит, друго светоусещане освен онова, с което разполагат. Тяхната честност е достойна за уважение. И аз само отбелязвам факта, че в моята страна, страната, която видя толкова много мъка, преживя толкова трагедии, художниците не са изгубили връзка с живота на народа, не са разпилили богатствата на своята личност. Това е точно така.

Не съвсем отдавна в Рим няколко съветски художници се срещнаха за дискусия около кръглата маса с дейци на италианската култура. През време на тази беседа големият италиански художник Пазолини, съчетаващ в едно лице писателя, драматурга, актьора и режисьора, изказал се топло за моите филми и за стиховете на поета Евтушенко, забеляза обаче, че нашето изкуство било твърде наивно или както той се изрази, „нетрагично“.

Той ни упрекна за тази „нетрагичност“. Аз му възразявах, че трите мои филма и по форма, и по съдържание представляват стопроцентови трагедии. В „Четиридесет и първият“ аз показвах трагедията на любовта на младата партизанка Марютка към белогвардейския офицер, която се разреши със съдбоносния изстрел на Марютка в гърба на любимия. В „Балада за войника“ разказвам за гибелта на простия и чист юноша, който можеше да бъде добър син, мъж, гражданин, който можеше да строи или украсява земята с градини, но смогна да бъде само войник. „В „Чисто небе“ разказвам за трагедията на гражданина, комуто несправедливо са отнели честта.

Макар че всички тези филми са трагедии, моето гледище за живота и моят мироглед по същество не са трагични. Това е резултат на моето възпитание, на моя политически и жизнен опит. На Пазолини това може и сигурно му се вижда наивно, защото неговото съзнание, неговото светоусещане е крайно трагично.

От трагично гледище за живота е проникнат неговият прекра-

сен и тъжен филм „Акатоне“. В този филм Пазолини за пръв път се проявява като режисьор. Дебют блестящ, както и целият творчески път на този народен човек.

Акатоне (дриплю) — това е прякор на момък, когото във филма никой не нарича на име. Не е известно дори има ли той име и помни ли го. Акатоне е симпатичен, но само на пръв поглед. Това, което възприемате като обаяние, е само остатъци от разрушената човешка личност. Акатоне не е заангажиран с никакъв труд. Него го издържат проститутките. Природно той не е глупав. Понякога у него изникват някакви човешки реакции към заобикалящия го живот, към хората. Но неговият живот и неговите постъпки предизвикват студен ужас у зрителя. У този човек са разрушени всички и всякакви връзки с обществото, със семейството, с децата. В един от епизодите Акатоне краде медалиона от шията на своето дете. Краде не от глад, макар че е гладен, а за да излъже и направи проститутка девойката, която е срещнал по пътя си. Акатоне е лишен от всички и всякакви морални категории, от човешка чест и достойнство. Пълна „свобода на личността“. И това е страшно, отвратително, трагично.

Филмът на Пазолини показва *логическия завършек* на еволюцията на така наречената „свобода на личността“.

Акатоне... Има от какво да дойдеш до отчаяние.

*

Докато филмите на един от най-добрите западни режисьори като Федерико Фелини, Ален Рене, Клод Шаброл, Пиер Паоло Пазолини отразяват обективния процес на разложение на личността в капиталистическото общество, има много филми, които представляват вече не отражение, а продукти на това болезнено явление, по-точно продукти на *разпадането на личността*.

Авторите на тези филми сами изпитват процеса на това разпадане. Тяхната личност е безцветна, ограничена, кръгът на нейните интереси е тесен, рефлексите са отслабени, чувствата притъпени и изискват силни усещания. Оттук идва повишеният интерес към най-различните полови извращения, насилия и всевъзможните сексуални уродства. Съвременният буржоазен индивидуалист — личност съвсем неуравновесена, цинична — често пъти стига до хулиганството.

Наскоро имах възможност да видя един такъв филм. Той дори получи и някаква награда. Неговият сюжет не излиза извън рамките на половите отношения. Връх на филма бе епизод, изобразяващ полов акт. Той бе предмет на професионална гордост на режисьора и на възторзите на някои тънки „ценители на изкуството“.

Зрителите гледаха този филм всеки по своему. Едни се учудваха, но доверчиво си мислеха: може би така трябва. Други открито се възмущаваха: „Трябва да имате съвест!“ „Щом имате съвест — възразяваха в тъмното, — не ходете на кино.“ Разгорещени юноши гръмко коментираха онова, което става на екрана.

Когато аз изказах своето отношение към филма, моите опоненти снизходително се усмихнаха.

— Разбира се — каза един от тях, — вас, с вашето съветско възпитание, ви шокира смелостта...

Мен този филм не ме шокира, той ме огорчи.

Който е имал случай да се срещне с хулигани, знае, че хулиганът смята за главно свое достойнство смелостта. Много хулигански постъпки се извършват от хулигана, за да изпита сам или да направи на другите впечатление на смел човек. Аз всякога съм изпитвал отвращение към такава смелост.

Съвременният буржоазен индивидуалист, стигнал до хулиганство, не признава любовта. Център на вселената за него е неговото малко половинчато „аз“, неспособно да разбере, а следователно и да повярва в съществуването на такива естествени качества на здравата личност като любов, героизъм, чест, човешко достойнство, стремж към високи идеали. И той ги обявява за химери в желанието си да сведе всички наоколо до равнището на собствените си понятия.

Човешката любов е култура. Тя е създадена от хората. Това, че хората са се издигнали по този въпрос над животните, те дължат именно на развитието на здравата човешка личност.

За създаването на културата на човешката любов са работили цели поколения поети, художници, музиканти.

Човечеството е носило щафетата на това чувство през вековете. В нея са участвували такива гиганти като Софокъл, Ду Фу, Вергилий, Шекспир, Пушкин, Фирдуси, Гьоте, Петьофи...

Пигментите обявиха любовта за наивна измислица. Днес пигмеи разрушават дворци, за да докажат, че са построени от тухли... Тъжно е, че такава „смелост“ още среща съчувствие.

Когато се замисля за подобни филми, всякога си спомням една фотография, която видях по време на войната. Един фашистки главорез стои върху грамада развалини, отпуснал крак и усмихнал се. Целият му самодоволен вид сякаш казва: „Това е мое дело!“ Той очевидно се чувствува герой, че е извършил туй безобразие.

Аз не случайно споменах за фашизма. Емоционалната сфера на фашизма има пряко отношение към естетиката на упадъчното изкуство.

Съвременното западно киноизкуство отразява и изразява обективните процеси, които се извършват в буржоазното общество, и в това се заключава неговото прогресивно значение.

И нека модната критика обявява декаданса за „ново“ изкуство. Нека тя с това вече да обявява италианския неореализъм и цялата прогресивна кинематография за остарели — все едно, бъдещето принадлежи на прогресивната кинематография. Модите и увлеченията отминават, остава истинското човешко изкуство, великото, живото и вечното.

Съвременното киноизкуство на Запада отразява и изразява обективните процеси, които се извършват в буржоазното общество и които са свързани с разложението, с деградацията на личността. В това е неговото прогресивно значение.

*Препечатано от
сп. „Проблеми на мира
и социализма“*

КИНОТО — ВАЖНО ДЕЛО НА ПИСАТЕЛЯ

Немного отдавна Централният комитет на КПСС взе решение „За мерките по подобряване ръководството на развитието на художествената кинематография“. В това постановление се отбелязва, че в резултат на взетите от партията и правителството мерки за подобряване условията и развитието на социалистическото изкуство и ликвидирането на култа към личността на Сталин, които пречеха в миналото на развитието на художественото творчество, през последните години е постигнат забележителен подем на съветската художествена кинематография. Сега нарасна броят на създаваните кинофилми, извършена е голяма работа за укрепване на материално-техническата база на кинематографията, израснаха нови таланти кадри от работници на киноизкуството. Много кинофилми, създавани от централните и републиканските киностудии, получиха широко обществено признание у нас и в чужбина.

Ролята на киното за възпитанието на народа е грамадна. Достатъчно е да кажем, че дори средният кинофилм се гледа от 15—16 милиона души, а добрите филми, които привличат зрители, се гледат от 40 милиона зрители. Това е грамадна, завидна за всеки писател аудитория.

Съветският кинематограф създаде немалко отлични филми, които получиха известност в целия свят. С. Айзенщайн, В. Пудовкин и А. Довженко прославиха нашата отечествена кинематография и имат многобройни последователи в целия свят. Много киномайстори в света се учиха от шедеврите, създадени от тези художници; тяхната слава и техните имена са безсмъртни в историята на отечествената и световната кинематография.

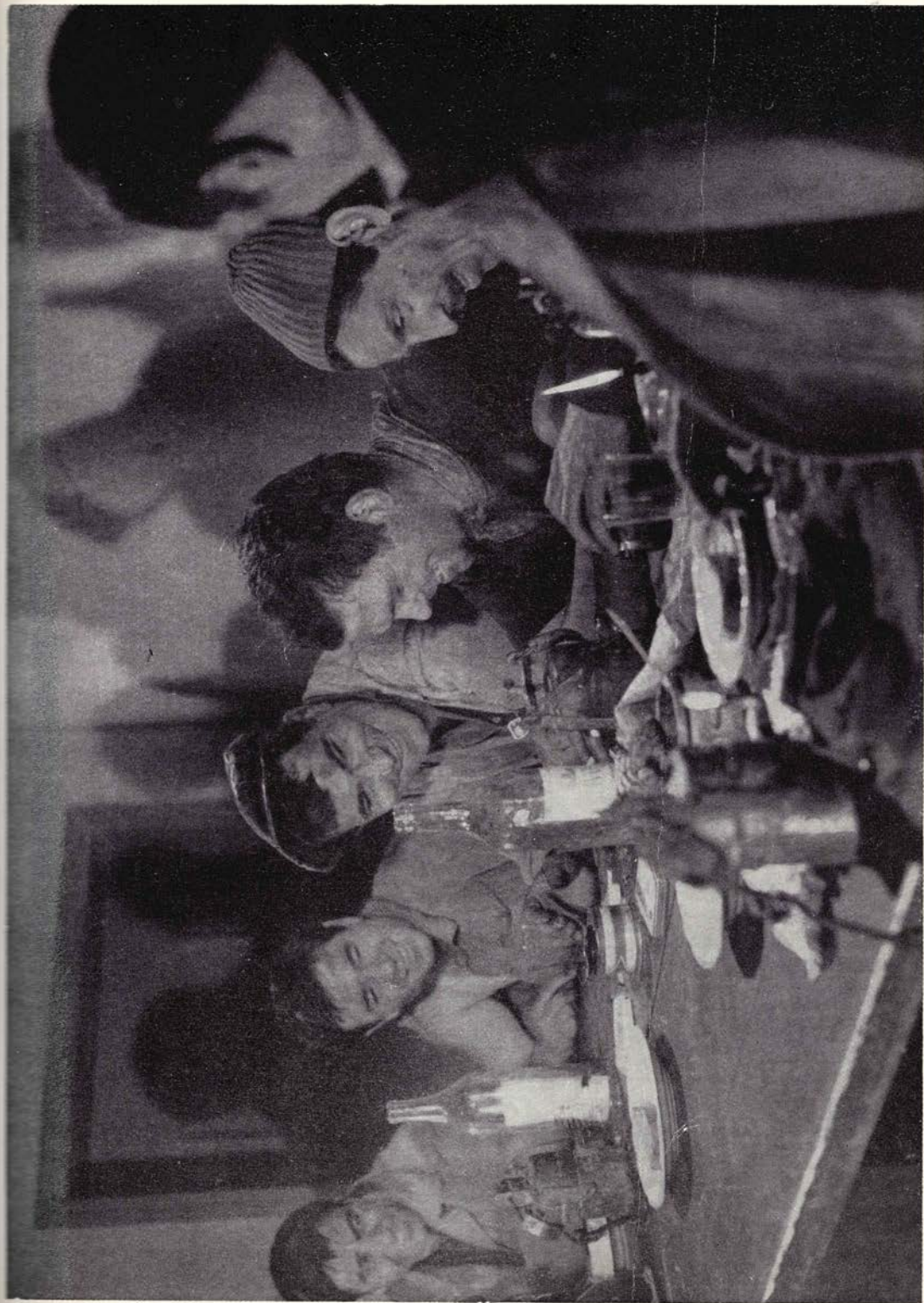
Такива съветски майстори, като братя Василеви, И. Пиръов, Г. Александров, С. Юткевич, С. Бондарчук, М. Калатозов, Г. Чухрай, Л. Луков, С. Герасимов, А. Зархи, И. Хейфиц, Ю. Солнцева и М. Ром на времето, а някои от тях и през последните години, дадоха своя принос за създаване на революционния кинематограф. Героите на техните филми продължават да живеят в паметта в сърцата на нашите кинозрители. Добре се представиха в кинематографа и младите режисьори Тарковски, Озеров, Хуциев и Калик.

Писателите-киносценаристи М. Смирнов, Б. Чирсков, Е. Габрилович, А. Каплер, П. Нилин, М. Папава, В. Кожевников, С. Антонов, Ю. Нагибин, В. Ежов, Л. Шейнин, Г. Мдивани, Е. Помешчиков, М. Блайман, К. Исаев и други, направиха много, за да разкажат за живота на съветските народи.

Но сега, като се вглеждаме в изминатия път и си представяме реално събитията през изтеклите години, всички ние забелязваме съвсем ясно онези беди, които култът към личността на Сталин внесе в нашата кинематография изобщо и в творческия живот на отделни художници частно.

Ние помним черните години, когато броят на филмите на разнообразната някога кинематография спадна до шест на година. Тогава се създаваха така наречените „шедеври“ — помпозни, лакирани кинофилми, в които макар и да имаше история, в нея непременно се отразяваше съвременният ден, а ако имаше обикновен живот, той изглеждаше не такъв, какъвто беше всъщност, а такъв, какъвто искаше да го види Сталин.

Съдбата на много художници на кинематографа е трагична. Немного отдавна в „Литературная газета“ бяха обнародвани потресни по своята сила и искреност дневници на рано запусналия ни голям майстор на кинематографа Александър Петрович Довженко. Тези скъпи записи от дневника на писателя не могат да се четат без възмущение.



Сцена от филма „Смърт няма“



Петър Слабаков и Катя Чукова в сцена от филма „Смърт няма“

„Вчера Н. ми донесе от Киев известие за снемането ми от длъжността художествен ръководител на студията... Трябва да се владее, да закова сърцето си в желязо и волята, и нервите, макар и последни, и забравяйки за всичко в света, да създам сценарий и филм, достойни за нашата голяма роля във великата историческа епоха“.

Довженко помнеше всякога за това, но него го сполетя тежка съдба. Ние всички си спомняме филма за Мичурин „Животът в цъфтеж“, макар и мнозина от нас да не знаят колко трудно бе създаден този филм. А излезе ли той такъв, какъвто беше замислен от Довженко?

„Ето вече колко години продължава моят живот през време на цъфтенето. Аз го написах като повест или като пиеса. Аз се измъчих като над цветен филм, изцеден и стенещ, като изнемогах от миокардита и тъпия бюрократизъм. А после когато всичко най-сетне бе свършено с такъв непосилен труд, когато филмът започна да живее и да радва дори откритите сноби, аз попаднах в удивителната мистична лента на неговото обсъждане в Големия художествен съвет. После мистическият изтича някъде с него. След това го показаха на великия вожд, на най-великия от смъртните, откакто светът съществува, и най-великият отхвърли моя труд...“

Сега вече мене отново ме разпъват като кинодейтел. Аз седя по целиничък ден над масата.

Аз трябва да потъпквам и отхвърлям създаденото, да ненавиждам онова, от което съм се възхищавал, което е създадено от много деликатни компоненти. И да напиша произведение, хибрид от старата поема за творчеството и новата поема за селекцията. А сърцето боли. И често, напущайки масата след дневната работа, аз виждам колко нищожно малко е направено.

А умората е такава, като че ли цял ден съм носил камъни...“

Сега за нас е ясно защо така рано напусна живота този красив и смел човек, създавал цяла епоха в кинематографа. А какво трябваше да изпитат Леонид Луков и Павло Нилин във връзка с филма „Големият живот“? А много други кинодейтели, изхвърлени от творческия живот за цели години? Преченявайки трезво историята, ние можем да кажем, че именно през тези години беше рязко спряно развитието на нашата отечествена кинематография. Разбира се, в литературата и изкуството през това време се създаваха интересни произведения, но много от тях, отбелязани с култа към Сталин, сега не могат да служат като правдиви художествени документи за онези години.

Последните години донесоха добър добив от филми, обикнати от нашите зрители. Това са такива филми, като „Съдбата на човека“, „Балада за войника“, „Тихият Дон“, „Разкази за Ленин“, „Комунист“, „Повест за пламенните години“, „Голямо семейство“, „Чисто небе“, „Серьожа“, „Проста история“, „Извънредно производство“, „Упоритите“ и някои други.

Много от тези филми отдавна пътуват по целия свят и дават възможност на много десетки хиляди зрители в чужбина да се убедят, че съветската кинематография отново събира сили. Произведенията на нашите киномайстори скитат по целия свят и предизвикват възторг, официално и неофициално признание.

В решението на Централния комитет са набелязани много мерки за подобряване състоянието на работите в нашата кинематография. В това решение се отбелязва, че на екрана в страната излизат все още много слаби в идейно отношение кинофилми, осъждани справедливо от зрителите. Малко са в произведенията на киноизкуството ярките образи на наши съвременници, идейно убедени строители на новия свят, притежаващи силата на нравствен пример. На авторите на някои от филмите не достига умение да видят главното, решаващото в чашия живот, разбирането на перспективите в развитието на съветското общество по пътя към комунизма.

Това са, разбира се, справедливи упреци, насочени не само по адрес на кинематографистите.

В действителност, ако ние се обърнем към някои наши най-популярни филми, просто не бихме могли да назовем образа, на когото бихме желали да подражаваме. У нас по този повод се водят дискусии. Но нали работата не е в откритото подражаване, а във възпитаването на младежта с героичните примери в духа на нашите революционни традиции, които преминават от поколение към поколение. И тъкмо това не достига на нашата съвременна кинематография. Тези упреци трябва да бъдат отправени не само към кинематографистите, но и към писателите.

Сега по решение на Централния комитет в студиите се създават редакционни колегии, в които влизат известни писатели, журналисти и киноработници. Това е много голямо дело и вероятно ще помогне до известна степен да се предотврати появяването на слаби в идейно-художествено отношение кинофилми.

Както е известно, кинофилмът, без да се гледа на стотиците и хиляди копия, е всякога един филм. В това отношение според мене работата на кино-сценаристите е много по-сложна и отговорна, отколкото например работата на драматурзите. Може да има различни представления, в един град едно, в друг — друго; в един театър ще прочетат пиесата правилно, ще дадат ярко и интересно съвременно представление, а в друг — просто ще загубят пиесата. Всеки от нас би могъл да посочи немало такива примери. Още по-тъжно ставаша на кинодраматурга, когато вижда на екрана съвсем не онова, което си е представял, когато е писал сценария, срещал се е с режисьора и е разказвал на актьора своите замисли. Аз не съм кинодраматург, но ми беше изобщо тъжно да гледам филма „Сърцето не прощава“, поставен от Ялтеноката киностудия, тъй като бях гледал немало интересни спектакли на пиесата „Сърцето не прощава“, например в Художествения театър, във воронежкия, и в някои други. Когато гледах филма, неволно си спомних горчиво-смешния разказ на един композитор, който беше написал музика към някакъв филм: в една одеска кинофабрика го помолчих да не пише партия за арфа, понеже студията нямала бензин, за да докара арфата с камион в киностудията. Така стана и с нашия филм: замисленият финал не беше снет, понеже не бяха предвидени пари в бюджета. Но зрителят не знае това.

Когато мислиш за работата в нашите киностудии, както и в такива студии като „Мосфилм“ и „Горки“, със съжаление откриваш, че като сценаристи в тези студии с редки изключения работят изключително московчани и ленинградци. Разбира се, това е добре, че московските литератори участвуват активно в създаването на кинофилми. И ние можем с удоволствие да отбележим този факт на нашия пленум. Но не би ли бил представен по-богатият нашият живот, ако той беше представен от всички писатели на Руската федерация? На заседанието на комисията по драматургия ние попитахме другаря Гомело кого те привличат от цялата руска периферия? Почти никого. Та нали „Ленфилм“ е само териториално разположен в Ленинград, а по същество е студия на цялата Руска федерация?

Аз мисля, че този упрек може да се направи и срещу „Мосфилм“. При всички недостатъци на нашата литература все пак сега у нас излизат немало интересни книги, които се търсят на екрана. Откровено казано, аз се учудих, когато между споменатите от другаря Гомело автори не чух името на Сергей Воронин. Неговият роман „Два живота“ излезе неотдавна. Това е много интересна, романтична, съвсем не правилийна книга, книга за трудните години в живота и за сложните характери на хората. Тя също се търси на екрана. Защо да не я превърнем в кинопроизведение?

Аз бих могъл да назова и друг писател — Анатолий Калинин. В нашия „Огоньок“ ние печатахме неговата кратка повест „Циганин“. Това е малко сурово, смело произведение за добрите хора, за тежката любов, за нашето време, за онези промени, които настъпиха в съзнанието и в живота на нашите хора. Тази повест предизвика голям брой писма. Сега театър „Ромен“ инсценира повестта на А. Калинин. Но когато я четох, аз видях, че тази повест, ако може да се каже така, по обем, сюжет и характер, е абсолютен филм. Трябва само да се прояви желание и интерес, за да се създаде такъв филм.

Бих могъл да спомена и далекоизточния писател Павел Халов, неговата повест за моряците би могла също да послужи за основа на добър филм за младежта, за мъжеството, за океанските ветрове и за създаването на характерите.

Или да вземем писателя Анатолий Ткаченко от Сахалин. Той се появи съвсем наскоро на литературния хоризонт. Но ако прочетете неговите разкази, вие ще видите колко внимателно се вглежда той в живота, какви интересни и обаятелни са неговите герои — млади и стари. А най-важното е, че в неговите разкази блика самият живот.

А ако спомена краснодарските писатели Владимир Монастирев, Виктор Логинов и Леонид Пасенюк? Никой от тях не прилича на другите. По една от книгите на В. Логинов Иван Пирьов е създал филм. Той получи твърде пестра оценка и ние няма да смятаме този филм за пълна сполука. Но значи ли това, че ние трябва да преустановим работата с В. Логинов и с други краснодарски писатели?

Аз споменах само няколко писатели. И далеч не от всички области. Но аз мисля, че при къщовното отнасяне към онова, което става в нашата литература, ние можем да намерим много интересно и в това, което е написано във Воронеж, в Иркутск, в Новосибирск, в Мехачкал, в Уфа и в други градове. Може да се намери особено много и в областта на драматургията.

Можем да си представим колко би спечелил нашият кинематограф, ако в него наред с московските и ленинградските сили биха се ввели новите талантливци сили на нашата широка Руска федерация, ако за това биха се погрижили внимателно у нас. Възниква мисълта, че може би при съюзното Министерство на културата или при нашето републиканско наред с работниците, които отговарят за създаването на кинофилмите, трябва да има и хора, които да подсказват активно на нашите кинодеятелци онези произведения, които трябва да се екранизират. При което това трябва да бъдат не безправни съветници, а хора, активно влияещи върху политиката на киностудиите.

У нас е направено много в писателските организации на Руската федерация. През последните години писателите от Новосибирск, Свердловск, Смоленск, Воронеж, Краснодарск, Ростов и много, много други градове внесоха немалко ценни елементи в нашата литература. Те се печатат често в съюзните и в републиканските литературно-художествени списания. Но на пленума може открито да се каже: техният дял в кинематографията е още много малък. Извънредно малък. Струва ми се, че сега е време не само в студиите, които са непосредствено подчинени на Министерството на културата на Руската федерация, но и във всевъзможните студии да се търсят, при това активно да се търсят и намират, нови сценаристи. Сценаристът това е талант и не на всекиго е дадено, разбира се. Възможност да създаде филм. Трудно е да се намери истински талант. Но веднаж намерен, при грижливо и заинтересовано отнасяне той може да се възпита и израсне. Истинските сценаристи, ако се пресметне, са може би много по-малко, отколкото писателите от другите жанрове. Те, както се казва, се раждат по един. Така се лояви например Д. Храбровицки, който беше журналист и очеркист, пишеше добре за науката, за авиацията, а после стана талантлив сценарист.

Трябва да се намери делов контакт между този, който е зрял майстор в кинематографията, в сценарната работа, и този, когото привлича киното, който може да стане писател-сценарист. Аз свързвам съзнателно това, защото можеш да бъдеш сценарист, без да бъдеш още писател. А там, дето се обединяват тези две понятия, там се проявява и победата в кинематографията. Шегата ли е да се каже 40 милиона зрители! Опитайте да издадете книга с такъв тираж!

Аз мисля, че у никого тук няма да се породят нито за минута съмнение в това, че писателите от Руската федерация желаят да участвуват активно в създаването на нашата съвременна кинематография.

В постановлението на Централния комитет на КПСС се казва, че в произведенията на киноизкуството рядко се срещат ярки образи на наши съвременници. На мене ми се струва, че в новоорганизираните редакционни колегии и художествени съвети при киностудиите трябва много сериозно да се погледне на плановете за работа на тези киностудии, за да се разшири и географията на нашите кинофилми. Далечният Изток, Сибир, Северът, Целините — тези географски точки не са достатъчно обхванати от обективите на кинокамерите. Но тези териториални величини притежават и хора. И какви само хора! Те дават представа за времето. И за какво време!

Напоследък у нас излязоха немалко интересни филми. И хората в тях са добри, и героите са симпатични, и душата се усеща, и психологически филмите са добре обосновани. Но моля да ме разберете правилно: иска се замах. Работата не е в грохота, не е в железобетона, който понякога заменя хората на екрана. Работата е в онези събития, които стават в нашата страна, и мястото на човека в тези събития. Ето какво е интересно. И въпросът за планирането възниква отново. Трябва да има различни филми: и с голям, и с малък мащаб. Например такъв прекрасен филм като „Серьожа“, поставен по сценария на В. Панова, спечели възторга на нашите зрители: не само у нас. Това е много човечен филм. Но представете си, че след този филм се появява още един, втори, трети.

Кинематографът е стопанство; тук е необходимо планиране. Разумно разпределение на впечатленията за нашия живот.

Ние все още и досега дискутираме един въпрос: за отношението на писателя и режисьора. Антиподи ли са те или не? Какво трябва да прави режисьорът и какво — писателят? Как трябва да се отнася режисьорът към сценария и как —

писателят към това, което режисьорът прави с неговия сценарий? Може ли режисьорът да бъде съавтор на писателя или не? Трябва ли писателят да участва в киноснимките или да присъства през време на киноснимките? Това е безкраен кръг от въпроси. Споменавайки ги, аз не смятам, че те нямат смисъл. Но на мене ми се струва, че все пак има известно усложняване на тези проблеми. Тук може да се каже, че в един случай режисьорът трябва да бъде съавтор, а в друг — не; в един случай той трябва да поправя със своята опитна ръка сценария на писателя, а в друг — не. Вариациите са безбройни. Но ни една от тях ние не ще успеем да узаконим. Пък няма и защо.

Разбира се, много важно е — и Лев Шейнин много уместно говори за това в доклада си пред партийното събрание на кинодраматурзите в московския отдел на писателите, — че режисьорът и писателят си съвпадат и се отнасят най-малко доброжелателно един към друг.

Сега в изкуството много се спори. Спорят в театъра, в изобразителното изкуство, в музиката, в киното. Във вестниците се появиха немалко статии, в които се изказаха различни гледища по отделни въпроси на кинематографията. Някои филми имат горещи защитници, други — люти врагове. Нека! Дай боже да има дискусии! Нека се прожектират различни филми.

Сега ние живеем в такова време, което дава пълна възможност на различните художници, които виждат по различен начин един и същ свят, да бъдат творци по свой маниер, да разкриват от свое гледище нашия сложен свят.

Не може да се каже как трябва да се пише; снимайте филм така, а не тъй. Ние забравяме понякога, че всеки от нас е пораснал в определена среда, в една или друга географска точка — един на юг, друг на север, трети в централните области; един в селото, друг в града. Един през целия си живот не е пътувал в чужбина и не пътува, а друг е пропътувал и видял целия или поне половината свят. Макар и това да не е всичко, което определя светогледа на художника и неговия поглед за действителността, но във всеки случай то е от голямо значение. И ние трябва да се съобразяваме с това. Трябва да се съобразяваме сами и другите да се съобразяват с нас. А ние все още се опитваме понякога да налагаме на другите своите художествени принципи. Какво трябва да прави и пише истинският художник знае сам, ако той, разбира се, е истински художник.

Методът на социалистическия реализъм дава възможност на всеки от нас да върви по свой път към общата цел, да изразява по свой начин своето отношение към действителността, да пропуска през своето сърце тревогите на нашето време. Който не разбира това, на него ще бъде трудно да работи в литературата и изкуството. Моля ви не натрапвайте насила на другите своя творчески метод. Ние всички сме деца на една родина, живеем под един флаг. Ние сме различни, но сме едномислещи.

Аз мисля, че тези въпроси вълнуват и нашата писателска общественост, и съседните изкуства. Показвайки нашата действителност в разни жанрове, ние трябва да помним как ще бъде най-добре да служим на народа, как той ще порешне това, как драматургът, прозаикът и поетът ще се приближат към най-широкия кръг на нашите зрители и читатели.

„Правда“ съобщи за посещението на ръководителите на партията и правителството на изложбата „30 години МОСХ“. Там има добри работи и те не са малко. Но нещо от изложеното представя опъкото на онова, което ние видяхме в Ню Йорк, Стокхолм и Париж, в различни изложби на съвременни или ултра-съвременни художници-модернисти или ултраабстракционисти.

Мислейки за писателския труд при най-различните наши творчески характери, ние трябва да помним едно свято изискване: на кого служим, към кого се обръщаме в нашето творчество? Обръщаме ли се към тесен кръг от сноби, хора, които мърморят като истерични: „мене ще ме разберат след един век“, или към широк кръг читатели и зрители?

Животът поставя пред нас немалко чудни и сложни проблеми. Доказателство за това е неотдавна завършилият Пленум на Централния комитет на партията. Докладът на Н. С. Хрушчов и разискванията показаха още веднаж какви огромни творчески сили притежава нашият народ, колко големи успехи сме постигнали и заедно с това каква огромна работа ни предстои сега в областта на строителството на нашата промишленост и селското стопанство. Колко проблеми постави на преден план нашето време! Колко смело партията критикува недостатъците в работата на промишлеността и селското стопанство на отделни пар-

тийни организации. А това е огромен и благодатен материал за писателя и разбира се, за кинодеятели. Какво богатство от жанрове може да бъде представено в кинематографията. Драми, комедии, сатири.

Вземете „фитила“, който ръководи С. Михалков. Той пише предимно къси кинофайлетони. Казваш си, какво е особеното тук? Действието продължава 3—4, минути после се сменява с друго. А някои областни деятели не пускаха на екрана тези файлетони.

Защо да не създадем редица сатирични филми, в които да изобличим с цялата партийна страст бюрократите, рушветчиите и крадците на държавни средства, каквито за съжаление все още не са малко у нас?

И изобщо за комедията. През последните години на комедията в кинематографа много не ѝ върви. Много рядко се появяват филми като „Упоритите“ или „Карнавална нощ“. Проблесне една или друга комедия, след това комедийният лейзаж пак потъмнява. Аз имам впечатление, че след филмите на Александров „Цирк“ и „Веселите момчета“ нашият комедийен жанр не се е издигнал на по-голяма висота. Във филма „Цирк“, макар и в немного труден и дори донякъде традиционен сюжет, е вложена голямата благородна тема за интернационалната дружба и истинските отношения между хората. На мене просто не ми се върва, че ние днес можем да създадем такива филми.

Писатели на комедии има, не липсват и прекрасно чувстващи комедийния жанр режисьори; има и отлични музиканти и композитори, песните на които сега проникват всред народа не толкова чрез кинофилмите, колкото чрез радиопредаването. Разбира се, това не е упрек нито за радиото, нито за когото и да било; но пълнозвучна комедия с умни герои и с хубава музика е много нужна на нашите зрители и на самите нас! Аз вече не си спомням названието на филма, в който се изобразяваше историята на няколко пенсионери. Боже мой, колко неинтересно, колко бедно и дребно изглеждаше всичко това на екрана! Или да вземем филма „Внимателно, бабке“. Какви ли не безсмислици няма в него! Просто обидно е за такава талантива актриса като Ф. Раневока, когато поради липса на добър сценарий е принудена да се снима в слаба комедия.

Аз мисля, че киностудията заедно с нас, съчетавайки умело общите задачи със задачите на сърцето, биха могли да създадат филми направо за някои актьори. Това се прави в театъра. Защо и ние да не приложим това в по-широк мащаб в кинематографа.

Пред нас стоят задачи с огромна важност. Ние още сега трябва да мислим за две големи дати. И не само да мислим, а практически да пристъпим към работа. Това е петдесетгодишнината от създаването на съветската власт и стогодишнината от раждането на В. И. Ленин. Ние трябва отново да покажем на нашите зрители събитията на времето и явленията на историята, който по силата на известни причини, родени от гнета над изкуството през времето на култа към личността на Сталин, извратиха действителното положение на нещата. Първите стъпки в това направление вече се правят.

Според мене аз бих назовал такъв интересен филм като „Два живота“ от Леонид Луков. Но това е само началото. Подготовката за двете велики дати трябва да започне още сега. Тези въпроси са извънредно отговорни и само със силите на държавните организации не могат да се решат. Тях трябва да ги решим практически, работейки над създаването на такива кинофилми, които биха показали цялата историческа сложност и разнообразие на нашия живот — от онези върхове, на които се издигна нашият народ след XX и XXII конгреси на КПСС. За решаването на тези творчески задачи нас ни вдъхновява Програмата на Комунистическата партия, приета на XXII конгрес.

Много въпроси възникват пред цялата писателска организация на Руската федерация. И всеки от тези въпроси се слага върху нашите плещи, очаква своето творческо осъществяване. А ние можем да направим всичко само тогава, когато в това участва цялата писателска организация на Руската федерация, всички писатели, независимо от това, в кои градове им са издадени паспортите.

Всеки от нас притежава житейски опит. Всеки има и свой възглед за живота. Сега времето е извънредно отговорно, напрегнато, бойко. Всеки, който може да открие или вече е открил талант на кинематографически писател, трябва да чувствава, че от неговия труд е заинтересуван целият народ и че всички ние не сме просто творчески единици, а членове на единната писателска организация на Руската федерация. Именно единна. Такава и трябва да бъде. Това е главното.

(Из „Литература и живот“)

ДЖОН СТАЙНБЕК

Наскоро стана известно, че бележитият американски писател Джон Стайнбек е удостоен с Нобелевата награда за литература през 1962 година. Това високо отличие съвпада с шестдесетгодишнината на писателя.

Стайнбек е известен и на нашите читатели. Неговите творби, в основата на които стоят значителни обществени и социални теми, са добре познати на нашата общественост. С особена популярност у нас се ползва забележителният му роман „Гневът на мравките“, претърпял вече няколко издания на български език.

Не по-малка обаче е популярността на Стайнбек и всред кинозрителите по света. По неговите романи и сценарии са създадени някои от най-хубавите филми, които киното ни е давало досега. Интересно е да се знае, че неговото име привлича интереса на кинопродуцентите едва десет години след публикуването на първата му книга „Златната чаша“ (1929 г.) Разбира се, с неговите реалистични и напредничави разбирания те не са били съгласни никога, но от друга страна, те са били принудени да се съобразят с огромната популярност на неговото име и неговите книги. Така или иначе, участието на Джон Стайнбек в американското кино става причина да се появят няколко от най-хубавите филми, които Холивуд ни е дал. Първият от тях е „Гневът на мравките“ (1940 г.)

Появяването на този филм е свързано и с известно засилване на критичните и реалистичните тенденции в американската литература и изкуство, като резултат от демократичната политика на Рузвелт. Сценарият на филма по едноименния роман написва Нънъли Джонсън, един от най-опитните холивудски сценаристи, а реализацията му е поверена на един от ветераните на американското кино — Джон Форд. Както е известно, „Гневът на мравките“ е драматичен разказ за едно бедно фермерско семейство, което е прокудено от земята, която обича като своя родна. Натоварени на един допотопен камион, те изминават безкраен път през пустинен пейзаж, докато стигнат „обетованата“ земя Калифорния. И тук, обратно на надеждите и обещанията, ги очакват още по-големи нещастия и мизерия. Така върху екрана се появява неофициалното лице на Америка — не онова на небостъргачите и борсовите игри, а на мизерията и безработицата по полетата, там, където капитализмът съвсем открито и безскрупулно показва своя истински лик. Мнението на световната кинокритика беше, че филмът се явява достоен еквивалент на своя забележителен литературен произточник.

Разглеждайки филма, ние безспорно бихме могли много да говорим за простата и същевременно силно експресивна операторска работа на Грег Толанд, за изключително емоционалната музика на Алфред Нюман и на всички останали сътрудници на филма. И все пак, след като гледаш филма, имаш чувство, че всички тези достойнства сякаш остават на заден план в сравнение с изисканата режисьорска работа на Джон Форд. Единодушно е мнението, че това е най-добрата работа, която досега е дал старият майстор. Някои критици смятат дори, че в кинематографната практика досега един от най-вълнуващите епизоди е този на напускането на старата къща от семейството на Джоудови в същия филм. Тук режисьорът Форд се е изявил като неповторим майстор в предаване чувствата на своите герои, в предаване на поразяващата човешка мъка. Режисьорът наистина е стигнал до една дълбочина в трактовката на своите герои, която е непозната дотогава в неговото творчество (като се има предвид, че дотогава той е вече автор на такива класически кинопроизведения като „Изгубеният патрул“, „Предателят“, „Дилижансът“ и др.)

Образите на Том и мама Джоуд са едни от най-силните човешки образи, които е виждал киноекранът. А Хенри Фонда и Джейн Дарнел в съответните

роли са постигнали най-високите актьорски постижения в своя творчески път. Най-ценното във филма е неговият краен извод. След всички преживени бедствия Том Джоуд закономерно стига до верния извод, че пътят към по-добър живот е само един — в борбата на трудовете хора за по-добър живот.

Значението на филма „Гневът на мравките“ не се корени само в неговия висок художествен уровень и в значимостта на социалната тема. То отива още по-далеч. Филмът стана предвестник на една серия американски филми от следвоенния период като: „Марти“, „След бурята“, „Несломимите“ и др., които показаха, че в американското кино има жизнени прогресивни сили, които въпреки тежките условия за реалистично творчество в Холивуд се опитват да следват най-добрите традиции на реалистичното кино.

Огромният успех на филма „Гневът на мравките“ поощрява продуцентите и още същата 1940 година се появява и вторият филм по сюжет на Джон Стайнбек — „За мишките и хората“ на режисьора Луис Майлстон. Определено може да се каже, че макар и двата филма да са осъществени само заради големия успех на литературните им първоизточници, техният победен път по екраните допринася извънредно много за разбуждане съвестта на една нация, която вече беше допуснала нейните духовни и материални ценности да бъдат обеднени, опустошени и когато тези филми наистина започват да лекуват този голям социален недостатък, мнозина от частните американски кинодейци се замислят за осъществяването на творби, които да покажат истинския живот в Америка, които да бъдат принос към делото за сближаване на народите на Америка и Европа, над които вече витае опасността от втората световна война.

Успехът на двата филма по неговия сценарий сега ентусиазира и самият Стайнбек. У него възниква желанието да опознае по-отблизо киното, да напише вече нещо специално за него. Така се появява неговият първи сценарий „Забравеното село“. И ние няма да сгрешим, ако кажем, че този сценарий и неговото кинематографно осъществяване представлява най-интересният от неговите опити в киното. И тук Стайнбек остава верен на своя стремеж да ни разкрива правдиво живота на своите герои — обикновените трудови хора. Сюжетът на сценария е много прост. Всред високите планини в Мексико продължава примитивният живот, така както е бил преди стотици години. Но ето че от праводете, разположени в долините, към откъснатите села вече започват да достигат новите мисли и новата техника. Старото и новото се срещат и понякога дори сблъскват, но винаги от тези удари се получават промени в селата. Такава е съдбата и на малкото селце Сантяго, разкрита чрез историята на малкото момче Хуан Диего и неговото семейство.

Джон Стайнбек внимателно подбира своите сътрудници и сам участва в заснемането на филма. Режиурата е поверена на Херберт Клайн, който до тогава има вече голям творчески актив в киното с филмите си: „Сърцето на Испания“ и „Завръщане към живота“, посветени на гражданската война в Испания, „Криза“ — снет в 1938 г. за мюнхенските събития, и „Светлини над Европа“ в 1939 година. Това са филми, които се считат като най-значителните постижения на американското документално кино в периода на тридесетте години. По своята социална заостреност те са близки до творчеството на Йорис Ивънс. Подобно на Ивънс Клайн също придава голямо значение на документалния поглед на кинокамерата, който той винаги умее да насочва към решаващите събития на своето време. Така режисьорът Клайн и сценаристът Стайнбек много лесно намират общ език. Към техните усилия се прибавят и тези на оператора Александър Хекелшмид от чехословашки произход. Въпреки че филмът третира съвременен документален материал и разкрива една социална тема — проникването на културата всред изостаналото население — по своя авторски замисъл той принадлежи повече към традициите на игралните филми. Това явление не е изолирано в кинематографната практика. Няколко години по-късно италианският режисьор Лукино Висконти по същия метод ще създаде своя вълнуващ филм „Земята трепери“.

Тъй като това е най-значителното участие на писателя в киното, в резултат на което той прави и някои теоретически обобщения, които са намерили място в кинематографната теория, ще си позволим да цитираме някои от неговите мисли във връзка с работата му по филма „Забравеното село“.

„За да направим този филм върху едно мексиканско село, ние бяхме изправени пред много проблеми, някои от които бяха предвидени, а други ни изненадваха и трябваше да ги преодоляваме през време на самата работа. Голям

брой документални филми дотогава бяха използвали метода на обобщаването, т. е. да покажат едно състояние или едно каквото и да е събитие, което засяга голяма група хора. Зрителите обаче трябва сами да си представят каква е съдбата на отделния член от тази група. На мен ми се стори обаче, че това наблюдение е много по-трудно от гледна точка на зрителя. Съвсем няма да е достатъчно да научите, че един милион души гладуват в някоя точка на земното кълбо, ако вие не се запознаете добре поне с един гладен човек. Във филма „Забравеното село“ ние се опитахме да разчупим този обикновен процес. Нашият разказ се концентрира върху едно семейство в едно малко село. Ние искахме нашите зрители да се запознаят много отблизо с това семейство и да го обикнат, както го обикнахме ние. А от асоциацията за тази малка група хора да може да се извлече най-широкото обобщение за цялата национална група, към която принадлежеше тя.

Методът на нашата работа беше много непосредствен и наистина изискваше голямо търпение. Написаният сценарий все пак беше доста общ. Затова групата влезе в селото, сприятели се с хората, говореше с тях и слушаше. Разказът ни беше прост. В това село умираха много деца. Защо става това? Какво се прави, за да се предотврати то от страна на жителите и от страна на правителството. Това беше всъщност поставяне на един проблем. Онова, което ние намерихме, беше драматично — една народна медицина и баене, които бяха толкова стари, колкото беше културата на древните аптеки, и всичко това се сблъскваше с модерната медицина, която идваше от равнините. За да разкажем тази история, ние трябваше само да покажем хората, които преживяваха тези неща. Така нашата баячка беше една истинска баячка, която практикуваше билкарство и магия в селото; нашият учител беше истински учител в държавното училище, нашите лекари — истински лекари, а нашата майка една истинска майка, загубила няколко от децата си. Ако те се движат уверено и убедително пред камерата, това се дължи на факта, че те са преживели тези случки много пъти, преди да бъдат заснети от камерата. Един такъв метод изисква преди всичко търпение, такт и истинска любов към местните хора. Ние имахме последното, но не всякога успявахме с първите две. Правехме грешки, спечелвахме си неприятели, възникваха кавги, които се уреждаха и успокояваха с още повече такт и търпение.

Най-трудният проблем беше да се намери начин, по който да разкрием съдържанието на филма пред американските и други зрители. Звуковите снимки бяха невъзможни — селото беше недостижимо за звуковата апаратура. Голям проблем беше и говорът. Само няколко души говореха изопачен испански, а всички останали употребяваха едно местно наречие на своите прадеди. Следователно обикновените методи на диалог на игралния филм бяха неприложими. Накрая решихме да използваме познатия метод на коментатора: един глас, който предава смисъла на говора, без да го превежда буквално, един спокоен глас, който улеснява разказа само там, където изображението и музиката не можеха да сторят това...

Ние не полемизираме, не атакуваме, не казваме нищо преднамерено. Ние показваме във филма само онова, което намерихме, но с онова необходимо подбиране, за да стане то вълнуващ разказ. Това бяха проблемите, пред които бяхме изправени при реализацията на „Забравеното село“. Получи се един интересен филм, правдив и драматичен.“

Докато Стайнбек е зает със снимането на „Забравеното село“, а по екраните неговите филми „Гневът на мравките“ и „За мишките и хората“ жънат големи успехи, в международното положение настъпват сериозни изменения. Над Европа се е развихрила нацистката агресия. Президентът Рузвелт приканва американската общественост към мобилизиране на силите срещу хитлеризма. В резултат се появява една серия филми, пропити с вълнуваща човечност и състрадание към жертвите на фашизма. Тяхната задача е да приканат американския народ да напегне усилията си и помогне за сразяването на враговете на човечеството. Между тези филми са „Госпожа Минивър“, „Братя Сълван“, „Мостът на Ватерло“ и др. Но най-забележителен, най-човечен измежду тях е филмът: „Спасителната лодка“ (1943 г.) на режисьора Алфред Хичкок, снет по едноименния разказ на Джон Стайнбек. Действието на филма се развива върху една оцеляла спасителна лодка, останала сама всред стихията на океанската шир. С голямо майсторство Стайнбек е разкрил психологическата драма на герои-

те корабокрушенци и тяхната отчаяна борба за живот. Избраният от режисьора суров, реалистичен подход и контрастно изобразително решение чудесно хармонизират с преживяванията на героите, които се лющат в широката амплитуда между страха от загиването и надеждата за живот. Може би това е най-добрият и значителен филм на Хичкок в неговия творчески път, тъй като той в периода след Втората световна война затъна в блатото на криминалните, шпионските и патологичните филми.

Връзките на Джон Стайнбек с мексиканския народ, започнали с филма „Забравеното село“, продължават и в следвоенния период. По това време мексиканската филмова продукция е постигнала значителни търговски успехи в цяла Южна Америка, особено в страните, говорещи испански език. Но за съжаление преобладаващата част от тези филми са сладникави музикални комедии и сантиментални любовни трагедии. Но ето че в 1947 година се появява филмът „Перлата“ по разказа на Джон Стайнбек на режисьора Емилио Фернандес и оператора Габриел Фигероа (изпълнители Мария Феликс и Педро Армendarец). Това е първият филм, в който мексиканските кинодейци показват, че могат да правят и високохудожествени, реалистични филми, които да разнесат славата им по света. В този смисъл филмът „Перлата“ се явява етапен филм за мексиканската кинематография в следвоенния период... Тук заслугата на литературната основа на Стайнбек също е решителна. Филмът донесе на мексиканската кинематография първите високи международни отличия, които след това бяха умножени с филмите: „Рио Ескондидо“, „Палома“ и др.

До този момент Джон Стайнбек работи с ентузиазъм за киното и вярва в неговите възможности за популяризиране на идеите, които той залага в своите литературни творби. Но времената се променят. Над САЩ надвисва сянката на Маккартизма и заплахата от комисията за антиамериканска дейност. Нейните пипала достигат и до Холивуд. Реалистичните и прогресивни тенденции, характерни за творчеството на писателя, сега вече открито се преследват. Минава един продължителен период, в който Стайнбек не участва в американското кино. Едва в 1952 година той приема да напише сценария на филма „Вива Запата“ — посветен на големия революционер на мексиканския народ Емилио Запата. Стайнбек се надява, че историческата правда и необходимостта да се следва фактическият материал няма да предизвикат подозренията на прословутата комисия. Постановката на филма е поверена на изтъкнатия режисьор Елия Казан, който по това време вече се е утвърдил като една от големите надежди на Холивуд.

Но предположенията му излизат погрешни. Независимо от добрите намерения на Стайнбек и таланта на Казан филмът, който в първата си част възпроизвежда внушително и правдиво революционните борби на мексиканските селяни под ръководството на Запата — към финала започва да звучи доста фалшиво и неубедително. Това се отнася главно до изводите от самоотвержената борба на Запата и оценката на събитията, които не са от написания от Стайнбек сценарий, а напарвени допълнително по внушение на продуцентите и от страх пред комисията за антиамериканска дейност. Още веднаж Холивуд показва на практика своята тенденция да фалшифицира историческите факти. Във финала на филма се показва как героят-революционер Запата (арт. Марлон Брандо), след като вече е влязал в столицата, се отказва от властта, и то под неубедителния предлог, че „властта корумпира“. Историческата истина е, разбира се, съвсем друга — Запата не успява да задържи властта след завземането на столицата, защото е застрашен от силите на легалистите, които превъзхождат няколкократно неговите отряди.

Тази произволна, но не случайна трактовка на фактите от мексиканската история във филма води до не съвсем невинни морално-политически изводи. Защото, ако властта води до корупция, ако всеки честен народен водач трябва да се отрича от себе си, тогава народът ще бъде обречен на вечно страдание. Намеренията са много прозрачни — зрителят да стигне до извода, че не може да има едно правителство по-добро от друго, тъй като винаги властта развъртава и довежда до задънена улица. Един извод, много удобен, разбира се, най-вече за онези, които искат да запазят властта само за себе си и насочен срещу обезправените хора с цел да притъпи техния стремеж към своя власт и по-добър живот.

Но въпреки тези фалшификации филмът е взет на шик от комисията за антиамериканска дейност. Въпреки че изводите са направени по вкуса на чле-

новете от комисията, все пак това е филм в който се показва революция на обикновените хора, които се бунтуват срещу своите поробители, борят се за своя власт. Тяхната самоотвержена борба върху екрана предизвиква възторга на зрителите в кинозалите. Обявяват филма за проводник на комунистическа пропаганда.

Притиснат до стената, режисьорът Казан се принуждава да прави следната „защита“ за своя филм пред комисията: „Това е един антикомунистически филм. Моля ви да прочетете моята статия върху политическите аспекти на самия филм, която публикувах в „Сатърдей ревю“ и която изпратих на члена на вашата комисия господин Никсън... Никаква политика... напротив, противопоставяне на комунистическите тези за Америка... Филмът се харесва на всички освен на комунистите.“ Едва ли са необходими повече коментари за този филм. Едва ли е необходимо да говорим за разочарованието на Стайнбек от холивудските порядки.

През 1954 година Стайнбек ще трябва да претърпи едно второ разочарование. Режисьорът Казан се заема да екранизира неговия роман „На изток от рая“. За съжаление сценаристът Пол Осбърн се е ограничил само в едната страна на това вълнуващо произведение на Стайнбек — силно драматичната и непрестанно нарастваща ревност между двамата братя, породен от тяхната любов към едно и също момиче. Така сценаристът и режисьорът са тръгнали по външната страна на действието, а от алегоричния приом на писателя в романа не е останал и помен. И затова въпреки привидно острия конфликт на практика се е получил един равен филм без център — една повърхностна илюстрация, лишена от убедителен ритъм. Затова и критиката беше много остра спрямо режисьорската работа на Казан — упрекваха го, че не е съумял да създаде необходимата среда и атмосфера за развитието на сюжета. Изводът беше единодушен — романът на Стайнбек е давал прекрасни възможности, които обаче не са използвани. Едничкото светло петно във филма беше актьорското изпълнение на Ю Ван-Флинт в ролята на майката, за която тя получи наградата за най-добро актьорско изпълнение през същата година. Заслужава внимание също така и изпълнението на трагично загиналия млад актьор Джеймс Дин.

Разочарованието от последните два филма карат Джон Стайнбек да се откъсне още повече от киното и оттогава досега той почти не участва в него. Нещо повече преди известно време при посещението си в Италия той заяви: „Не обичам киното, не го гледам с голям интерес“, а на любопитния въпрос на журналистите относно неговите сценарии той отговори: „Пиша ги винаги със скритата надежда, че в края на краищата от някой от тях ще излезе филм, който да ми хареса.“ Още по-трудно е да се вземе неговото мнение за филмите по неговите сюжети: „Всичките са еднакви, отговаря той с досада, а когато го притиснат да каже кои от тези филми все пак му харесват, с нежелание отговаря: „Хора и мишки“, „Гневът на мравките“, „Забравеното село“. За своите връзки с Холивуд той казва: „Това са кратки туристически посещения“. И на пръв поглед, ако вече не познавахме работата на Стайнбек в киното, тези изказвания биха ни се сторили високомерни, подценяващи значението на киното, като някаква аристократична позиция на големия литератор към киноизкуството. Но като имаме предвид спекулативните подбуди и непочтени похвати в царството на целулоида, съвсем ясно ни е, че Стайнбек найстина не може да не се чувства само като обикновен турист в него. Той сам казва, че американската критика не приема добре неговите творби — повече го ценят в чужбина: „А съм гонен пророк в моята родина.“

При този преглед на творчеството на Стайнбек, намерило отражение върху екрана, ние не може да не констатираме, че все пак той е малко по-щастлив от мнозина от своите събратя по перо, като Хемингвей и др., тъй като все пак е видял няколко значителни филма по свои сюжети. Очевидно е, от друга страна, че своето истинско място в американското кино Стайнбек ще заеме едва тогава, когато там надделят онези сили, на които е близка съдбата на обикновените хора в Америка, съдбата на онези, за които Стайнбек така вълнуващо и поетично разказва в своите литературни творби.

Хр. Мутафов

В НАШАТА СТУДИЯ ЗА ИГРАЛНИ ФИЛМИ

В бележника на първо място стои заглавието „Смърт няма“. Не е неизвестно. Ние познаваме вече романа на Тодор Монов. Съавтор на сценария е Христо Сантов. Съвременна тема за живота на трудовите герои. Израстването на един комунист, отдал себе си в изграждането и спасяването на една язовирна стена. По-нататък имат думата постановчиците Христо Писков и Ирина Акташева, операторът Тодор Стоянов. Петър Слабаков изпълнява централната мъжка роля — Караджов, Меди Димитрова — ролята на Лилияна, Джоко Росич — Златан, Григор Вачков — Пешо.

Външните сцени от филма се снимат на язовир „Кърджали“. „Смърт няма“ ще бъде първият наш широкоекранен игрален филм.

По оригинален сценарий на Николай Тихолов Захари Жандов започна постановката на филма „Черната река“. Тема, която третира проблеми за морала на нашите съвременни хора. Оператори на филма са Атанас Тасев и Борислав Янакиев. Централните роли са поверени на Жоржета Чакърова („Хроника на чувствата“), Георги Георгиев и Иван Тонев. Натурата на филма ще бъде снета в дърводобивните обекти на тетевенския балкан.

В киното ще дебютира режисьорът от Народния театър за младежта Вили Цанков. Той ще постави сценария на Свобода Бъчварова „Едно пътуване към свободата“. Авторката по оригинален начин поглежда на дните и събитията от съпротивата през погледа на едно дванадесетгодишно дете на емигранти, завърнало се в България. Гръв помощник на Цанков ще бъде опитният оператор Емил Рашев. Сега се правят актьорски проби и подготовка за снимането на филма.

Тематично близък е и сценарият за Митко Палаузов — „Прекъсната игра“, написан от Никола Голанов и Георги Янев. В този филм авторите ще отразят вълнуващия живот и геройска-

та смърт на малкия партизанин. Постановката е поверена на Симеон Шивачев, оператор Христо Вълчанов. Правят се актьорски проби. Вероятно ролята на Палаузов ще изпълнява десетгодишният Войнишки.

Режисьорът Янко Янков е написал сценарий под заглавие „Непримиримите“ със сюжет из Отечественната война. Авторът на сценария ще осъществи и постановката на филма. Операторската работа е поверена на Трендафил Захариев.

Пак със сюжет от Отечественната война е сценарият „Край Дунав“, създаден от писателя Павел Вежинов по повестта му „Втора рота“. Филмът не влиза в тазгодишните планове на Студията за игрални филми, но това не пречи неговата реализация да започне още сега. С отговорната задача са се нагърбили режисьорът Стефан Сърчаджиев и операторът Васил Холиолчев.

През тази година ще бъде филмиран още един съвременен роман. — „Мъже“. Неговият автор писателят Георги Марков заедно с бъдещия постановчик на филма Борислав Шаралиев създадоха сценарий, който подобно на романа третира гражданската позиция на хората след XXII конгрес на КПСС.

След „Калоян“ вторият български исторически филм ще бъде „Ивайло“. Сценарият е написан от Е. Константинов и Н. Вълчев. Този филм се отличава със своята сложна постановъчна работа и изисква повече време за подготовка преди снимането. Снимачната група, ръководена от постановчика на филма Никола Вълчев с оператор Константин Янакиев, вече е уточнила местата, където ще бъдат снети външните батални сцени. Изясняват се някои битови и исторически подробности, правят се актьорски проби и се уточняват костюмите. Филмът „Ивайло“ ще бъде цветен.

Името на Георги Алурков е познато на нашите читатели и кинолюбители от редица добри негови документални

филми. В последствие неговото име се появява в игралния филм като оператор на „Вятърната мелница“ и „Пленено ято“. Тази година Алурков започва своя режисьорски дебют в игралния филм. Негова първа постановка ще бъде „Конникът“ по сценарий на Любен Лолов на тема от живота на нашето съвременно село. Във филма „Конникът“ ще дебютира със самостоятелна операторска работа и Младен Колев.

Отворили думи за дебюти, трябва да споменем, че режисьорът Исак Хеския ще постави за първи път самостоятелно сценария на Йордан Радичков „Тенекиеното петленце“. Такава амбиция има и сценаристът Петър Донев, автор на сценариите „Бедната улица“ и „Деветдесет и девет стъпала към нищото“ (поместен в брой 2 от т. г. на списанието). На този свой сценарий Донев иска да бъде и режисьор-постановчик. Вероятно реализацията на филма ще се осъществи през следващата година.

В този брой на списанието поместяваме сценария на Павел Вежинов с ус-

ловното заглавие „Ромео без Жулиета“. Тази творба е създадена от автора специално за талантливия комедиен актьор Георги Калоянчев. Филмът ще бъде поставен през тази година, но до този момент снимачният състав още не е уточнен.

И накрая няколко думи за съвместните продукции. Водят се разговори за съвместна продукция със съветската кинематография. Италиански кинематографисти са приели сценария на Орлин Василев „Зъб за зъб“, по който вероятно ще се снима филм от типа на супер продукциите. Очаква се пристигането на италианската снимачна група, която съвместно с нашата кинематография ще започне снимането на филма.

С Франция разговаряме по снимането на една съвместна продукция — комедия с условното заглавие „И розите имат бодли“. Първият вариант на сценария е готов. Сценарист от наша страна е Хаим Оливер. По-голямата част от действието се развива в България.

Ив. Бояджиев



*Виолета Донева и Иван Андонов
във филма „Анкета“*

ПИСМА ОТ МОСКВА

*Успех на филма „Бъди щастлива, Ани!“
в Москва*

Осем централни московски кинотеатри започнаха редовни прожекции на българския филм „Бъди щастлива, Ани!“

В разговор с директорите на кинотеатрите „Централен“, „Пионер“ и „Метропол“ с удовлетворение узнах, че зрителите приемат топло филма. А инспекторката по разпространението на филмите в Москва др. Тамара Петровна, като изхождаше от поведението на зрителите и някои техни отзиви, каза: „Това е един светъл, приятен филм“. Какви са качествата на филма?

В комедийна форма, използвайки достъпен, логично развиващ се сюжет, той предава интересни, занимателни и същевременно съдържателни ситуации. Отделят се ярко двата централни образа, носители на идеята за чиста и искрена българо-съветска дружба — съветският летец-турист, пресъздаден талантливо от популярния съветски киноактьор Василий Меркурев, и влюбената Ани, предадена с топлота от Невена Коканова.

Епизодите, които говорят за изобилието на българската земя, са преплетени умело с обичта на българина към съветския гост. И затова „натюрмортът“ от плодове и зеленчуци във филма се възприема като дар от сърце за съветския човек, като своеобразна поетична картина на щедрата и красива българска земя и природа и нейните стопани — свободни, радостни и щастливи хора.

Зрителите одобрително реагират на успешно изпълнените комични положения. Те приемат филма като жизнерадостна кинопоема за нерушимата и крепнеща българо-съветска дружба.

„Советско кино“ — седмично приложение на в. „Советская культура“.

Новата година донесе за съветските

кинодейци хубав подарък — нов вестник — приложение към „Советская культура“. Приложението е оформено като самостоятелно издание и ще излиза всяка събота.

В първия брой са поместени материали за някои проблеми на съветското киноизкуство, рецензии за филмите „Младо-зелено“ и „Пръстени на славата“. С кратки интервюта „добър път“ на новия вестник желаят министърът на културата на Съветския съюз Е. Фурцева, кинорежисьорите Ив. Пирев и Гр. Чухрай, киноартистите Ц. Цицишвили и Лариса Лужина.

На централно място в първия брой на първата страница е поместена снимка-кадр от филма „Бъди щастлива, Ани!“ — откроява се добродушното лице на В. Меркурев и очарователната, подкупваща усмивка на Невена Коканова.

*Централният дом на киното — школа
за московските кинодейци*

Богата и разнообразна е програмата на Централния дом на киното в Москва. Всяка вечер се провеждат културни мероприятия — прожекции на съветски и чуждестранни филми, обсъждания, дискусии, срещи с дейци от други творчески съюзи и със зрители.

Неотдавна бе изнесен поредният устен киножурнал, наричан „Живот и творчество“. Първата „страница“ откри депутат от Върховния съвет на Съветския съюз, който накратко разказа за грандиозните перспективи в развитието на съветското народно стопанство. След това се отвори нова „страница“ на журнала — популярни московски естрадни артисти изнесоха кратка програма, изпълнена с епиграми за успехите и недостатъците на филмите. Третата „страница“ на журнала бе запълнена от кратко слово за престъпността в капиталистическите страни. А след това бе дадена думата на съветски

учен, който говори за назначението на кибернетиката. Неочаквано на сцената светна екранът — „страница“ от журнала бе един късометражен филм. И отново устният журнал продължи с естрадни песни, хумор и сатира. Накрая бе прожектиран нов художествен филм.

Централният дом на киното организира народен киноуниверситет „Знание“. Изнасят се лекции и беседи по въпроси на кинодраматургията.

Всяка седмица се уреждат вечери на чуждестранния филм, на които обикновено присъствуват гости — създателите на филмите.

Разнообразните мероприятия на Централния дом на киното повишават квалификацията на съветските кинодейци, които работят в московските студии.

Ст. Стоименов

ХАМЛЕТ В МЕН

Смятам, че всяко класическо произведение на изкуството претърпява промени през епохите. То има нов смисъл и ново значение за всяка нова генерация. Например „Хамлет“ според нашите разбирания и чувства е съвременна тема в много отношения. Съвсем възможно е да се даде класическа интерпретация на тази пиеса, но аз мисля, че тя има нужда от нова индивидуална интерпретация.

Много ми хареса филмът „Хамлет“ на Лоуренс Оливие и аз се възхищавам от неговата работа. Но като във всеки човек и в мен живее мой собствен Хамлет. Това е последица от условията, в които живея. Думата „съвременност“ за мен не значи промяна на стила на пиесата. Лично аз не обичам да гледам Шекспирови пиеси със съвременни костюми, винаги предпочитам те да бъдат изнесени с костюмите на епохата, която представят, но общото историческо чувство, духът на поезията, хуманността трябва да бъдат съвременни и близки до живота на днешната публика.

Шекспир показва гениалност в изследването на историческите данни, човешката природа и разбиране на човешката психология във всички времена.

Държа моя филм да бъде напълно издържан в Шекспировия дух. Ще се постарая да покажа общото чувство.

Философията на поезията на гениалния драматург, но няма да употреба традиционните театрални постановки. Искам да вървя по пътя на киното. Според мене съветската балерина Уланова в балета „Ромео и Жулиета“ на Прокофиев, без да произнесе дума, беше съвършена Шекспирова Жулиета. Виждал съм много артистки в тази роля, които съвестно произнасят всички реплики, но нямат никакво чувство за Шекспир, както има Уланова.

Шостакович пише нова музика за моя Хамлет. Той е писал музика и за други мои филми, но за този той проявява особен интерес. Много Шекспирови специалисти са писали, и то съвсем правилно, че замисълът на Шекспир е абсолютно зрителен и моята задача ще бъде да променя поетичната образност на творбата в зрителна. За мен не е от значение оценяването на думите, защото преводът на тази поезия в зрително съдържание е най-мъчната задача в коя и да е Шекспировз постановка.

Още в началото на деветнадесетия век много руски поети са се опитвали да преведат Шекспир на руски. Последният превод на „Хамлет“ и може би най-добрият, е преводът на Борис Пастернак. Този именно превод аз взех за основа на моя сценарий. Между другото преди няколко месеца в Съветския съюз се публикува ново пълно издание на Пастернакови стихове.

В Съветския съюз Шекспир е един от най-любимите драматурзи. Обикновена-та театрална публика желае да гледа Шекспировите пиеси и всички наши театри поставят „Ромео и Жулиета“, „Отело“, „Крал Лир“ и „Хамлет“. Пре-ди няколко години в Ленинград госту-ва английска делегация и ни показа „Ричард III“, постановка на Оливие. Бях щастлив, че можах да я видя. Го-стите се убедили, че нашата публика има специални чувства по отношение на Шекспир, защото театърът беше пре-пълнен всяка вечер. През войната и об-садата на Ленинград театърът предста-вяше „Крал Лир“. Имаше бомбарди-ровки, много трудности за набавяне храна, но хората отиваха да гледат „Крал Лир“. Сега Шекспир е част от нашата култура.

Току-що завърших книгата си за Шекспир. Тя е във формата на есе. Опи-тах се да разгледам различните видо-

ве съвременни изкуства, повлияни от Шекспир. Книгата се нарича „Нашият съвременник Уилям Шекспир“. Тя е пу-бликувана през ноември м. г.

При Шекспир ние имаме възможност да изучаваме много неща за днешното общество. За това общество е много важно да види човека в историческа перспектива — „едър план“, страдания-та на човека и „общ план“ на движе-нията на историята. Шекспир отразява в пиесите си обикновения начин на живот, обикновените чувства и съще-ременно сложността на живота. Има известно влияние на историческите съ-бития върху съдбата на човека.

Моят филм ще бъде черно-бял на широк екран. „Дон Кихот“ аз напра-вих цветен, защото исках да предам атмосферата на топлия юг, но за „Хам-лет“ искам хладната сивота на севера.

Григорий Кузинцев

Из сп. „Филм енд филминг“.

ЗА ТВОРЧЕСТВОТО НА НЯКОИ МЛАДИ АМЕРИКАНСКИ КИНОРЕЖИСЬОРИ

През последните десет години редица филмови режисьори в Съединените американски щати правят опити да се освободят в своето творчество от идеоло-гическата подчиненост на холивудската кинематография и да тръгнат по нов път. Въпреки тези стремежи за творческа самостоятелност не може в никакъв случай да се говори за „независима американска кинематография“ в смисъла на едно общо явление. Наистина това ново американско филмово творчество се обединява в стремежа за противодействие на огромната холивудска индустриална машина и на политическия контрол, който управляващата класа в Съединените щати упражнява чрез нея. Това обстоятелство обаче не е достатъчно да очертае една по-положителна перспектива за творческа самостоятелност, тъй като до-могванията за независимост на отделните режисьори се дължат на най-различ-ни подбуди, които в повечето случаи нямат обществено значение, въпреки че имат за цел отхвърлянето на буржоазните условия и изисквания на Холи-вуд. Само от това гледище може да се прецени художественото и социално значение на опитите за независимост в американското киноизкуство и да се разберат опасностите, които творческите схващания на някои млади американ-ски кинорежисьори създават за изхода на борбата за независимост.

В този очерк нямаме за цел да разглеждаме по хронологически ред всич-ки опити за независимост в американското филмово творчество, нито да анали-зираме дейността на т. н. „Нова американска филмова група“, която търси път за „оригинално обновяване на изразните средства на киното“. Ще се спрем обаче на характера на тематиката, с която представителите на тази група во-дят борбата за обновяване и независимост.

Литературата в съвременна Америка третира предимно сюжети, които се отличават със своя абстрактен характер и са напълно откъснати от съществуващата действителност. Тази тематика е проникнала и във филмовото творчество; нейната същност в киноизкуството е обобщена в програмната дефиниция на Джеймс Ейдж, който счита, че филмовите произведения не трябва да представляват „документи, а творби на чистото въображение, свързано с една действителност, която не е съществувала дотогава“.

По отношение на характера на тематиката в „Новата американска филмова група“ се очертават две тенденции: едната, която е свързана с името на Рогозин, Енгел, Майер, Макензи, Касавет, проявява известна въздържаност към формолировката на Ейдж, докато другата, която се подкрепя от киносписанията „Филмова култура“ под редакцията на Джонас Мекас и „Филм 16“ под редакцията на Луи Джейкълбс, възприема безусловното схващане на Ейдж. Именно тази страна на независимото американско филмово творчество бихме искали да разгледаме в следващите редове.

Досега не е направен по-сериозен анализ на абстрактния характер на тематиката и дали тя трябва да се разглежда като литературно, философско или религиозно течение. Ясно е обаче, че отношението към обществото и живота, което тази тематика застъпва, представлява най-примамливата съблазън и същевременно най-голямата опасност за младото американско поколение.

През 1957 г. беше издадена книгата „На улицата“ от Джек Керуак, който е най-видният представител на абстрактната тематика в литературата. Появяването на това произведение не предизвика особено противодействие от страна на литературната критика. Изглежда, че описаните условия и събития се считаха за съвсем невероятни, за да заслужават някакво внимание; от друга страна, буржоазията все още не беше стигнала до онова състояние на морален упадък, който създаде у младите американци чувство на отвращение към обществото и ги тласна към уединение в един нереален свят, към психологически колебания и заблуда. За някои това явление изглеждаше наивно и без особено значение; всъщност обаче то беше въълнуващ израз на протест, който остана безсилен пред безразличието на американското общество.

При тези условия все по-голям брой младежи почнаха да се отдръпват от живота, ужасени от хаоса на безскрупулните гешефти, подкупите и покварата в съвременна Америка, изгубили всякаква вяра за по-светли перспективи в бъдещето. Духовното разложение на обществото рушеше моралните устои на младежта и я тласкаше по пътя на безделничеството, разврата и джазовата музика. В тази обстановка на нравствен упадък се появи и съвременният „млад герой“, с брада и измачкани дрехи, с подпухнали от пиянство очи и с високо самочувствие за превъзходство.

Много скоро обаче американските младежи се наситиха на този начин на живот и започнаха отново да търсят уединението. Като последница от това душевно състояние се яви склонността им към мистични съзерцания, която всъщност прикриваше смущението и страха им пред съзнанието, че се чувствуват неспособни да се противопоставят на една действителност, срещу която по начало и с право бяха въстали. Някои се опитват да представят тези явления в живота на младото поколение по-скоро като душевна трагедия, отколкото като социална беда. Това изопачаване на същността на проблема има за цел да оправдае безразличието, което младежта проявява към обществената действителност. За съжаление протестът на младото поколение не можа да намери вярна опорна точка и се превърна в мистично явление, затворено в своето собствено безсилие. Отказът обаче да се изпълнят изискванията на съвременния живот означава отричане на задълженията, които произтичат от него, означава отхвърляне на отговорността към обществото, което очаква от всекиго да даде своя градивен принос в името на общия напредък. В светлината на тези мисли не е трудно да се разберат причините, поради които младото поколение отрича всяко прогресивно учение и историческите заслуги към човечеството на хора като Маркс, Айнщайн, Фройд.

Манталитетът на съвременната американска младеж намира отражение и в творчеството на някои млади американски кинорежисьори. Техните погрешни разбирания изменят същността на изкуството и истинския смисъл на борбата за „независима кинематография“, защото това понятие се схваща по думите на Дж. Хоуард Лоусън като „лична независимост от обществена отговорност“ и се свежда до пълна „свобода за изразяване на чисто субективни чувства без вся-



Калина Антонова и Валентин Русецки в сцена от филма „Смърт няма“



Сцена из филма "Смърт няма" с участието на актьора Петър Слабаков

каква връзка с обективната действителност“. Освен това, както твърди и Лоусън, „тази егоистична претенция е една от най-здравите вериги, които държат художника в плен на идеологията на капитализма“. Какъв смисъл би имало тогава да се счупят оковите на холивудското робство, когато тази „свобода“ ще бъде използвана за оправдаване и прикриване на едно пълно безсилие в художествено и социално отношение?

По този път са тръгнали режисьорите Роберт Франк и Алфред Лесли с филма „Откъсни моите маргарити“, Шърлей Кларк с филма „Духовната връзка“, Джонас Мекас с „Оръжие по дърветата“, Къртис Херингтън с „Нощен прилив“, Джером Хил с „Пясъчният замък“, Уилям Кронк с „Фруктиера с череши“.

Филмът „Откъсни моите маргарити“ е създаден по идея и с непосредственото участие на самия Джек Керуак. Произведението няма определено съдържание; героите са напълно откъснати от действителността; те живеят в един свят на въображение и мистика под въздействието на някаква хипноза, която определя странния и невероятен характер на техните разсъждения и поведение. Върху тази основа на фантазия в действието и образите е изграден целият филм, който обаче не успява да окаже никакво емоционално и художествено въздействие. С особено майсторство се отличава филмовият монтаж, който разнообразява монотонността на действието и епизодите; в общия стил и постановката на творбата обаче това техническо постижение има само символично значение.

Постановката на филма „Духовната връзка“ създава впечатлението, че Шърлей Кларк, която е бивша балерина, иска да надмине всичките режисьори в разработката на сюжета; за тази цел тя се опитва да използва и някои от изразните средства на театъра на Пирандело и Брехт. Опитът обаче остава неуспешен. Във филма не се чувства участието на човека, не се чувства духовната връзка между героите и зрителите, за която говори самото заглавие на творбата.

Съвсем необедително звучат и опитите на Джонас Мекас да изрази чрез своя филм страданията и душевното безсилие на младото поколение в съвременна Америка. Със същата наивност е изпълнен и филмът на Къртис Херингтън, който със символични средства разказва за невъзможната любов между един моряк и една морска нимфа.

От обществено гледище по-голям интерес представляват филмите „Пясъчният замък“ и „Фруктиера с череши“.

Филмът „Пясъчният замък“ може да бъде определен като символичен разказ за съвременното американско общество и за менталитета на младото американско поколение; в това отношение особено сполучливи са героите, които посещават летните курорти и плажовете и са типични представители на съвременното американско общество, и детето като представител на съвременната американска младеж, което с големи усилия, но напразно строи своя неустойчив замък от пясък.

Другият филм — „Фруктиера с череши“ — разкрива развитието на един художник, който от реалистичното преминава постепенно към формалистичното творчество и похабява своите дарби и своето изкуство. Както в „Пясъчният замък“, така и във „Фруктиера с череши“ създателите на филмите показват пълна неспособност да схванат същността на съвременната действителност в Америка и признават своята безпомощност спрямо обществените проблеми.

След този кратък преглед на творчеството на някои млади американски кинорежисьори съвсем естествено възниква въпросът, какво всъщност ни предлагат тези режисьори? Чувство на мистично задоволство от живота на едно общество, което се разпада, или лирично успокоение от един сън, в който се забравят всички трудности? По този повод известният филмов критик Гуидо Аристарко пише: „Ние не питаме дали безразличието на хората се дължи на съществуващата действителност, а само дали това е цялата действителност? Не питаме дали тази действителност трябва да бъде разкрита, а питаме само защо се спираме в нейното пълно разкриване?“. От художествено и социално гледище ние също така не можем да възприемем едно направление в изкуството, което отрича критичната преценка на действителността в нейната същност и цялост и не търси перспективите на общоустановеното развитие.

Марио Гуаралди

КРАЯТ НА ОГНЕДИШАЩИЯ ДРАКОН

Бирманските филмови менажери са зле разположени. Повод за лошото им настроение е едно ново правителствено постановление, което забранява на филмовите дружества да снимат занаят филми, показващи духове, вещици, надземни и подземни митически зверове, както и пръщящи от сила свръхчовеци, т. е. филми, които прославят суеверието, средновековното варварство и насилието. Някои продуценти на „бълващия огън дракон“, на звездите от многобройните бирмански филми бълват от своя страна гущери. Те предугаждат пресъхването на един от своите най-доходни извори и виждат в указа едно посегателство върху свещените права на гешефта, което те наричат лична свобода. Напредничави и по-малко користномислещи кръгове на бирманската общественост въздъхват с облекчение, понеже с право очакват, че примитивните, затъпяващи народа целулоидни ленти ще изчезнат по този начин бързо от кръгло триста и осемдесетте кина в страната. Те отбелязват със задоволство изразения в постановлението стремеж да се изкорени едно от отровните растения по широката нива на пропагандата и въздействието върху масите.

Сигурно на малко любители на киното е известно, че Бирма със своите малко повече от 20 милиона население произвежда около 70 филма годишно. Четиринадесет дружества водят сурова конкурентна борба за повече печалба. От само себе си се разбира, че естетическите принципи на филмовото изкуство са почти забравени. „За нас са меродавни търсенето и вкусът към Ко-Ко Ма-Ма“ — ми заяви открито един от продуцентите в Рангун. А под името Ко-Ко Ма-Ма той имаше предвид бирманската Лизхен Мюлер.

Бирма е страна, която тръгна по пътя на националната независимост едва преди десетилетие и половина. Средният доход на нейното население е все още един от най-ниските в света. Освен многобройните бирманци, които не могат да четат и пишат, има и много полуграмотни. Дълбоко са вкоренени идолопоклонничеството, анимизмът и суеверието дори и у градското население. До днес филмът не оборваше, а подхранваше невежеството и изостаналостта, наследени от колониалното

владичество. За това играе голяма роля влиянието на Холливуд и неговите посредници в Япония и другите страни.

За да устоят на пазара срещу опитните американски конкуренти, бирманските филмови дружества просто копират техните методи. По някога единствената разлика от филмите на САЩ се състои в това, че бирманските се снимат именно в Бирма. В някои случаи практичните рангунски кинопредприемачи просто преписваха сценарии от отвъд океана, без да променят дори една сричка, пренасяха действието в родна обстановка и накрая ги фиксираха върху целулоида като „собствени творби“.

Затова правителственото постановление забрани вноса на съответните чуждестранни филми. Един държавен комитет ще има решаващата дума, дали даден филм може да се пусне по бирманските кина или не. Собствениците на кинотеатри настойчиво се предубреждават да се придържат стриктно към отдавна излезлия закон, според който в най-малко шестдесет дни от годината са задължени да прожектират бирмански филми.

Бирманското правителство е заинтересовано от подобряване качеството на филмовата продукция в Бирма, се казва в постановлението. То е против темите, в които се разпространяват на задничави схващания, и е против тенденциите, спъващи националния напредък. Съветват се кинодейците да търсят нови пътища. Те трябва да се обрнат към живота на народа и да отразят неговите проблеми. Правителството напомня за изпълнената със събития история на страната, за борбата за независимост и свобода и дава да се разбере, че ще поддържа ценните в художествено отношение филми.

Бъдещето ще покаже дали декретът, който рангунските вестници окачествяват като преломен момент в историята на бирманския филм, ще се прилага последователно в полза на страната и прогреса. То ще отговори и на въпроса, дали бирманските кинодейци съзнателно ще положат усилия да тръгнат по нови пътища в интереса на своя народ и на едно здраво развитие на страната.

Волфганг Дьонерт
Рангун

(Из „Берлинер цайтунг“, 23 септ. 1962 г.)

КИНОКЛУБОВЕТЕ В АНГЛИЯ

Зараждането на английските киноклубове е свързано със задълбочения критичен интерес на английските зрители към произведенията на киноизкуството. В първите години от своето появяване киното е било смятано като обикновено средство за забавление на масите и затова и интересът към неговата теория и художествени прояви е бил по-слаб. Едва след Първата световна война вече можем да говорим за по-сериозни критични изследвания. Първият английски киноклуб, който се организира със задача да се занимава с изучаване на киното като изкуството, е Лондонският киноклуб, формиран през 1926 г. Към края на тридесетте години в Англия вече се наброяват значителен брой подобни клубове и в провинцията. Всички те развиват своята дейност по подобие на лондонския киноклуб.

Непрекъснато увеличаващият се брой на киноклубовете довежда до необходимостта те да се обединят в една по-представителна организация, която да може да им осигури снабдяване с филми, съоръжения, литература и пр., както и да поддържа връзка с киноклубовете в чужбина. На няколко пъти се правят опити за създаването на такава организация, но едва през 1945 г. се образува сегашната Федерация на киноклубовете, първоначално с 26 клуба-членове.

Избухването на Втората световна война през 1939 г. довежда до известно замиране в живота на киноклубовете, но към края на войната и след нея в Англия се забелязва засилване на кинолюбителското движение. Само за петнадесет години от образуването на федерацията броят на киноклубовете нараства на 345. От тях 80 имат възможност да провеждат собствени прожекции на 35 мм лента, останалите използват главно 16 мм формат. Някои от клубовете са организирани предимно от хора, които се занимават със снимането на любителски филми, но повечето киноклубове се занимават предимно с теоретическа дейност. Обикновено английските киноклубове се организират в училища, университети, любителски театрални трупи, държавни учреждения, индустриални и други предприятия, публични библиотеки, научни дружества и др. Най-голям брой киноклубове има в гъсто населените места, но не липсват киноклубове и в най-рядко населените пунктове на страната. Броят на членовете в киноклубовете варира от малките селски киноклубове с 40—50 човека до клубове с 1,000 и повече членове, както е например киноклубът Тийнсайд. Някои от големите киноклубове разполагат със собствени малки кинозали за публични прожекции.

Федерацията не само се стреми да разширява броя на киноклубовете и тяхната дейност, но също така се стреми да издействува от държавните институти и кинопроизводителите големи облекчения за своите членове. Всяка година се провеждат прегледи на кинолюбителската продукция на киноклубовете на всички формати лента. Най-добрите произведения се прожектират след това по мрежата на кинолюбителските клубове.

Макар и да разполага само с ограничените средства от членския внос на отделните киноклубове, английската федерация развива твърде голяма дейност: разпространение на класически филми, лекции за киноизкуството, кинотехниката, организира изложби като „Киното от 1896 г. до днес“, „Полският филм след войната“ и др. Издават се също така списание „ФИЛМ“ в тираж около 12,000 бюлетинът „Филмови новини“ и периодичното издание „Известия“, които се изпращат безплатно на членовете на киноклубовете. Публикувани са и много брошури от чисто практичен характер, като „Организиране и ръководене на един киноклуб“, „Ръководство на кинопрожекцията“, „Отчети за годишните кинофестивали“ и пр.

Обсъждането на филми заема най-голям дял в дейността на отделните кино-

клубове. Обсъждат се както кинолюбителски творби, така и игрални филми и късометражни професионални филми. Някои от киноklubовете имат редовна лекционна програма за обсъждане на филмите и теоретическите въпроси на киноизкуството. За лектори се използват както местни хора, така и представители на федерацията. Английските кинодейци-професионалисти също така са много чести гости на киноklubовете, с които споделят своя творчески опит и бъдещи планове. Кинолюбителската снимачна дейност не заема голямо място в английското кинолюбителско движение — преобладава културно-просветната и теоретичната дейност, която е на голяма висота. Това обяснява и големият интерес към кинолитературата и теоретическите трудове на киното. От всички Западни страни в Англия се издават най-много книги върху теорията на киното както от английски, така и от чужди автори — предимно съветски. Наред с книгите „Изкуството на киното“ на Е. Линдгрен, „Техника на киномонтажа“ на К. Рейз (познати у нас от руския им превод) в Англия са издадени и книгите „Граматика на филма“ и „Киното и неговата техника“ на Раймонд Споттисууд, „Филмът до днес“ на Паул Рота, „Руското и съветско кино“ на Джей Лейда и др. Няколкократно са преиздавани и трудовете на Айзенщайн, Пудовкин, Бела Балаш и др.

Английската федерация на киноklubовете поддържа най-близки приятелски отношения с почти всички подобни институти в чужбина, разменя филми, обменя опит и пр. Нейна голяма заслуга е и организирането и активизирането на кинолюбителското движение и в много от страните от Британската общност. По линията на кинолюбителските прожекции в Англия и много други страни, като Австралия, Канада и др., са били прожектирани много от прогресивните съветски и други филми, които не са били пускани по редовната киномрежа в тези страни. Интересът към тези филми сред кинолюбителите е голям.

Такава е накратко картината на английското кинолюбителско движение. Въпреки някои отделни моменти на затишие общо взето английското кинолюбителско движение се намира в непрестанно развитие и бележи все по-значителни успехи... От 1956 г. насам се забелязва непрестанно увеличаване на посещаемостта на мероприятията на киноklubовете от страна на публиката, което е довело и до увеличаване на членовете в киноklubовете. Основната задача в тази дейност си остава стремежът към опознаване въпросите на киноизкуството и използването на киното за културни и научни цели. Ръководните длъжности както в киноklubовете, така и във федерацията са неплатени, почетни. И затова може би най-характерната черта на английското кинолюбителско движение е ентузиазмът.



Захари Жандов поставя нов художествен филм на съвременна тема със заглавие „Черната река“.



Георги Калоянчев в ролята на пожарния командир от филмовата комедия „Невероятна история“.



Сцена от филма „Капитанът“, постановка на режисьора Димитър Петров.

Режисьорът Михаил Шапиро снима сатиричната приказка-памфлет „Двама приятели“, насочена срещу съвременните атомници, подпалвачи на нова война. В ролята на негово величество Каин XVIII играе Ераст Гарин, а ролята на неговия приятел, военния министър, Михаил Маров.

*

Всеки филм на Йосиф Хейфиц се очаква с интерес от любителите на киното. Сега режисьорът подготвя снимането на своя нов филм под условното название „Вечният огън“. Действието на филма се развива в наши дни. Това е историята на трима души (но не любовен триъгълник) двама мъже и една жена, историята за щастието, изградено върху пясък, което неминуемо се разрушава.

*

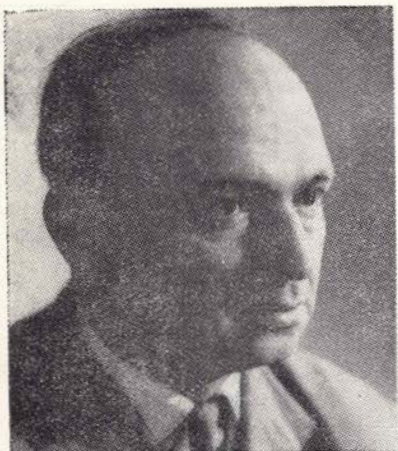
Забележителният съветски артист Г. Товстоногов ще пробва своите сили в киното. Всъщност неговият пръв дебют се е състоял миналата година в „Ленфилм“. Това е постановката на филма-спектакъл „Лисицата и гроздето“ („Езоп“). „Бих искал да поставя на екрана оригинална, чисто кинематографическа картина — е заявил Товстоногов. За тези цел аз избрах чудесния разказ на Е. Казакевич „При светлината на деня“, който по мое мнение може да послужи за основа на умен и тънък филм за дълбоко вълнуващите ни проблеми за етиката.“ Сега Товстоногов пише сценария.

*

В студията „Ленфилм“ режисьорът В. Венгеров е завършил филма „Празният рейс“ по едноименния разказ на С. Антонов. Героят на филма млад журналист е изпратен от редакцията на своя вестник в далечната тайга. След много заблуждения и грешки той прониква в сложността на жизнените явления и разобличава истинските виновници за много нередности, несполуки и нещастия. Филмът повдига важни проблеми за морала, честността и принципиалността. В главните роли участвуват Г. Юматов (шофьора), А. Демяненко (журналиста), А. Панова (началник база).

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

През последните години чехословашкият филм дължи успехите си все по-често на работата на младите режисори, сценаристи, оператори. Достатъчно е да се споменат имената на Войтех Ясни, Карел Кахина, Иржи Ханибал, Бруно Шафранка. С интересни филми напоследък се представят и най-младите. Тематиката на техните филми е свързана или със събития от Втората световна война, или с нашето съвремие. Така например Ян



Павел Вежинов е написал сценарий за комедия филм, в който централната роля авторът е създал специално за актьора Георги Калоянчев.



Борислава Кузманова изпълнява централната женска роля във филма „Среща на тихия бряг“.



Режисьорът С. Самсонов и операторът Б. Монахов снимат филма „Оптимистическа трагедия“.

Немец по новелата на Е. Лустиг е снел филма „Замъкът“, историята на бягството на двама млади затворници от хитлеристки транспорт. Яромир Ирес в „Следи“ или Хинек Боцан в „Ненавист“ (по разказа на Ян Дрдла) се стараят да пресъздадат атмосферата на хитлеровата окупация в Чехословакия. Опити на експериментиране се намират във филмовата поема на Яромир Ирес „Залата на загубените крачки“ или у Вера Хитилова, една от най-младите абсолвентки на филмовата академия в Прага, в етюда „Свод“, изграден под влияние на Ален Рене. Сега Вера Хитилова снима филм за съдбата на една млада спортистка. Главната роля ще играе Ева Босакова, олимпийска шампионка по гимнастика.

ПОЛША

Поетът Анджей Мандалиан е написал сценария „Новогодишно приключение“, който в най-близките месеци ще бъде поставен от режисьора Станислав Вол. Герой на бъдещия филм са двама млади хора, които желаят да прекарат сами Новата година.

*

Филмът „Техният обикновен ден“ се намира в последния стадий на работа. Автор на този филм — едновременно сценарист и режисьор, е известният писател Александър Шчибор-Рилски. Това е още един писател (след Йежи Ставински, Тадеуш Конвицки и Йозеф Хен), който застава зад камерата. Тема на филма е съвместният живот на една брачна двойка — лекар и учителка. Действието става в наши дни. „Преди година, когато пишех сценария — разказва Шчибор-Рилски, — трите главни роли бяха определени за конкретни артисти: Збигнев Цибулски, Александра Шлонска, Барбара Крафтучна. Четвъртата главна роля бе поверена на младата артистка Пола Ракса. Филмът ще бъде камерен, психологичен.

УНГАРИЯ

Режисьорът Янош Херско снима новия филм „Разговор“. Това ще бъде разказ за човека невинно наказан и прекарал дълги години в затвор, който отново се връща към живот.

*

Първият унгарски цветен широкоекранен филм ще бъде екранизацията на „Златният човек“ — класическия роман на М. Йокай.

ФРАНЦИЯ

Артистът Жак Фабри е постановчик на комедията „Големите ръце“. Филмът е посветен на много актуалната за съвременна Франция тема — жилищната криза. За да ускори строителството на своя дом, бъдещите негови

притежатели, хора от най-различни професии, стават зидари, мазачи, бетонджии. Тяхната неопитност довежда до редица комедийни недоразумения. В главната роля участва Марина Влади.

*

Името на Жан Люк Годар все повече се налага във френската кинематография. Сега режисьорът снима филм по пиесата на Жан Жироду „За Лукреция“.

Сведенията за новия филм, на Ален Рене „Мюриел“ са много оскъдни. Сценарият е написан от Жан Кейрол, с когото Рене е работил при създаване на документалния филм „Нощ и мъгла“. Във филма участвуват Делфин Сейриг, Жан-Пиер Карие и Жан-Батист Тире, млад двадесет и четири годишен артист, ново откритие на Рене. Преди това е бил работник, суфльор, статист в театъра на Вилар, а напоследък е играл в един парижки театър.

Каква е темата на филма?

Самотността в съвременния западен свят е явление често и обезпокояващо. Всеки един от тримата герои носи в себе си драма, която изживява сам. Най-интересен образ във филма е Бернар, синът на Елена (главната героиня). Двете години, които е прекарал в Алжир, са го променили из основи. Той е затворен, мълчи и с никого не споделя онова, което е видял там. Може някога всичко това да избухне. Кога? Не се знае... Зрителят трябва да разбере, че във всеки момент животът на героя се намира на края на пропастта... И все пак Ален Рене заявява, че неговият филм не ще бъде песимистичен:

*

Сътрудникът на парижкия вестник „Нувел литер“ е взел неотдавна интервю от известния френски режисьор от „новата вълна“ Франсоа Трюфо. Ето някои интересни фрагменти от изявленията на Трюфо: „Веднага след войната работих като борсов агент. Всяка свободна вечер прекарвах във филмович архив или дискуссионния клуб. Там се запознах и с „бандата“ от „Кайе де синема“ — Жак Ривет, Жан-Люк Годар и Ерик Ромер. По-късно сам основах филмов клуб, който след два или три сеанса приключи своето съществуване. Но благодарение на него аз се запознах с Андре Базен (известен френски филмов критик, починал преди няколко години). Базен ме въведе в института „Работа и култура“, където той завеждаше филмовата секция. Моята работа се състоеше в подреждане на документацията и организиране на филмови прожекции във фабриките. Когато Базен заболя, останах без място. Тогава постъпих във войската. Извърших безумие, но аз се надявах, че ще работя във филмовата служба. Два пъти дизертирах и накрая лекарската комисия ме обяви за



Христо Ганев и операторът Христо Ковачев (на преден план) всред алжирски селяни при снимането на документалния филм „Празник на надеждата“



Валентин Русецки и студентката от ВИТИЗ Калина Антонова във филма на режисьора Христо Писков „Смърт няма“



Новият филм на Фернандел е „Пътуване в Биариц“



Гостановката на художествения филм „Конникът“ е режисьорски дебют на Георги Алуков в игралния филм.



Жан Пол Белмондо в сцени от филмите: горе „Модерато кантабиле“, долу „До последен дъх“.

луд. След това благодарение на Базен работих в Министерството на земеделието в отдела за късометражни филми. През 1957 г. направих първия си филм — късометражка на 16 мм лента под названието „Визита“.

Филмът, който ми донесе признание, бе „Четиристотинте удара“ (у нас под името „Никой не ме обича“). Често се говори, че това е автобиографичен филм. Нищо подобно. И все пак всичко там е достоверно. По-късно сneh „Жул и Жим“. Това бе моят най-стар и близък до сърцето проект. Сега ще пристъпя към снимането на филма „Фаренхайт 451“. Това ще бъде екранизация на фантастичния роман на американския писател Рей Бредбъри. Действието се развива в една държава, където четенето на книги е забранено.

ИТАЛИЯ

Роберто Роселини завършва „Полишинел“ с Шарл Азнавур в главната роля. В най-близко време видният италиански режисьор ще започне работа върху филм със съвременна тематика, чието название още не е уточнено.

Ето какво разказва режисьорът за своя нов филм: „Получих правото да филмирам книга, чийто автор работи в предприятието „Оливети“. Фирмата е изградила една от своите фабрики в област в Южна Италия, където жителите се занимават с риболов или обслужват туристи. Герои на филма са двама млади, които не могат да се оженият, защото нямат пари. Те сключват граждански брак, но живеят отделно, тъй като по италианските закони могат да живеят под един покрив само след църковен брак. Новата фабрика предлага известни възможности. Но за да се постъпи там на работа, трябва да се положи проверочен изпит, т. е. да се провери дали кандидатът е психически и физически добре. Годеникът и братът на девойката отказват да се явят на такъв преглед. Те имат здрави ръце за работа и това за тях е достатъчно. Накрая само девойката отива на проверочен преглед, но се явява нова пречка. В селото усилено започва да се говори, че работата във фабриката носи на жените нещастие.“

Роселини е убеден, че този драматичен конфликт ще бъде интересен, тъй като засяга много важни проблеми, свързани с обичаите и традициите на Южна Италия.

*

След дълги увещания София Лорен („Чо-чарка“) най-после е приела да играе една от главните роли във филма „Възход и упадък на Римската империя“, който ще снима в Испания Антони Ман. Непосредствено след свършването на филма София Лорен ще за-

мине за Мексико заедно с Виторио де Сика. Там той ще снима с мексикански кинематографисти „Децата на Санчес“.

Чезаре Дзаватини е написал за продуцента Дино де Лаурентис три сценария за филми, които ще бъдат поставени от млади режисьори. Филмът „Град и мир“ ще покаже образа на днешна Сицилия и ще бъде режисиран от Джиани Мингоци. Режисьорът-дебютант Дино Партесано ще снима „Биографията на младия любовник“. Интересен е третият сценарий „Дон Кихот 1963“ — сатира, насочена срещу италианската телевизия и нейната програма. Изработването на този филм ще бъде поверено на Луиджи ди Джини.

АВСТРИЯ

Във Виена е започнато снимането на филма „Разказ за Йохан Щраус“, продукция на Уолт Дисней. Пред представители на печата Дисней е съобщил, че е замислил да създаде „красив филм за красиви хора, които постъпват красиво“. Но тъй като биографията на Щраус не е много сензационна, авторите на филма са намерили за необходимо да променят живота на бележития австрийски композитор по свой вкус. Както е известно, Щраус се е оженил за първи път на 37 години за своята любима Йети Трефу, която тогава е била на 45 години. „Този факт — е заявил Дисней — може да интересува Тенеси Уилямс, но не е и нас.“ В сценария двадесетгодишния Щраус се женя за двадесетгодишната Йети. За да не огорчи и разочарова зрителя, известният композитор встъпва в брак само веднъж, когато в действителност той е бил женен три пъти.

Австрийската преса, коментирайки снимането на „Разказ за Йохан Щраус“, пише, че новият филм на автора на „Снежната кралица“ ще бъде подобен на неговия предишен филм за Бетовен (снет преди две години във Виена). Тогава се говорило, че в сценария само една подробност от биографията на композитора не била променена — правилното писане на името на Бетовен“.

*

От Холивуд е пристигнала във Виена също и продуцентката Кармин Дилоу, която ще снима в столицата на Австрия филм за унгарските събития през 1956 година. Пред журналистите тя е заявила, че е избрала тази тема, защото „обича свободата“ и защото „във филма ще има всичко, което може да привлече зрителя“.

Какъв е сюжетът на филма? Американска журналистка и един унгарец с племенника си бягат от Будапеща към Австрия. По пътя с тях се случват различни събития. Унгарецът бива убит и малкото момче остава с амери-



Брижит Бардо гостува на големия художник Пикасо.



Симон Синьоре изпълнява централна роля в една от четирите френски новели под заглавие „Знаменити любовници.“



Марина Влади във филма „Лъжкенията“.

канката. В развитие на действието се появява и една францужойка, в която се влюбва съветски генерал (който по-късно я застрелва за изневеря). Краят, разбира се, е щастлив. В прекрасна Австрия на една поляна, усеяна с цветя, весело бърбят американската журналистка и нейният любим — унгарски офицер. Недалеч от тях е малкият унгарец. Тримата гледат след отлитания въртолет, в който се намира съветският генерал. Момчето се е оказало извънбрачен син на генерала. Той решава да остави сина си при американката и нейния любовник. А сам се завръща в Съветския съюз, макар и да знае че ще бъде заточен в Сибир.

Тази пошлост е възмутила даже буржоазния австрийски вестник „Ди Пресе“, който иронично предлага на мис Дилоу още няколко подобни варианта за сценарий. Накрая вестникът предлага изобщо да не се снима филмът, защото това би било издевателство с публиката.

ДАНИЯ

Въпросите за Черния континент все по-често намират място на големия и малкия екран. Един от филмите, за които напоследък много се говори и който разглежда проблема за расизма, е „Дилемата“ на датския режисьор Хенинг Карлсен, получил голямата награда на фестивала в Манхайм (ГФР). Филмът е снет по романа „Свят на чужденци“.

„Дилемата“ това е проста, но изпълнена с вътрешни противоречия история на младия англичанин Тоби Худ, който пристига в Йоханесбург като представител на едно лондонско издателство. Худ не е ориентиран за условията, господстващи в Южна Африка. Той се запознава с бели и черни жители на Йоханесбург. Попада в средата на негърската интелигенция и в средата на бели представители на левицата, бореща се срещу расистката политика, а също и в средата на местната аристокрация на белите. Но скоро от най-близките приятели на англичанина бива арестувана една правистка и е убит негър фотограф. Как да намери своето място в страната, която така унижава човека? Да се приспособи или да се бори? Не е лесно да се разреши тази дилема. Хенинг Карлсен прилага в своя филм техниката на съюстирания документ, което прави филма особено правдив.

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

Ромео без Жулиета

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

Това е историята на един влюбен млад човек — много, много тъжна история на несподелена любов. И е много трудно да се отгатне първопричината на бедите му. Както виждате, той не е Аполон, но навярно и тя не е Венера. И освен това всеки нормален мъж, като се избърсне добре и като се постигне...

Старомодно мебелирана стая. Голям трикрил гардероб, бюфет с огледала, вехтозаветен шкаф — всичко това е наблъскано в доста тясно пространство. Спиро Зафиров се суети между мебелите в последната фаза на подготовката си. В момента той е пред огледалото — оглежда внимателно лицето си. Нещо май веждите не са в ред. Като наплюнчва върха на средния си пръст, той леко ги пригладжа, бързо масажира дребните бръчки под очите си. Това е добре, но дали ще бъде достатъчно? Спиро пробва пред огледалото няколко изражения — мечтателно влюбено, вежливо вслушано иронично, изпълнено с гордо достойнство. След това показва зъбите си. Това е познатият тип жълти бургаски зъби, но какво да се прави — човек не може да се бори с природата. Малко огорчено той се оттегля от огледалото и облича самото си.

Никак не е вежливо да наблюдаваме интимния тоалет на хората, но какво да се прави — нали трябва да открием корените на злото? Вече имаме представа за лицето му и за възможностите на неговата мимика.

Сега Спиро е в средата на стаята и оглежда костюма си. Някакво петънце на ревера — той забжда върху него спортната си значка. Обувките също не са в ред. Спиро се почесва и оглежда стаята. Покривката на малката масичка привлича в миг вниманието му. Той я сваля и грижливо обърсва обувките. След това отново слага покривката на мястото и премества върху нея някаква обемиста ваза. Следите на престъплението са временно скрити, но засега това е достатъчно.

Спиро излиза в хола и почуква на срещуположната врата. Без да дочака отговор, той влиза в стаята. И ние проникваме там след него. Такива претрупани с мебели стаи вне може да видите в апартаментите на някои бивши величия, сега стеснени на чувствително по-малка жилищна площ. В средата на стаята ниска полирана масичка. С гръб към нас не млада жена по пенюар реди по гладката и повърхност карти.

Спиро стои смирено до прага. Без да вдига поглед от картите, жената тихо, но повелително запитва.

— Готово ли е?

— Готово е — отвръща Спиро.

— Ела тук...

Спиро приближава. Едва сега жената вдига глава и го оглежда внимателно — от главата до петите.

— Нищо не е готово! — казва с досада тя.

Спиро смутено се оглежда.

— Връзката, връзката! — казва жената. — Според теб това връзка ли е?

Тя шоклаща презрително глава и тежко става от мястото си. Нищо особено няма във връзката на Спиро — това е една най-обикновена, делнична връзка. Докато отива към гардероба, хазайката поучително говори.

— Слушай, господин Спиро... Можеш да бъдеш и грозен мъж — това не е толкова важно... Но елегантен непременно трябва да бъдеш... Ето това харесва жената...

Спиро небрежно слуша, но когато хазайката му поглежда към него, той мгновенно променя изражението си. Тя бръква в джоба на пенюара си, изважда оттам връзка ключове и отваря дясното крило на гардероба. По рафтовете се виждат няколко реда мукавени кутии.

— Туй остави мъжът ми, като имаше галантерия — измърморва жената.

— Ами нали беше аптекар? — запитва неуверено Спиро.

— Ти мен няма да учиш! — смърча го леко хазайката. — А ето папийонките! — тя почва да ги вади една по една. — Папийон дъо матен... Папийон дъо соар... Ето това е за тебе — папийон дамуур...

Тя надява връзката на врата му и с бързо, опитно движение я връзва на красива фльонга. Спиро се поглежда в огледалото, но личи си, че новата връзка не му особено харесва. Хазайката също го оглежда критично.

— Туй добре — казва тя. — Но без шапка?... Един истински мъж не ходи вечер без шапка...

— Отде да взема? — казва притеснено Спиро.

— Ти мен няма да учиш! — казва хазайката и отваря лявото крило на гардероба.

В същия миг върху тях се излива цял водопад от старомодни шапки, между които се мяркат даже бомбета и цилиндри. Дватамата стоят едва ли не до колени в това шапкаарско наводнение.

— Туй остави мъжът ми, като имаше шапкаарски магазин! — казва с достойнство хазайката.

Тя се навежда, взима на посоки една шапка и я нахлузва на главата му. Но шапката му стига почти до носа. Втората казва на върха на главата му. Най-после един черен, старомоден Хюкел му се улучва съвсем по мярка.

— Чудесно! — възкликва очаровано хазайката. — Ще кажеш много здраве на твоите приятели — каскетлиите...

— Не ми отива! — казва Спиро неуверено.

— Ти мен няма да учиш! — казва троснато хазайката. — При това ще ти я дам на изплащане...

Лицето на Спиро издава душевна борба. Но той се страхува да обиди хазайката, пък и няма повече време за губене. Спиро тръгва стремително към вратата, но гласът на хазайката отново го стрясва.

— Чакай, чакай — да видим какво казваха картите.

Спиро застава на прага.

— Един жестеняв мъж ти седи на главата! — казва сериозно хазайката.

Спиро неволно вдига ръка към главата си.

— Да, да... И си загърбил едно светло момиче...

— Аз?... Него?... Ха, ха! — засмива се Спиро.

— Драска по тебе, ама ти си спял, та не видиш...

Спиро само поклаща глава и изчезва от вратата.

2.

Виждаме го как бързо слиза по стълбите. Някакъв човек се задава отдолу. Спиро сваля Хюкела и го скрива зад гърба си. Когато човекът отминава, той отново налага шапката.

Сега Спиро е в дългия ходник, където са кофите за боклук. Той се поколебава за миг, после пхва Хюкела зад една от кофите. След това с облекчено изражение излиза на улицата.

3.

Препълнен трамвай. Спиро е седнал, свит окомничко на мястото си. Една грамадна жена, тежко натоварена с мрежи, успява да се промъкне до гърба му. В тоя миг трамваят рязко спира, жената се заклаща и стоварва една от мрежите върху главата му.

Спиро я поглежда и вежливо ѝ отстъпва мястото си. Без да благодари, едната жена се готви да седне на свободното място. Но когато поглежда нататък, вижда, че там вече се е инсталирало някакво учениче в униформа. Жената пхва едната мрежа в ръцете на Спиро и като пилва ученика за ухото, отново завладява мястото.

Сега Спиро е притиснат между коремест мъж и между млада жена, която държи в ръцете си две-три годишно момченце. Тясно е, няма къде да се мръдне. А на всичко отгоре момченцето го спрачва за носа. Спиро се дръпва назад и улучва с темето си брадата на кореместия. В замяна на това той още в следния миг получава два удара в гърба, което ще разберем по това, как подскача косата му. Но Спиро мълчи и не протестира. Той прави смешни мимики на момченцето, та дано по тоя начин отвлече вниманието му. Но напразно. Момченцето отново протяга ръка и тоя път успява да докопа палийонката. Едно леко подръпване и тя увисва печално на гърдите му...

Спиро е поразен.

— Другарке, защо не внимавате! — обръща се той с укор към майката.

— Че какво съм виновна аз? — отвръща сърдито жената.

Пътниците се засмиват, но Спиро е безкрайно огорчен. Само една възрастна жена му се притичва на помощ.

— Какво се смеете? — обажда се тя. — Омаскарихте човека, пък... Сега кой ще му върже връзката?

Кореместият се обажда мрачно.

— Аз ще я вържа...

Но Спиро не усеща опасността. Кореместият с мощни движения завързва възела, след това силно го стяга. Конвулсивни гримаси пробягват по лицето на Спиро, очите му се обръщат, някак странно омекват колената му.

Одушихте човека, бе! — възкликва уплашено възрастната жена.

Тя отново дръпва края на папийонката. Освободен, Спиро с хриптене поема въздух и поглежда гневно кореместия, след това забожда остро лакета си точно в пъпа му.

4.

Виждаме как Спиро слиза от трамвая. Видът му подсказва какво се е случило там — той е целият омачкан, папийонката му е вързана съвсем накриво. Като търка главата си, Спиро тръпва по улицата.

... Спиро е на етажната площадка в някаква жилищна кооперация. С оживено лице той натиска два пъти звънеца. Докато чака, ние можем да прочетем медната табелка с надпис: „Семейство Вакарелски“. Под табелката е забодена с габърче визитна картичка. „Лили Орфей. Студентка.“ На прага се появява възрастна жена. Като вижда Спиро, леко смущение пробягва по лицето ѝ.

— Лили? — все тъй оживено запитва Спиро.

— Излезе — казва смутено хазайката.

— Излезе?

Дори една гърмотевица върху главата му надали би имала по-голям ефект. Той поглежда отчаяно хазайката и тихо запитва.

— А къде отиде?

Хазайката видимо се колебае, после съчувствено го залавя за ръката.

— Вие сте ми толкова симпатичен, другарю Зефиrow... Закълнете се, че няма да кажете нищо на Лили...

— Заклевам се — казва Спиро унило.

— Не, не... Закълнете се в нещо важно...

— Заклевам се в нещо извънредно важно...

— А мога ли да знам в какво? — запитва с внезапно женско любопитство хазайката.

— А, не — моля ви се! — казва печално Спиро. — Това е моята тайна.

— Да, да, разбирам ви! — кимва съчувствено хазайката. — Тя отиде на театър, другарю Зафиrow...

— Сама?

— А, не сама... С някакъв... млад човек...

— Ясно! — казва Спиро съкрушен.

— Не, не е ясно! — бърби уплашено хазайката. — Тя не заради него... Тя заради изкуството. Нали знаете как Лили обожава всяко изкуство?

— Да, знам! — въздъхва горчиво Спиро. — Благодаря ви... И ще бъда ням като риба.

— Не, не моля ви се, другарю Зафиrow... Само за риба не ми говорете... Ние с моя мъж толкова обичаме риба, пък от шест месеца...

— Знам, знам — въздъхва Спиро и тръгва бавно към стълбището.

5.

Малко аперативче. На една ъглова маса седят Спиро и неговият приятел и колега — „хубавият млад човек Спас“. По всичко изглежда, че главният разговор вече е завършил и до нас ще достигне само неговото печално и поучително ехо.

— А сега какво да правя? — запитва унило Спиро.

— Как — какво?... Ще се борим! — отвръща Спас убедено.

— С кого ще се боря?

— С нея...

— А тя дали ще се съгласи? — запитва Спиро със съмнение.

— Искать да кажа — с нейните предразсъдъци... С нейния лош вкус!...

— Лош вкус! — съгласява се веднага Спиро.

— Да, защото ти наистина си грозен, но затова пък имаш златно сърце...

Нима тя това не може да види?

— Не може — отвръща Спиро унило.

Чашката коняк пред Спас е празна. Той взима чашката на Спиро, изпразва стремително нейното съдържание и отново я поставя на старото ѝ място. Но Спиро, улисан в своите неволи, нищо не забелязва.

— И после — трябва да го елеминираш тоя нахалник!... С всички средства, разбираш ли?... С упоритост, с нахалство ако щеш! — продължава Спас въодушевено.

— Няма да мога — отвръща Спиро горчиво.

— Длъжен си!... Трябва просто да го направиш смешен и жалък в очите ѝ!...

Спиро поглежда към Спас.

— А той няма ли да се обиди? — запитва той със съмнение.

— Какво като се обиди? — запитва очудено Спас.

— Е как — какво? ... Представи си, че те наклепам утре пред директора! ..

— Ти? ... Мене? — запитва стреснато Спас.

— Ами да ... И те направя смешен и жалък в очите му ...

— Това е друго! — казва уверено Спас. — Първо — ние сме приятели ...

И второ — в любовта всичко е разрешено ...

— Сигурен ли си?

— Напълно сигурен! — отвърща категорично Спас.

Спиро мисли известно време, лицето му се прояснява.

— Добре, чакай да си запиша — казва той.

Спиро изважда тефтерче и почва да записва, като си мърмори от време на време: ... Жалък в очите й ... Упоритост ... и какво беше? — запитва той гласно.

— Нахалство — отвърща Спас.

— Виж това е много трудно — казва Спиро разочарован.

— Никак не е трудно! ... Веднаж като замижиш — всичко става от лесно по-лесно ...

Спиро размисля един миг, после записва, като си повтаря шепнешком: „Да замижа ...“ След това отново вдига глава и поглежда към Спас.

— Знаеш ли, че си прав! — казва той с такъв тон, сякаш е открил велика истина. — Има хора, като замижат и ... цепат нагоре, додето стигнат ...

— Нали ти казах! — отвърща уверено Спас. — Тогава да вървим ...

— Да вървим! — отвърща с повишен тон Спиро.

Спас бръква в малкото джобче на Спиро, изважда оттам дребни пари и ги хвърля на масата. Във въздуха като че ли звучат невидимите фанфари на победата. Дватамата стават войнствено от местата си. Но още след първата крачка Спиро се спъва в нещо и се просва на пода.

6.

Началото на наказателната експедиция е доста печално. Да видим поне какъв ще бъде краят.

Спиро и Спас са във външното фойе на Народния театър. Виждаме през очите на Спас как Спиро с плахи жестове и мимики се моли на контролъора да го пусне в залата. Но контролъорт е целият ледена непримиримост — само бавно поклаща глава. Спиро отчаян се връща при приятеля си.

— Не пуска! — казва той омърлушено.

— Как ще те пусне, баба такава! — сърди се Спас. — Ти нали сам каза, че си ги виждал ...

— Кой?

— Ами тия, дето цепят нагоре — припряно отвърща Спас.

Спиро вади бележника си, обръща страницата и тихо прочита: „... Нахалство ... Да замижа ...“ Той въздъхва горчиво и притваря очи ... И като че ли става някакво древно чудо на преобразяване с нашия герой. Когато отваря очи, той е вече съвсем друг ... Той е наистина от тия, дето безогледно цепят нагоре. Виждаме го как със съвършено променена походка тръгва към вратата. След всяка крачка осанката му все повече и повече добива вид на кристализирано високомерие. Контролъорт едва отваря уста да му каже нещо, но Спиро го сразява с убийствен поглед и видно влиза в театъра.

7.

Когато Спиро влиза в залата, представлението е към своя край. Свободно място има само в една от предните ложни. Спиро тежко се отпуска на тапицирания стол — все тъй хладен, високомерен и важен. Но тук никой не го поглежда и никой не му прави ни най-малка бележка. Но затова пък Спирс поглежда към съседите си. Лицата им, озарени от светлината на лампата, са развълнувани, сълзи тежат в клепките на едно младо момиче. Шокиран — Спиро поглежда към сцената. В тоя миг тъкмо Ромео произнася своя монолог над мнимия труп на Жулиета.

О, страшно! ... Ще остана тук при теб
и вече никога не ще излеза
от тоя чер дворец ... Тук, тук оставам
при червеите, твоите нови дружки ...

Спиро отново поглежда към съседите си. Но сега това е старият Спиро — простодушният и добросърдечният. И навярно му е неудобно да стои хладен в средата на развълнувани хора.

Той насълончва края на пръста си и незабележимо се мацва под очите. Сега всичко е в ред, може спокойно да гледа.

Завесата бързо се спуска. Докато хората излизат, виждаме най-запалините почитатели на театралното изкуство, които с все сила ръкопляскаат прави пред рампата. Между тях особено ентусиазирано ръкопляска младо, хубаво момиче. Не е трудно да се дофетим, че именно това е Лили Орфей — любимата на Спиро.

... Пред рампата е останала само Лили и все още ръкопляска. На един от изходите на залата млад човек с мустачки и леко дамско манто в ръцете. Видът му е явно отегчен.

8

Лили и кавалерът ѝ бавно отиват към изхода. Иззад една колона с плах и огорчен вид ги наблюдава Спиро. Но няма време за губене, трябва да се действа! Той затваря очи, започва нещо тихо да бърби. Когато ги отваря, изглежда отново преобразен. С весело и непринудено изражение Спиро тръгва след тях.

— Лили! — обажда се той.

Лили се обръща и като го вижда — малко стресната и смутена, спира на място...

— Ти... какво правиш тук? — запитва тя учудено.

— Как — какво?... Бях взел билети за театър — отвърща Спиро спокойно. — Но изглежда, че са ме изпреварили...

— Ние... То стана случайно... Впрочем запознайте се...

Младият човек доста сдържано му подаде ръка.

— Докузанов — казва той името си.

Спиро го поглежда с вдигната вежда.

— От кои Докузанови?... От тия... бившите саламджии?

— Не, те са ми далечни роднини — отвърща сухо младежът.

— А, нищо, нищо — не е срамота. — успокоява го снизходително Спиро. — Те правеха доста добри салами...

И като поглежда Лили, добавя свойски:

— Е, да вървим!...

... Сега тримата са пред театъра и спират нерешително. Лили в явно неудобно положение първа запитва.

— А сега накъде?

Спиро бърза да набере скорост.

— Когато сме с дама — само в „Рила“! — говори оживено той. — Такаъв ми е на мен обичаят... А пък има, Лили, разни келешки — все гледат да замъкнат дамата си в някоя шкембеджийница... Две двойни казват!... Како че ли кой знае какво!... Келешки!...

Но Лили все още не усеща двубоя.

— Има ги всякакви — отвърща небрежно тя.

— Всякакви! — съгласява се бързо Спиро. — Просто да се чуди човек. Гледаш го — елегантен костюм, мустачки, пък в душата си, готов да бръкне в чантичката на своята дама...

— Вие да не намекувате нещо? — поглежда го мрачно младият човек.

— А, не — моля ви се!... Вие сте човек от фамилия — отвърща Спиро любезно усмихнат...

Докузанов спира. До тротоара е гарирано малко „Рено“ — доста чисто и спретнато.

— Да отидем с колата — предлага небрежно Докузанов.

Усмивката изчезва от лицето на Спиро — това е неочакван удар за него.

— Да ви кажа право, предпочитам пеша — казва той също тъй нехайно.

— Важно е какво дамата предпочита — казва Лили малко сърдито и тръгва към колата.

9.

Тримата са седнали на една хубава маса в ресторанта на новия представителен хотел. Докузанов е все още с понижено настроение, но Лили с откровено любопитство оглежда салона.

— Доста луксозно, но-о — започва предпазливо тя.
 — Но скучно — отвръща сърдито младият човек.
 — Да, прав си донякъде... Не виждам тук нито писатели, нито артисти...

— Нищо чудно! — казва Докузанов с доза злорадство. — Напоследък малко им свиха хонорарите...

— Да, но на тях това им е безразлично! — казва Лили уверено. — Тяхното истинско богатство никой не може да им отнеме... Защото той е в душите им...

— Душите им! — съгласява се Спиро охотно.
 — А душите им — в спестовната книжка — добавя кисело Докузанов. — Тъй носят поне мъничко лихва...

— Засрами се...

— ...млади човече — завършва Спиро с укорния тон на Лили.
 — Ти не се бъркай! — скарва му се Лили и отново се обръща към кавалера си — Николай, не искам да обиждам никоя професия, ноо... артистите са наистина солта на земята...

— Съгласен съм — казва мрачно кавалерът ѝ. — Затова тая вечер всички беше така ужасно пресолено.

— Ти си просто невъзможен! — казва внезапно Лили.
 — Невъзможен! — поддаква Спиро.
 — Ако искаш да знаеш, само артистите имат истинска богата душевност — продължава разпалено Лили. — И на мен не ми е възможно да се влюбя в никакъв друг човек... В никакъв! — завършва тя троснато.

Спиро малко омърлушено изслушва това откровение.
 — Правилно! — казва той. — Но трябва да се има предвид, че всеки може да бъде артист в своята област... Аз например съм измислил едно... Той мълква малко смутено.

— Едно — какво? — запитва любопитно Лили.
 — Едно лепило — казва Спиро с понижен тон.
 — Браво! — казва Докузанов извително.
 — Но това не е някакво обикновено лепило — отново повишава глас Спиро. — То е просто шедьовър...

— Напълно ви вярвам — казва Докузанов иронично. — И изглежда, че сам сте го пробвали... Такава лепка досега на сын не съм виждал...

На тая връхна точка разговорът внезапно прекъсва келнерът, който поднася сервиза. В средата на масата той поставя две кристални стъкла с оцет и с олио, след това донася и виното.

— Моля! — казва Спиро и поема бутилката от ръцете му.

Той отлива най-напред на себе си, след това протяга ръка, за да налее на Лили. Но при това движение той уж неволно бутва с лакет и чантичката на Лили. Докузанов и Лили бързо се навеждат. Спиро използва малката залсия, взима стъклото с оцет и бързо налива чашата на Докузанов. Когато другите се изправят, Спиро все тъй невинно държи в ръка бутилката с вино. След това той взима чашата си и като поглежда с любезна усмивка към другите, бърза да ги подкани.

— Наздраве! — казва той. — И нека забравим лошото!...

Докузанов взима чашата си, след това отпива няколко големи, щедри глътки. Но ефектът е неочакван. Сега нито може да глътне течността, нито да я задържи в устата си. Той се задавя, оцетните пръски политат навсякъде. И Спиро е здравата опръскан, но уплашен от деянито си, той бърза да се притече на помощ на своя съперник. Спиро го тупа енергично по гърба и когато се свързва, започва да бърше със салфетка лицето му. Той е така грижлив и състрадателен, че Лили не разбира нищо. Но Докузанов, щом се свързва, грубо блъсва ръката на Спиро.

— Безобразие! — възкликва той със стипчив, фалцетен глас. — Слушай, Лили, ако тоя гамен не напусне веднага масата, аз си отивам.

Спиро виновно примигва. Лили поглежда малко високомерно кавалера си.

— Досега никой не е давал ултиматуми на Лили Орфей! — казва тя хладно. — Ако не искаш да останеш — върви си.

Докузанов рязко става от мястото си и без да каже дума повече, бързо тръгва към изхода. Едва сега Лили се втренчава подозрително в Спиро.

— Слушай, ти си направил нещо! — казва тя сърдито.

— Нищо...

— Изпий тогава чашата!...

— Сега или веднага? — запитва Спиро колебливо.

— Веднага, веднага! — казва Лили строго.

Спиро взима чуждата чаша и гъл-гъл-гъл! — изпива я без дори да при-
мигне.

— Как ти се вижда? — запитва Лили.

— Просто нектар! — отвърща Спиро пискунски.

10.

Модерно обзаведена химическа лаборатория. Всичко блести от чистота. Спиро и Спас в чисти, бели престилки седят край една от работните маси. Личи си, че са тъкмо в разгара на някакъв интересен разговор.

— Значи — тъй? — казва замислено Спас. — Всъщност, право е момичето... сега писателите и артистите са най-добре... Вили... коли... Командировки в чужбина! Някои даже на баня ги пускат без пари...

— Ти не разбираш! — казва тъжно Спиро. — Тя търси богатството на душата...

— Душата! — махва презрително Спас. — Метафизика...

Внезапно той втренчва поглед в Спиро.

— Слушай, ти защо не станеш писател? — запитва внезапно Спас.

— Защото нямам дарба...

— Сигурен ли си, че трябва?

— А как иначе?

— Аз пък не съм сигурен!... Моят братовчед Пиронков беше най-тъпият в класа... Майка му съвсем се беше отчаяла от него. Даже по едно време мислеше да го направи аптекар. Пък той стана писател човекът... Пише стихове за деца.

— Сериозно? — запитва недоверчиво Спиро.

— Съвсем сериозно! Аз дори знам едно...

Ето тича майстор Тинко
къмто язовир Копринка...
Своите сили да даде,
опитът да предаде...

— Това ли е всичко? — запитва Спиро.

— Това е...

— Не е чак толкова лошо — въздъхва Спиро. — Аз и това не мога...

— Тогава стани артист!... Няма нужда нищо да съчиняваш. Просто излизаш и казваш каквото другите са измислили...

— Не е толкова лесно! — казва Спиро. — И за това се иска дарба. Простото да гори в душата ти като факел и никога да не гасне...

— А кой ти каза, че нямаш дарба? — възкликва внезапно Спас. — Снощи просто ми взе ума в театъра... Помислих, че си наистина големец...

— Не, това е друго — казва горчиво Спиро.

— Не е друго, същото е... — казва Спас въодушевено. — Какво ще говорим!... С такъв факел ти можеш да подпалиш цяла София!...

Спиро го поглежда обнадяден.

— А ще ме назначат ли? — запитва той.

— Виж, туй е по-трудно — казва Спас с понижен тон. — Тука вече не трябва дарба, а връзки...

— Туй пък съвсем нямам!

— А аз имам — досеща се внезапно Спас. — Познавам един филмов режисьор. Само че трябва да му угасим временно факела... Като добре го полеем...

В лабораторията влиза Олга. И тя е хубаво младо момиче, но нейната хубост не може да се сравнява с бляскавата красота на Лили. В ръцете си Олга държи малък порцеланов съд. Тя поглежда учудено своите възбудени колеги.

— Какво става тук?

— Нищо! — казва скромно Спас. — Освен че нашия приятел го очаква бляскаво бъдеще...

— Да! — казва Олга с искрена гордост. — И името му ще прогърми над цялата страна...

— Ти пък откъде знаеш? — запитва Спас подозрително.
— Току-що проверих пробата — казва Олга. — Тя е просто отлична!
— Ха-ха! — засмива се Спас презрително. — За някакво си жалко лепило. Нас, момиче, ни чака истинска слава. Славата на изкуството!...

— Ти пипни, пипни! — казва Олга коварно.

И Спас лекомислено се хваща на въдицата. Той бутва пръст в лепилото, но след това е безпомощен да го измъкне. Спиро хваща здраво порцелановия съд. Спас почва да тегли. Но за негово смайване лепилото се източва в дълга, но яка нишка. Спас бавно отстъпва назад, но нишката не се скъсва. Той завива зад един шкаф, зад втори — нишката неотклонно го следва. Той почва да тръска бясно длан — никакъв ефект. Тогава Спас улавя и с другата ръка коварната нишка и се опитва да я скъса. Сега и двете му ръце са в плен на проклетото лепило. Изнервен, той дръпва силно ръцете си — един шкаф с трясък пада на пода. Спиро остави порцелановия съд, грабва някакъв грамаден нож и се затичва в помощ на приятеля си. Оставен без надзор и порцелановият съд пада на пода.

— Сложи тук ръцете! — командуваш Спиро.

Спас слага ръцете си на една маса. Спиро замахва силно, Спас затваря очи.

— Спокойно! — казва Спиро уверено.

Той замахва втори път, Спас отново премижава от ужас. Тряс!... Нишката най-сетне е скъсана... Тряс!... И тая между ръцете...

— А пръстите? — казва отчаяно Спас.

— За какво ти са? — казва Олга небрежно. — И без това с тях нище не пипваш...

— Пипвам! — едва не заплаква Спас. — Много работи пипам...

— Сега друг ще пипа вместо теб! — казва весело Олга.

Спиро тържествено отнася тежкия нож. Но когато минава край масата неволно настъпва съда с лепило. Вмиг израз на уплаха се явява на лицето му.

— Ами сега? — възкликва той.

— Стой спокойно!... Не мърдай!... — командуваша тоя път Спас. — А сега повдигни крака си...

Спиро покорно вдига крак. Спас залавя здраво коварния съд с лепило. Той дръпва с все сила, Спиро полита и пада заднешком в пригръдките на Олга. Спас все така бясно дърпа. Най-сетне обувката се изува, засилен, Спас полита назад. В следния миг той връхлита върху етажерка с епруветки и колби, която със страшен трясък се срива върху него.

Спиро и Олга също са паднали на земята — почти един върху друг. И навярно Спиро се е ударил в ръба на шкафа, защото трие с ръка челото си. Олга приближава лицето си до неговото — и тревога, и нежност личат в погледа ѝ. Тя също попипва удареното място с върха на тънките си пръсти и загрижено запитва.

— Много ли те заболя?

— А, не — нищо — казва Спиро, стеснен от близостта ѝ.

Той прави движение да се поотмести, но Олга е отново съвсем до него, като че ли фаталното лепило ги държи един до друг. И точно в тоя миг се чува смаяното възклицание на Спас.

— Я!... То се разтвори!...

Ние го виждаме целия мокър от счупените епруветки и колби. Той гледа учудено ръцете си. По тях наистина няма никакви следи от лепило. Спиро скача и отива при него.

— От коя колба? — запитва трескаво той.

— Де да знам от коя...

— Ти погуби едно научно откритие, нещастнико — казва Спиро отчаян.

— Но поне спасих кракът ти, глупако. Какво щеше да правиш само с един крак? Да станеш най-много футболист...

Спиро вдига от пода една счупена колба, поглежда я тъжно, след това отново я пуска на пода.

— Какво ме интересува! — казва тихо той.

— Защо? — поглежда го учудено Олга.

Спиро я поглежда малко виновно и гузно.

— Защото, Олга, може би ще тръгна по един нов път! — отвърща той. —

Много по-стръмен и тежък... Обвелян с бури... Но който пречиства душата и облагородява човешкия дух...

— И ще ни напуснеш? — възкликва Олга уплашено. — Ще изоставиш това чудно откритие?

— Ти не разбираш, Олга!... Сега хората имат нужда не от лепило, а от олово!...

Той тръгва към масата си, след това спира замислен.

— Все пак... прибави три процента нитробензоархимандрин-перфорал — казва той. — Мисля, че това ще помогне...

11.

В руския клуб. Край една маса, цялата отрупана с чинии, са седнали Спиро, Спас и някакъв едър дънгалак целият запъхтян от изобилното ядене и пиене. Очевидно това е режисьорът. В момента, когато камерата го открива, той на един дъх изпразва водна чаша с хубаво бяло вино, после протяга месестата си ръка към чинията с тънко нарязана луканка. На потното му лице е легнал израз на благодарно негодувание.

— Това не са никакви режисьори... Това са просто галфони — продължава той подетия разговор. — Не могат да различат кит от шнит... Но като закъсат, тичат, разбира се, при Морталски. Кажй, Морталски, туй, кажи онуй!... Без Морталски не могат да дишат. Добре, ама като дойде ред за фестивали и за чужбина — няма Морталски... Питам ви аз защо? — обръща се той едва ли не свирепо към Спиро. — Защото Морталски е горд, защото никому не клати шапка — затуй!...

Морталски ядовито протяга ръка към чинията и схрусква последното режънче луканка.

— Талантите са винаги скромни и... невазбрани — казва Спиро, като не сваля от режисьора своя изпълнен с уважение поглед.

— А как иначе! — отсича Морталски. — Шефе, още двацет кюфтета — обръща се той към минаващия келнер.

— И бутилка вино — казва Спас.

— Три да бъдат! — обажда се Морталски. — Защо ще разкарваме постоянно човека...

— Другарю Морталски, какво творите сега? — запитва скромно Спиро.

— Една суперпродукция отвърща небрежно режисьорът. — Грандиозният криминален филм „Револвер и брошка“... Зер не сте чули?

— Как — не! — казва Спас. — Целият град за това говори...

Морталски го поглежда подозрително.

— Говори той! — измърморва Морталски недоволено. — Но като види филма — ще онемее! И ще се поклони пред творците му...

— А дали няма да се намери и за моя приятел някаква роличка — казва Спас. — Той е страшно способно момче.

— Не е нужно! — махва пренебрежително ръка Морталски. — Всичко зависи от мене! Аз и тухла да стисна — от нея ще потече олио!... Та от него ли?

— Ние, разбира се, няма да присъствуваме на целия гуляй. Ще видим само неговият печален завършек.

Както трябва да се очаква, режисьорът, потънал в пот, спи пиан и безчувствен на стола си. Още повече се е увеличила батареята от празни бутилки на масата. Като венец на всички беди се е появил и келнерът със своя безпощаден молив.

— Всичко десет бутилки! — пресмята той.

— Не бяха ли девет? — запитва Спас.

— Моля! — казва сухо келнерът. — Ако не вярвате, пребройте ги!...

— Аз вече ги преброих! — повдига малко тон Спас.

— Може да сме загубили някоя — казва с извинителен тон Спиро. — Пишете десет.

— Тогава на десетата ще ми платите и стъклото — казва келнерът и бързо пресмята. — Всичко трийсет и два лева и шейсет стотинки!...

— Брей, та това е половин заплата! — измърморва загрижено Спас.

— С такава заплата, момче, се ходи в кебапчийница... А не в луксозен ресторант — казва навъсено келнерът.

— Тогава ще почакате! — отвърща смутено Спас.

Келнерът събира веждите си, но мълчаливо отминава.

— — — — —
Виждаме Спас, който говори по телефона.

— Да, вземи пари и веднага ела! ... С такси, разбира се! ... Не, не му е лошо, нищо му няма! ... А бе нищо — ти казвам! ... Тръгвай веднага! ...

— — — — —
А сега ще видим и самият финал.

Спас, Спиро, Олга и шофьорът с мъка помъкват тежкото тяло на режисьора. Но колкото и да е пиян Морталски, някаква човешка свяс е останала в мътната му глава. Горната част на тялото придържа гореспоменатата четворка, но краката му — изпружени напред — все пак лекичко пристъпват, макар и само с ходилата си. Малко преди тая компания да се скрие зад изхода, Спас с въздишка измърморва.

— Тежък е пътят към славата, Цицероне! ...

12.

Работна площадка в просторен кинопавилион. Декорът представлява луксозно мебелирана стая. Вижда се целият реквизит на снимачната работа — осветителни тела, кран, фартова количка. На свободната страна на декора е монтирана голяма снимачна камера. В стаята все още се суят реквизиторите. В този момент някак изневиделица в декора се вмъква режисьор-постановчикът Порталски. Помощният персонал, който досега е бърбел безгрижно, вмиг онемява. И има защо — видът на Порталски не предвещава нищо хубаво. Той поглежда часовника си и сърдито казва:

— Часът е девет и три минути, а нищо не е готово! ... Къде е Морталски?

— Тук съм, другарю режисьор! — обажда се отнякъде пресипнал глас.

Издад някакъв декор се появява Морталски. Едва сега зрителят ще разбере, че той съвсем не е това, за което се е представял. Личи си, че е спал с дрехите и не си е доспал при това. Той е небръснат, подпухнал, погледът му блуждае в неопределена посока. Известно време режисьорът го наблюдава с критичен, недоброжелателен поглед.

— Какво си се подул? — казва той намръщено. — Снощи пак някъде си плюскал.

— Заклевам се — нито капчица! — отвърща, без да мигне, Морталски.

— Тогава си глътнал някоя стара бъчва! — казва сухо Порталски. — Вонииш от сто крачки! ...

— Вярно е! — отвърща с готовност Морталски. — Като не пия няколко дни и се разсъхвам ...

— Къде са епизодчиците? — прекъсва го Порталски.

— Тука са, другарю Порталски! — отвърща Морталски и плясва с ръце. — Епизодчици! ...

Като по даден знак вратата на апартамента се отваря и вътре влизат трима странни мъже. Единият от тях е Спиро в широк, не по мярка костюм. Вторият е доста възрастно, дребно късонец с плах изглед. Нищо забележително не може да се открие и в третия.

Режисьорът мрачно ги оглежда.

— Това не са никакви бандити! — казва той мрачно. — Това са най-много ... трамвайни кондуктори! ...

— Другарю Порталски — вие се край него Морталски. — Аз излизам от следното съображение: врагът не трябва да се идеализира. Политически това ще бъде съвсем неправилно ...

— А според теб — да се принизява ли? ... Какъв е тоя теляк? — посочва той безцеремонно късето. — Да се маха веднага отука! ...

Уплашено, късето като хлебарка изчезва от погледа му. Порталски се вторачва в Спиро, който, потънал в своите широки дрехи, чака присъдата му.

— А това чуцело? — запитва той.

— Моля, моля! — казва сърдито Спиро. — Как тъй обиждате ... — Та вие даже не се познаваме.

— Моля ... Порталски! — покланя се иронично режисьорът.

— Зефиrow! — с достойнство се покланя и Спиро.

— И с какво се занимавате?

— Инженер химик съм — отвърща Спиро с достойнство.

— А вие защо не си гледате химията? — крива Порталски. — А сте дошли тука да ни пречите?

— Аз ... аз искам да служа на изкуството — мънка объркано Спиро.

— Има кой да му служи!... Марш оттук! — гърми сърдито режисьорът. Спиро се оттегля — макар и с известно достойнство. Порталски сърдито се отпуща до снимачния апарат. До него плахо се приближава един от асистентите с четка в ръка.

— Може ли да ви изчеткам, другарю Порталски? — пита той. — Нещо сте се изпразнили.

— Може! — разрешава Порталски. — Морталски, действуй!...

Докато Морталски се измъква, асистентът почва грижливо да го четка. Гримьорката се притичва с гребена и сресва някакво шръкнало кичурче, гардероберката оправя маншета на панталона му. Навъсен и кисел, Порталски стои между тях като някакъв асирийски владетел.

13.

В стаята на артистите. На полусчупени столове близо до вратата са седнали, вече подготвени, двама от „бандитите“. Спиро, съвсем отчаян, стои прав пред огледалото. Морталски нещо бърка в чекмеджетата.

— Безмислено е, другарю Морталски, — казва Спиро печално. — Режисьорът най-безотговорно ме изпъди!...

— Мълчи там! — обажда се Морталски — Тъй ще те докарам, че и майка ти няма да те познае!...

Той вади от шкафчето някакъв гребен и само с няколко удара издокарва върху челото на Спиро доста престъпна прическа. Оттегля се една-две крачки, за да провери ефекта, след това отново бърква в чекмеджето. Като някакъв магьосник той изважда оттам доста пикантни мустачки и му ги премерва от разстояние. След това Морталски плюва щедро на обратната им страна и с ловко движение ги залепва под носа на Спиро. Погледът му е строг и критичен. Не, мустачките не са подходящи — с тях Спиро по-скоро прилича на дребен прелъстител на стари моми и вдовици. Без да каже нито дума, Морталски рязко ги дръпва. Чува се само тънък, уплашен писък и Спиро почва да се търка с опъкото на ръката под носа. Морталски вади нови мустаци и по същия начин ги лепва под носа на жертвата си. Един момент той ги гледа колебливо, дори протяга ръка към тях, но Спиро уплашено вдига ръка и се дръпва назад.

— Не, не — добри са! — отсича внезапно Морталски.

В тоя миг някой отваря вратата зад гърба им. Късето пъха глава в процеп и плачливо казва,

— Другарю Морталски, върнете ми поне половината.

— Каква половина? — обажда се с досада Морталски.

— От почерпката!...

— Кому е нужно? — казва недоволно Морталски. — Следната наша продукция е ориенталска супер-феерия!... Ще ти дам там роля на старши внук!...

— Покорно благодаря, другарю Морталски — казва ухилено късето.

— Да вървим! — казва решително Морталски!...

Четиримата вървят по дълъг бял коридор с безброй врати. Внезапно Морталски спира.

— Къде ти е пистолетът? — обръща се той към Спиро.

Спиро уплашено примигва.

— Че аз не нося таквиз неща!...

— Реквизитният, глупако!... Бягай да го вземеш от чекмеджето!...

Спиро се втурва послушно назад. Виждаме го как спира в дъното на коридора, отваря една врата и влиза.

За зрителя е ясно, че Спиро е сбъркал вратата. И стаята е същата, и шкафовете са същите, но тук в тъгъла е сложено походно легло, на което спи човек. Той е по риза, с милиционерски бричове и ботуши, но лицето му не се вижда, тъй като спящият е положил върху лицето си омачкана носна кърпичка. Зрителят вижда това, но не и Спиро, който от вратата се отправя право към чекмеджето, бърква в него и изважда от там пистолет. Той доволно го пъхва в джоба си и без да се огледа — напуска стаята.

14.

Декорът е напълно подготвен за снимки, всички са по местата си. Само гримьорката все още довършва с малко гребенче великолепната лимба на главния герой. Той е млад, отлично сложен човек в униформа на МВР, изпъчен, вчесан,

с великолепно лъснати ботуши и бляскави копчета, с опъната като барабан фуражка.

— Не забравяй! — обажда се режисьорът. — Когато онези серсеми насочат към мен pistolетите — ще се измееш високо и сардонично. Ясно ли е?

— Ясно! ...

— Опитай! ...

— Ха-ха-ха! — смее се с гръмогласен сатанински смях „Главният герой“, отворил устата си не по-зле от драматичен тенор.

— Отлично! — казва режисьорът доволен и добавя. — Тишина! ... Проба! ...

От гледната точка на камерата виждаме как вратата пръщи под напора на тримата бандити. Застанал до гардероба, главният герой високомерно чака развитието на събитията. Най-после вратата с трясък се отваря, но вместо да насочи pistolетата си към режисьора, Спиро, засилен от натиска върху вратата, се просва с целия си ръст на пода.

— Ха-ха-ха! — смее се главният герой, но сега смехът му е съвсем естествен и човешки.

Но Спиро все пак успява да стане и макар със закъснение, насочва pistolетата си в лицето на режисьора. Морталски се хваща за главата, но режисьорът гледа право в Спиро с нетрепкащ поглед. Това смушава Спиро, той поглежда смутено в дулото на pistolетата, оглежда и себе си, но като не може да разбере какво се състои работата, отново неловко усмихнат насочва към режисьора опасното оръжие. Но Морталски не снима от него втрещения си поглед.

— Ела тук! — казва той кратко. — Ком, ком! — Както се маме куче.

Спиро неловко пристъпва напред, като все тъй небрежно размахва pistolетата си.

— Открих! — извиква внезапно Морталски. Ето Суека!

Той скача радостно оживен от мястото си и безцеремонно залавя за долното чене смаяния Спиро.

— Това е Суека — автентичен и жив! — говори все тъй радостно възбуден режисьорът. — Същото малоумно изражение, примесено с жестока хитрост! ... И това плоско лице на глупак, който в даден момент може да бъде и хищник. Моля, вижте очите му, тия свински очички, които подвеждат към доброта, а всъщност таят пълкени помнели ... Морталски, прав ли съм?

— Шефе, страшен си! — казва възхитен Морталски и целува плътно режисьора с големите си влажни устни.

Морталски с мъка се отскубва от лепкавата прегръдка.

— Пригответе го! ... Ще снимаме кадър 213! ...

15.

Стаята на артистите. Морталски целият сияе, но Спиро е някак си потиснат и опечален. Той безволно се е отпуснал в ръцете на своя безкористен покровител, който поправя последните детайли на костюма му.

— Страшен ден! — казва Морталски възбуден. — Тая вечер ще черпиш до безсъзнание!

— Да, но той ме обиди! — отвръща Спиро възбудено.

— Какво те обиди? — недоумява Морталски.

— Каза ми, че съм малоумен! ...

— Ха-ха-ха! — залива се с искрен смях Морталски. — Той може всичко да ти каже! ... Ти само ще мълчиш и ръка ще целуваш ...

— Аз? ... На тоя галфон? ... Който се гаври с мен?

— Който пуска в джоба, има право и да се гаври — казва поучително Морталски. — Ти пак имаш късмет, че не си стажантка в театър ... А тука ти дават роля даже без да те оцият по бузката ...

— Това роля ли е? — казва Спиро възмутено.

— А ти какво искаш? — малко ядосано отвръща Морталски. — С тая телешка глава да не искаш да играеш любовник? ... Хайде, да вървим ...

При тая брутална атака Спиро само тихичко жлюмва. Надали и самият той има кой знае какво мнение за външността си.

— Да взема ли pistolетата? — запитва омърлушено той.

— Вземи го! ... Може и да потрива! ...

Спиро го пхна в джоба си и с унила походка тръгва след своя мъчи-

тел. Сега видът му е точно копие на познатия образ на диверсанта от лошите книги в миналото, от театралните сцени, от нашите и чуждите екрани. Тоя образ вие бихте познали моментално даже от сън да ви вдигнат.

16.

Познатият декор. По средата на стаята е коленичел мъж с вързани на гърба ръце. Лицето му е видимо изтощено, погледът — плах и безпомощен. Над него откъм гърба му се е надвесил Спиро с крайно унило изражение. В тоя момент се чува гласът на невидимия режисьор.

— Работата е много проста!... Ти ще убиеш тоя нещастник с мълниеносен юмручен удар в малкия мозък...

— Аз?... Да го убия? — казва стъписан Спиро. — Това няма да стане...

— Защо?

— Та аз през живота си бълха не съм убивал!...

— Всъщност ти няма да го убиеш... Ти само ще го удариш... Пък ние след туй ще покажем, че уж е мъртъв...

— Не мога! — казва решително Спиро.

През това време Порталски е дошъл при него.

— А защо да не можеш? — пита намръщено той.

— Защото ще го заболи! — казва Спиро убедително.

— Какво те е грижа теб за тая работа! — малко нервно отвърща режисьорът. — На него затова му се плаща...

Спиро енергично поклаща глава.

Режисьорът притеснено въздъхва.

— Не, не ги разбирате тия работи, другарю режисьор... Болката и обидата с никакви пари не се плащат... Това от мене да го знаете!

— Но ние правим изкуство! — казва той. — А всяко изкуство трябва да се изстрада.

Спиро за миг се замисля.

— Правилно! — казва той и изведнъж лицето му светва. — Другарю режисьор, щом всичко е на ушким, не може ли с пистолета? Просто го опираш в малкия му мозък (той наистина го опира), натискаш спусъка и готово! — (все още държи на темето му пистолета си).

— Не може! — казва с досада режисьорът. — Никой не знае, че си в тая стая. А ако стреляш — веднага ще дотича милицията...

— Е! Щом няма друг изход! — въздъхва Спиро и прибира пистолета си. Режисьорът с облекчение се връща на мястото си.

— Внимание!... Снимка! — казва той.

Познатите команди на скриптерката и започва тихо да работи камерата. Сега виждаме Спиро през нейния обектив. Той примижва, замахва някак по женски, но ударът му попада вместо в малкия мозък, някъде по гърба на нещастната „жертва“, която се плюсва по очи на пода. Като вижда какво е направил, Спиро уплашен го вдига и почва да бърше с ръце и лакти праха по дрехите му. През това време Порталски идва при него. Спиро го забелязва и щастливо се ухилва.

— Добре ли излезе?

Режисьорът печално поклаща глава.

— А защо премижахте?... Не разбирате ли какво сте?... Вие сте фашист, родоотстъпник, добре трениран убиец...

Спиро го поглежда слисано, лицето му просто почервява от гняв.

— Аз?... Фашист!... И родоотстъпник при това? — кресва той. — Вие не знаете кой е Спиро Зефиров, господине... Спиро Зефиров е честен гражданин! Това загинаги запомнете!

— Чакай, бе дръвник! — избухва и Порталски. — Твоята роля е такава...

— Твоята роля е такава! — кресва Спиро. — Ти избиваш тук невинни хора. И се стараеш и мене да въвлечеш в своите престъпления... Наа (показва му той лакътя си). Спиро не е вчерашен... И няма да се подаде на разни провокатори и приспособленци...

Сега пък Порталски се изчервява до кръв.

— Кой, аз ли съм приспособленец?... — избухва той. — Къде се намиращ ти, бе?... Момчета, я изхвърлете оттук тоя луд човек, докато не съм започнал...

Наистина няколко от сценичните работници тръгват с мрачни лица към Спиро. Едва в последния миг той разбира какво го очаква и почва да отстъпва заднешком към вратата. Но враговете му напредват. Като стигат до вратата, Спиро внезапно изважда пистолета си и го насочва към тях.

— Назад!... Ще стрелям!...

Разбира се, той иска само да ги постресне, но неволно натиска спусъка. Чува се силен гръм, един глобус се разсипва на прах. Смаян до крайна степен, Спиро рязко навежда пистолета надолу, но разтрепераната ръка още един път натиска спусъка. Нов гръм, който го кара да подскочи едва ли не до дръжката на вратата. И още един гръм. Най-после Спиро успява да хвърли проклетия пистолет и като се възползува от всеобщата паника, с все сила хуква навън.

17.

Спиро стремително се движи по улицата. Той е все още разгневен и възбуден от произшествието и не вижда нищо около себе си.

А има какво да се види! Героят от страниците внезапно е оживял и сега всеки, който го срещне, неволно се стъписва. Виждаме някакъв гражданин, който бърза точно срещу Спиро. Внезапно той се заковава на място, обръща се кръгом и с още по-бърз ход тръгва в обратна посока. Една дебела жена явно няма сили да извърши тая сложна маневра — тя само се отбива в прав ъгъл и прекосява улицата с такава походка, сякаш всеки миг някой ще стреля в гърба ѝ. Бабичка се подава из магазина, изпуска пазарската си чанта и мигновено хлътва вътре.

Две момчета и едно момиче излизат зад ъгъла. Като виждат Спиро, те с откровена уплаха се опулват срещу него. Но Спиро и тях не вижда. Децата събират главни, нещо си продумват и след миг момиченцето тръгва след Спиро. Второто момче го следва на десетина крачки. Третото с бяг изпреварва Спиро и тръгва пред него.

В тоя екскурт Спиро пресича някаква по-многолюдна улица. В центъра на кръстовището стои милиционер. Виждаме как първото момченце бегом отива при милиционера, казва му нещо и сочи с пръст Спиро. Милиционерът поглежда небрежно към Спиро и прави нетърпелив знак с ръка на момченцето да си гледа работата.

Сега Спиро е пред някакъв ресторант. Той се колебава за момент и влиза в ресторанта. Точно зад прага Спиро среща едра жена с енергичния и делови вид на обществените деятелки. Жената трепва и с последни усилия успява да се залепи за рамката на вратата. Спиро преминава, без да я погледне.

Жената се измъква гърбом навън и точно в тоя миг се сблъсква с момчето, което влиза гърбом в ресторанта. Дватама надават слаб уплашен вик и се обръщат едновременно.

— Видя ли го? — пита момчето.

— Видях го! — казва жената.

— Носеше ли оръжие?

— Да, малка картучница! — отвръща жената, без да мигне.

— А отрова? — пита момчето.

— Разбира се! — отвръща жената убедена.

— Моля ви се, другари, елате с мене! — казва момчето. — Никой не иска

да ми повярва...

През това време Спиро е седнал край една маса. Човекът срещу него тъй си и остава с хапката на гърлото. Той едва успява да вземе с две ръце чинията си и се измъква на пръсти до най-далечния ъгъл. Спиро поглежда в листа и вдига глава. Точно в тоя момент се задава келнерът и като го забелязва — просто замръзва на мястото си.

— Супа с топчета! — казва Спиро. — Ако може малко по-едри — посочва той с пръсти като какви трябва да бъдат.

— Ве-ве-ве-веднага! — отвръща келнерът и като пхва врат между плещите си, с подгънати крака се отдалечава. Хората от съседните маси също неусетно създават около него малък вакуум. Спиро гледа към келнера, вдига с недоумение рамене, след това вади от джоба си вестник и се зачита.

Неусетно край масата изникват трима мъже. Само единият от тях е малко по-плещест. Редом с тях храбро се пъчи момченцето. Едрата жена се крие зад гърба им.

— Другарю! — казва строго пълният мъж.

Спиро влига глава.

— Другарю, бихте ли ни... — казва първият.

— ...направили удоволствието... — добавя вторият.

— Да се легитимирате! — завършва третият.

— Какво, какво? — запва ги Спиро.

Тримата повтарят отново фразата, но сега разбираме това по движението на главата на Спиро, който ги запва последователно в устата.

— Моля! — казва Спиро. — А на какво основание?

— Ние сме от обществения контрол — казва плещестият. — И срещу вас се получиха разни... сигнали!...

— Сигнали — в смисъл на какви? — запитва Спиро доста тревожно, тъй както знаем, съвестта му не е съвсем чиста.

— Обезпокоителни — казва плещестият. — Първо, незаконно носене на оръжие...

Спиро се почесва затруднен.

— Да! — казва той. — Но аз мислех, че е фалшиво... И като разбрах каква е работата, просто го захвърлих в очите им...

— Лъже! — писва зад гърба на мъжете едрата жена.

— И второ! — казва плещестият. — Опит за масово отравяне на гражданите в тоя ресторант.

Спиро се опулва смаяно срещу тях.

— Какви са тия глупости? — запитва сърдито той.

Докато се води тоя разговор, окуражените граждани заобикалят масата на Спиро.

— Моля, моля! — казва строго плещестият. — Изтравяне на невинни граждани не е глупост, а престъпление...

— Какво изтравяне, бе другарю... Не виждам тук нито един отровен!...

— А може би сме отровени! — обажда се някой.

— Да, отровени сме! — подхвърля уплашено друг.

— Мене ми се гади! — обажда се някаква доста бременна жена.

— Да, да, видях го с очите си! — казва едрата жена. — Той сложи отрова в яденето...

— На вас бих сложил! — казва Спиро сърдито. — Та да отърва поне мъжа ви.

— Ето — призна си! — писва жената.

Внезапно Спиро удря така силно по масата, че всички смутено млъкват.

— Тихо! — казва той гневно. — Клеветите честния гражданин. Добре, щом не вярвате, дайте тука всичките манджи... Ще ги опитам до една!

— И супите, и супите! — обажда се някой.

— И десертите! — казва друг.

— Ако щете, и ордьоврите! — казва Спиро сърдито и запретва ръкави.

Келнерите в тържествена процесия носят табли с всякакъв вид супи, ястия и десерти. Масата на Спиро е препълнена, а идват все нови и нови.

...В монтаж виждаме мъките на Спиро. Десетина негови образа покриват целия екран и всеки един от тях гълта някаква супа, наляпва къс месо, набобда с вилиците макарони. Видът му е все още бодър, апетитът личи в действията му...

...На юберкопир се появяват нови образи, а старите изчезват. Сега Спиро е явно затруднен, мъчно преглъща, пот покрива лицето му...

...Спиро с последни мъчителни усилия гълта компоти, преглъща пасти, добуши, торти, сладоледи. Видът му е крайно отпаднал, той едва движи уморените си устни. Публиката около него започва явно да му съчувствува.

— Горкият! — казва една жена.

— Измъчиха човека! — добавя втора.

Докато най-сетне масата съвсем се изпразва. Спиро поглежда към комисията с мътен поглед.

— Това ли е всичко? — запитва той с подземан глас.

— Още едно айранче! — виновно и извинително му отговаря плещестият гражданин.

Поднасят му голяма чаша. Спиро я навдига, но тя явно не е по силите му. Той се задавя, айран потича из устата и носа му.

— Моля, достатъчно! — едва ли не уплашено възкликва плещестият.

Спиро вади носната си кърпичка, енергично трие долната част на лицето си. Но при тия движения той разлепва мустаците си, които смешно се изкривяват на една страна. Едрата жена първа го съзира, надава тънък писък и припада. Настава суматоха. Спиро използва това и като стрела се спуска по посока на кухнята. Докато го усетят, той сваля бързо дезкизиrowката и само за няколко секунди се преобразява отново на обикновен, почтен гражданин. През това време в коридора пред кяхнята нахлуват и неговите преследвачи.

— Къде избяга? — запитва някой развълнувано.

Спиро само посочва с палец зад гърба си и спокойно излиза навън.

18.

Спиро влиза запъхтян в стаята си и се тръшва в един от старите почти изтърбушени фотьойли. И след това внезапно се ококорва. Неговата разхвърляна бекърска стайчка сега има съвсем неузнаваем вид. Навсякъде е изчистено и разтребено, много вехтории са вдигнати, станало е по-просторно, по-чисто и уютно. Спиро става от мястото си и заинтригуван, се запътва към вратата.

Виждаме го как прекосява хола и почуква на вратата на хазайката си. После, без да дочака отговор, влиза вътре. Както винаги, неговата хазайка седи край ниската полирана масичка и реди на гладката ѝ повърхност остарялото тесте карти. Спиро се изправя над главата ѝ.

— Кой разтреби моята стая? — запитва той учудено.

Едва сега хазайката вдига глава и го поглежда.

— Ей тая! — казва хазайката, като забожда пръст в спатия дама.

— Тая? — запитва Спиро недоверчиво.

— Да, тая! — казва хазайката. — И трябва да признаеш, господин Спиро, че моите карти винаги познават...

Спиро грабва картата и вторачва в нея възхитения си поглед.

— Значи тя ме обича? — възкликва той.

— Вятър — обича! — казва скептично хазайката. — Виждаш ли тук тая осморка? ... Това са женски хитрости, тя иска да те оплете...

Ами че и аз туй искам! — отвърща Спиро с ентусиазъм.

— Да се омъжи за тебе! — вече със заканителен тон казва хазайката.

— Ето ръката ми! — протяга Спиро своята крепка десница.

Хазайката нервно я блъска.

— Господин Спиро, ти забрави нашия договор! — казва тя сърдито. — Докато държиш стаята — нямаш право да водиш тука жена...

— Готов съм да отида на Марс! — казва Спиро възхитено. — Стига тя да поиска...

И без да чака повече, изхвърква от стаята, като отнася със себе си и картата.

19.

Спиро нахлува в лабораторията с щастливо и възбудено лице. Спас и Олга, които отдавна са на работа, нетърпеливо стават от местата си и го зяпват в устата.

— Свършено е! ... Тя ме обича! — заявява тържествено Спиро.

Лицето на Олга силно помръква, но Спиро не забелязва това.

Тя — тебе? — запитва Спас скептично.

Да, Тя. Мене.

И по какво разбра?

Много просто! Идвала е у дома и е почистила цялата къща...

Глупости! — махва с ръка Спас. — Значи тогава и чистачката е влюбена в тебе...

— Олга, кажи му! — възкликва нетърпеливо Спас.

— Може и да се е излъгало момичето — казва Олга сърдито. — Отде да знае, че си такъв дръвник!...

Спиро я поглежда за миг учудено, но отново се вдава в мислите си.

— Ясно! — измърморва той на себе си. — Тя е прозряла у мен артиета... Усетила е дарбата ми...

— Значи, получи роля? — запитва Спас зарадван.

Като че ли едва сега Спиро се връща в тъжната действителност.

— Не, провалих се — казва печално той.

— Брей!... Язък за парите! — въздъхва съжалително Спас.

— А ако Лили научи? — запитва уплашено Спиро.

— Ще мълчиш като риба! — съветва го Спас. — През това време все ще наредим нещо... Важното е, че наистина имаш дарба...

Олга, която до това време е слушала мълчаливо, мрачно поглежда към Спас.

— Стига тия фитили! — казва сърдито тя. — Неговата дарба е химията... И туй лепило...

Тя вади от джоба на мантата си една голяма туба и я тръсва пред Спиро.

— И според мен крайно време е да отнесеш пробата в института — затръшва тя и сърдито отива към другия край на лабораторията.

Спиро замислено слага тубата в джоба си, гледайки все още след нея. През това време силно зазвънява телефонът. Спас го взима и поднася слушалката до ухото си. Чува се някакъв отривист неразбран глас, след това рязкото щракане на вилката. Спас трепва така, сякаш са го чукнали със слушалката по челото.

— Шефът те вика! — казва загрижено той.

— За какво ли? — чуди се и Спиро.

— А бе, нали знаеш — никога не викат да хвалят — поклаща глава Спас. — Викат само да сапунисват...

20.

Удобният кабинет на директора — солиден мъж на средна възраст. Неговата непреодолима важност личи от всеки негов жест, от всяко покашляне, от всяка интонация на гласа му. Спиро е седнал в креслото срещу него.

— Много ми е неприятно, Зефиров, но се касае за вашата диверсанта дейност — казва директорът.

Спиро се опулва срещу него.

— Ами вие отде разбрахте? — запитва смаяно той. — Туй стана преди няколко часа.

— Има си канали за всичко, Зефиров — вдига пръст директорът. — Внимавай! — и повтаря с повишен глас. — Внимавай...

Докато свали пръста си от висините, Спиро наистина просто замръзва на мястото си.

— Ама това беше роля, бе другарю директор — казва той плахо.

— Да, знам, роля! — казва строго директорът. — Но защо именно такава роля? Питам се това случайно ли е?

— Но аз не я приех, другарю директор.

— Да, знам... Но защо именно на теб са я предложили?

— Защото почерпих режисьора — малко нетърпеливо и троснато отвръща Спиро.

— Почерпи ли го? — запитва строго директорът. — С какво го почерпи?

— Ами с какво... с евксиноградско...

— Брей!... Че къде има евксиноградско? — запита любопитно директорът.

— В руския клуб...

— Пък аз да не знам — казва с укор директорът. — А скаричката им как е?

Лицето на Спиро добива измъчен израз.

— Другарю директор, само за ядене не ми говорете...

— Ааа, сещам се! — вдига отново пръст директорът. — Ами тая история в ресторанта как ще ми обясните?

— Просто... недоразумение...

— Да, ноо... хората приказват, Зефиров!... А щом хората приказват — все има нещо!... Сигнали са това! Защо не приказват за мене например?...

— И за вас приказват — отвръща Спиро малко нехайно.

— Приказват ли? Какво приказват? — запитва строго директорът.

Спиро се оглежда, после става от мястото си и пошуща нещо на ухото на шефа си. Директорът целият се наежда.

— Аз... с нея? Това са глупости! — казва рязко той.

— Да, знам — казва Спиро смирено. — Но хората приказват. А когато хората приказват — все има нещо... Сигнали са това!

— Какво нещо? Нищо!... — възкликва директорът. — И ако чуеш още веднъж някой негодай — веднага ела да ми доложиш...

— А не, другарю директор — поклаща глава Спиро. — Спиро Зефиров не е нито диверсант, нито доносчик...

— Но това не е донос... Това е просто... информация...

— Не, не — мене ме няма в тия работи! — отвърща Спиро категорично. Директорът го гледа продължително.

— Хм!... Пък може и да си прав! — казва той колебливо. — Не бива да обръщаме внимание на хорските клюки. Това е един вид култовщина, нали Зефиров?

— Точно тъй, другарю директор...

— И все пак... внимавай! — казва директорът и повишава глас. Внимавай!...

Докато кадърът се изпълни с неговия застрашително вдигнат пръст.

Спиро изгладен, избръснат, оживен, бърза по улицата към дома на Лили. Внезапно той спира стреснат и разтревожен, след това бързо се прикрива зад близката вестникарска будка. С бавен ход пред дома на Лили спира „Рено“-то на Докузанов. Младият човек угасва мотора и хлътва в познатия вход.

Спиро гледа нататък, изпълнен с недоумение. След това излиза от прикритието си и бавно тръгва напред. Лицето му става все по-мрачно и по-мрачно.

Като се изравнява с „Рено“-то, той внезапно с все сила ритва предната гума. Но нападениято завършва неуспешно — виждаме как Спиро болезнено подскача на един крак по тротоара. И изведнъж лицето му светва. Той вади от джоба си тубата с лепило и изобилно намазва паважа, точно срещу предните гуми.

Сега видът му е олицетворение на мрачно задоволство. Виждаме как влиза в сладкарницата, която е точно срещу дома на Лили. Той сяда край една свободна масичка и търпеливо зачаква.

Няма да чака дълго. Скоро от врата излизат Лили и Докузанов — оживени и весели. Лили е във вечерна рокля — явно и тоя път те ще отидат заедно на някакъв спектакъл. Те се качват в колата — младежът зад кормилото, Лили до него. Докузанов запалва мотора, включва на скорост и тръгва. Но колата сякаш се блъсва в някаква невидима преграда и рязко спира. Младият човек нетърпеливо форсира мотора, но никакъв резултат — колата не помръдва от мястото си.

Тогава Докузанов слиза и поглежда пред гумите — нищо... Той се връща в колата и с все сила натиска газта. Моторът реве, колата се тресе и подскача на място, всичко се обвива в бензинов дим, но напразно.

Спиро в сладкарницата ехидно се усмихва.

Пред „Рено“-то са се събрали зяпачи.

— Опитай на заден ход! — съветва някой.

Това все пак е идея. Докузанов включва задната скорост и силно натиска газта. Колата отново реве и се обвива в дим, но не помръдва. И в следния миг тя се откъсва и като ракета полита назад.

Тръсък! Експлозия от разбити стъкла!

Сега сме в сладкарницата! „Рено“-то е нахълтало вътре през разбитото витринно стъкло и като по чудо е спряло точно до масичката на Спиро. Всичко около него е покрито с разбити стъкла и бутилки, с разпилени кутии с бонбони. Изведнъж Лили и Спиро се оказват съвсем един до друг, сякаш са седнали на една и съща маса. Спиро сериозно и хладнокръвно поздравява, като повдига шапката си. Но Лили, поразена от произшествието, едва го забелязва. През това време келнерките уплашено пицят, управителят доближава до Докузанов с гневно лице.

— Слушай, къде се намираш ти? — крясва той.

— Ни-не знам! — отвръща младежът искрено.
 — Не знаеш!... Това да не е гараж?... Това е сладкарница...
 Докузанов излиза от колата и се оглежда.
 — Я, вярно! — казва той изненадан. — Че как стана тя?
 През това време Спиро сърчно отваря дясната врата на колата и подава ръка на Лили. Девойката излиза, като се оглежда уплашено.
 — Лили, остави го тоя некадърник — шепне доверително на ухото ѝ Спиро. — Иначе най-много след три дни ти ще бъдеш завинаги мъртва...
 — Да, прав си! — отвръща Лили. — Колко бях глупава да му поверя живота си.
 — Само него ли? — запитва Спиро с надежда.
 — А ти какво си мислиш? — поглежда го сърдито Лили.
 Двамата тръгват. Но още преди да излязат, зад тях се чува разтревоженият глас на Докузанов.
 — Лили!...
 Лили се обръща и го поглежда високомерно.
 — Научи се най-напред да караш кола! — казва тя сухо.
 Докузанов тръгва след тях, но управителят го дръпва здраво за палтото.
 — Чакай малкият!... Най-напред плаща...
 — Че аз нищо не съм консумирал...
 — Как — нищо!... Дори аспухът ти е пълен с ликьори и торти.
 Но Докузанов дори не поглежда към него.
 — Лили! — сърдито крещи той.
 Лили неуверено спира. Докузанов идва при тях.
 — Тоя гамен трябва да плати! — казва той нервно. — Сигурен съм, че той е виновен.
 — Аз? Не-е-е! — гордо отрича Спиро. — Но ако е въпрос за парите...
 Спиро изважда портфейла си, с леки движения на пръстите отброява доста солидна сумичка и пренебрежително я пхва в ръцете на Докузанов.
 — Явно е, че ни следи! — казва мрачно Докузанов. — И постоянно се меси в нашите работи.
 — Аз?... Във вашите?... Ти в нашите! — възкликва сърдито Спиро и с внезапно движение дръпва парите си. — Не виждаш ли, че тя мене обича!...
 — Тебе?... Ха, ха... Я си виж сурата, бе...
 И отново със сила дръпва парите. Но Спиро сякаш не забелязва това, обръща с надежда поглед към Лили.
 — Лили, кажи му! — възкликва той почти умолително.
 — Какво да му кажа? — запитва Лили объркано, като поглежда ту към Спиро, ту към Докузанов, който бързо брои парите.
 — Истината му кажи!... Как си идвала у дома и... как тайно от мен си почистила цялата къща...
 Лили го поглежда гневно.
 — Ти луд ли си?... Аз да не съм чистачка...
 — Нали ти казах, че е луд! — намесва се Докузанов злорадо. — И интригант на всичко отгоре...
 Спиро гледа поразен Лили, после внезапно клюмва.
 — Щом е тъй, прощавайте — казва той тихо и бавно тръгва към изхода.
 Лили гледа с недоумение ту към Спиро, ту към Докузанов. През това време при тях приближава управителят и мрачно казва.
 — Плаща, моля...
 Докузанов взима от снопчето две банкноти, но като забелязва, че Лили го гледа, връща ги обратно.
 — Лапай! — казва той пренебрежително и ги пхва в ръцете на управителя.
 Управителят преценява на око снопчето и целият сияещ, бърза да се поклони.
 — Заповядайте пак! — кани любезно той. — Но през другия месец... За тоя преизпълнихме плана.

Двамата приятели са в аперитивчето, което вече познаваме. Спиро е съвсем омърлушен, чашката пред него дори не е начената.

— Всичко е загубено! — казва горчиво Спиро. — Тя е разбрала, че не съм никакъв артист.

— Ти си артист! — отвръща категорично Спас. — И нищо не е загубено... На чети!...

Той му пхва някакъв вестник под носа. Спиро чете омърлушен.

— Конкурс за естрадни артисти — измърморва той. — Това изкуство ли е?

— Как да не е изкуство? — поглежда го учудено Спас. — Един мой приятел си купи Москвич с тая работа...

— А какво правеше? — запитва Спиро със съвсем слаб интерес.

— Нищо особено... Просто лаеше като куче... И врещеше като коза...

— Малко ли е? ... — въздъхва Спиро.

— А знаеш ли да пееш?

— Не съм опитвал...

— Много проста работа! — казва уверено Спас. — Важното е да изгълташ преди това двайсетина яйца.

— Може да опитаме — казва все тъй неуверено Спиро.

24.

У хазайката на Спиро. Но тоя път по изключение тя не е над своите карти. Спиро притеснено се разхожда из стаята.

— Не беше Лили! — казва хазайката. — Лили е купа дама, а тази беше дама спатия...

— Е, все едно! — махва с ръка Спиро. — Щом не е Лили...

— Слушай, моето момче, най-добре откажи се от Лили — съветва го съчувствено хазайката. — Зодиите ви никак не си съвпадат... Ти си типичен овен!... А тя е скорпион — суетна и честолюбива!...

— М-да! — измънкава Спиро огорчено. — Че съм овен — овен съм — това и други са ми казвали...

Внезапно Спиро вторачва в нея поглед.

— Хазайке, ти ги разбираш тия работи!... Да ти се намира някоя билка? Някое коренче?...

— Коренче? — вдига вежди хазайката. — Ами да... имам едно... от зъб...

Тя разтваря големия медальон, който виси на шията ѝ и показва нещо съвсем дребничко.

— Като бях още момиченце — пояснява тя.

— Дали ще помогне? — запитва Спиро със съмнение.

Хазайката бърза да опече сделката.

— Ами, разбира се! — казва тя уверено. — Но важното е Лили нищо да не усети...

— Къде да го сложа?

— В чая! — отвръща хазайката на посоки.

— В чая ли? ... Но тя ще го види...

— Тогава в млякото...

— Може да ѝ заседне — отвръща Спиро, като се пипва за гърлото.

— Ще го стриеш на прах — не се отчайва хазайката.

— Не-е, това са бабини деветини! — съвзема се внезапно Спиро, засрамен от своето падение.

Пък и хазайката разбира, че е прекалила, защото бързо прибира своето зъбче в медальона.

— Да ти кажа право, господин Спиро, днешните мъже не умеят да печелят жените! — казва тя с презрителни нотки в гласа си. — Те са просто... варвари. „Ще те уволня!... Няма да ти дам роля.“... Така ли се ухажва жена? Други бяха мъжете едно време...

— Какви, хазайке? — запитва Спиро с надежда.

— Какви!... Целуваха ръце, устройваха серенади... И най-важно — обсипваха жените с подаръци...

Внезапно хазайката се досеща нещо, лицето ѝ светва.

— Слушай, господин Спиро, направи ѝ някакъв хубав подарък!... Тъкмо моите леля ми е изпратила една чудесна блуза от Франция...

Хазайката бръква в някакво чекмедже и изважда оттам плетена блуза с много характерна шарка. Спиро я гледа, почесва се озадачено зад ухото.

- Страх ме е, че няма да я приеме — казва той.
 — А, не бой се, няма такава жена! — махва с ръка хазайката.

25.

Сутрин. Олга и Спиро влизат в лабораторията. Те са все още в своите всекидневни дрехи, с леки шлифери върху тях. Спиро остава тъй край една от масите. Олга отива до стенния гардероб и го отваря. Вътре е нейната бяла работна престилка.

— Олга, искам нещо да те запитам! — казва Спиро доста смутено.

Все още в шлифера, Олга бавно се обръща и го поглежда в очите.

— Ти ли си идвала у дома?

Олга го гледа с дълъг, нетрепкащ поглед.

— А ти кой мислиш?

— А, не — никой — мутолеви Спиро. — Просто тъй — питам!...

— Не съм аз! — малко соннато отвръща Олга. — Не съм толкова глупава...

Спиро присяда на едно от работните столчета.

— Ясно, хазайката се е пошегувала! — казва той с горчивина. — То се знае, че няма да се намери толкова глупава...

Олга го поглежда развълнувана. И сякаш против себе си, тя го приближава с безшумни стъпки откъм гърба и плахо вдига ръка — като да го погали. Но точно в тоя миг вратата се отваря и в лабораторията влиза Спас. Лицето му е възбудено.

— Приеха те за първо прослушване! — шумно известява той. — Ще се явиш в неделя...

— Толкова скоро? — възкликва уплашено Спиро.

— Нищо, имаш още няколко дни!.. Но ще дойде и Лили!... Тоя път или раз или праз.

Спас се обръща към Олга.

— Ти ще дойдеш ли?

— Нямам ни най-малко желание — отвръща Олга враждебно.

— Защо? — поглежда я обидено Спас.

— Защото си един невероятен... шаран! — отсича нервно Олга.

С резки движения тя съблича шлифера си и Спиро вижда, че тя е точно в същата блуза, каквато той бе купил от хазайката за подарък на Лили.

— Блузката френска ли е? — запитва той, като посочва плахо с пръст.

— Отде накъде френска!... Българска! — отвръща Олга все още нервно. — Купих я от Цум...

Спиро мисли един момент, после казва тихо на себе си.

— Вярно е, че съм шаран!...

През това време зазвънява телефонът. Спиро слуша известно време, след това казва в слушалката.

— Сега идваме...

И се обръща към Спас.

— Комисия от КАТ... Ще пробват лепилото...

26.

Права бетонна алея. Един мотоциклетист лети с голяма скорост към финиша.

На финиша група хора, между които виждаме Спиро и Спас. Няколко униформени служители на КАТ наблюдават любопитно експеримента.

Мотоциклетистът наближава с бясна скорост и връхлита върху тъмната лента, очертана с лепилото на Спиро. Мотоциклетът се заковава на място. Самият мотоциклетист изхвърква като ракета и изчезва от погледа ни. След миг ние го виждаме оплетен в клоните на някакво ниско дърво. Той бързо се смъква оттам — изподран и без част от такъмите си. Без да обръща каквото и да е внимание на хората, той приближава мотоциклета и почва удивено да го разглежда. И наистина има за какво да се чуди — мотоциклетът стои съвсем прав на мястото си, сякаш е още в движение.

— Това е магия! — възкликва смаяно той.

— Нищо подобно! — казва Спас. — Просто... преврат в автомобилното дело. Намазваме с лепило виражите и изобщо всички опасни места... Вместо да летят в пропастите, колите ще се лепят тук като на мухоловка.

— Не, не е много практично — казва представителят на КАТ.

— Защо? — поглежда го враждебно Спас.

— Може да го настъпи някое проходящо говедо...

— Как тъй ще го настъпи?

— Ей тъй! — казва униформеният и стъпва върху лепилото. — И после какво? Трябва да му режем копитото!...

— Тогава смятайте, че сте без копито — казва Спиро и влезанно напуска комисията.

Спас тръгва след него и го настига.

— Чакай бе, човек!... Още нищо не е решено.

— То се вижда, че няма да стане от мен ни артист, ни учен! — казва намръщено Спиро.

27.

В квартирата на Спиро. Със салфетка на врата, той усилено нагъва грамад на чиния пържени яйца. Влиза хазайката и поставя пред него нова чиния. Известно време тя го гледа с недоумение.

— Защо толкова яйца, господин Спиро?... Днеска да не се ожениш?

Спиро се мъчи да ѝ отвърне нещо, но се задавя. Като вижда, че положението е опасно, хазайката му се притичва на помощ. Тя го удря по гърба, но явно не е премерила силата на удара си, защото Спиро пада под масата. Хазайката се ловко движение го измъква оттам.

— А, не — за гласа — отвърща най-сетне Спиро.

— За гласа сурови, бе господин Спиро!... Су-ро-ви!...

— А като не мога сурови? — въздъхва Спиро печално.

— Тогава смеси ги с малко коняк — съветва го хазайката.

Спиро се замисля.

— Тъй може! — казва той обнадеждено.

28.

Стаята за артисти в Летния театър. Влиза Спиро в своя концертен костюм — грамадно сомбреро и пестро мексиканско наметало. Личи, че е здравата пийнал — и от походката, и от хълцукането.

Спиро не е сам. В тъгла някакъв дългуч с бакембарди пробва важно гласа си. Едър, скулест мъж в бяло трико връзва на краката си летни кьнки. На стола ерещу него е седнал възрастен сух човечец и неудържимо трепери. Всичко в него се тресе, сухите ръце подскочат на коленете му. Спиро го гледа съчувствено, след това запитва.

— Какво ти е колега?

— Сссс-тра-рах ме е — казва човекът безпомощно.

— Какво има тук страшно?... Просто излизаш и пейш...

— Сва-вана ми се гласа!...

— Лесна работа! — успокоява го Спиро. — Изливаш две-три яйца и готово!...

— Не-нема яйца...

— Имааа!... И какви при това! — казва Спиро, като му намига интимно.

Той внезапно изважда изпод наметалото голяма бутилка. Ясно четем надписа — айерконяк.

Човечецът я взима и глътва няколко глътки. Изведнаж той се ококорва и заговорва със силно променен глас.

— Чу-десно!... Веднага ми дай адреса на кокошката...

Човечецът лакомо глътва още няколко глътки, след това внезапно пуска гласа си, който с невероятна сила изтрещява в тясната стаячка. Атлетът в бялото трико го поглежда мрачно.

— Еее... По-тихо, бе простак!... Ще ми издъниш ушите! — казва той грубо.

— Я не обиждай! — замахва с пръст пийналият Спиро.

— Ти не се меси в чужди работи! — измърморва атлетът.

‘Спиро се изправя пред него и отново размахва гневно пръст.

— Ще се меся!... Да, винаги ще се меся! — говори сърдито той. — Никога няма да разреша да обиждат пред мен невинния, да клеветят честния, да газят в калта даровития!... Ни-ко-га!...

— Вярно! — възкликва ентузиазирани човечецът. — Обскурант такъв...

— и жалък култовец! — завършва възбудено човекът с бакембардите.

Атлетът поглежда мрачно Спиро и го удря по сомбрерото. Грамадната шапка се нахлузва до носа на нашия герой. Той хваща двата края и с все сила се мъчи да я изтегли нагоре.

На сцената конференсието съобщава по микрофона.

— Ще чуете Спиро Зефиоров в оригинална мексиканска пародия...

През това време в стаячката Спиро най-сетне успява да отхлупи шапката си. Силно разгневен, той силно ритва атлета по кърките. Разбира се, малко е нужно на човек върху колелца да загуби равновесие и да падне по очи на пода. Виждаме го как се повдига с мъка върху хлъзгавите кърки. Спиро, който усеща, че работата няма да свърши добре, подава бутилката на човека с бакембардите и започва да запретва ръкавите си.

Атлетът най-сетне се изправя, замахва с все сила, но в последния миг Спиро ловко се навежда. Ударът на атлета попада точно върху бузата на човека с бакембардите. Той избелва очи и започва да се върти около себе си. Атлетът се готви да замахне втори път, но малкият човечец бърза да се притече на помощ на своя благодетел. Като опира гръб на стената, той блъсва силно с крак отзад общия враг.

Атлетът като стрела полита навън през отворената врата. Виждаме го как с огромна скорост прекосява сцената тъкмо когато конференсието с широк жест представя на публиката, както той си мисли — Спиро Зефиоров. Пред самата рампа атлетът успява да направи задно обръщане, но все пак загубва равновесие. В твърде критично положение, той размахва ръце и с все сила се мъчи да не рухне в празнината зад гърба му. Точно в тоя миг на сцената излиза с бутилка в ръка и зареян в небето поглед човекът с бакембардите. Той прекосява сцената и спокойно прекрачва в празнината зад рампата.

През това време атлетът успява най-сетне да възстанови равновесието си. И точно навреме, защото на сцената, доволно усмихнат, се появява и самият Спиро. Като го вижда, атлетът побеснява, взема старт и политва към Спиро. Но Спиро в последния момент ловко повдига шнура, който съединява микрофона с мрежата. Атлетът връхлита неочакваното препятствие и отново се просва на пода.

Публиката, която естествено смята, че това влиза в актракцията, веселе аплодира.

Атлетът става, но докато успее да предприеме нещо, Спиро хладнокръвно и леко го ритва по задната страна на кърката. Атлетът отново се изсипва на земята — тоя път по гръб. Нов опит да стане и отново го сполита същата съдба.

Публиката възторжено ръкопляска. Само Лили, която е седнала на първия ред, гледа мрачно и явно не одобрява хода на номера.

Спиро за трети път просва атлета на пода. През това време притичват двама сценични работници, улавят го под мишниците и безцеремонно го изпасят навън.

Публиката ръкопляска, а заедно с нея и конференсието, който с леки поклони се оттегля назад. Спиро приближава рампата и се покланя дълбоко на публиката. След това той сваля шапката си и със силен жест я хвърля напред. Шапката описва широка парабола над залата и се връща обратно на главата му.

Аплодисменти.

Спиро дава знак на оркестъра, който се намира в дъното на сцената. Оркестърът засвирива познатата популярна мелодия „Кангасейро“. Спиро показлюза пива се за адамовата ябълка, леко пробва гласа си. Когато всичко е готово, той запява с пълно гърло.

От село комбайнейро-ооо
отива у градоо
да става магазинейроо,
да бърка у медоо...

След първия куплет Спиро започва да подскача в енергичен такт някакъв

мексикански танц, който прилича повече на казачок. След това отново застава пред микрофона и продължава.

А Кънчо, яхнал трактооооор,
пристигна днес при нас
да става он редактор
на „Пионерски глас.“

След новите танцови стъпки следва третият последен куплет.

На село пък студента-ааа
замина във екстаз
поел ангажмента
да сади лук и прааз.

Мелодията постепенно преминава в обикновено шопско хоро. Спиро леко се подрусва в такта на хорото. Той хвърля настрана сомбрерото, след това и мексиканското наметало. Сега е по селска риза и в бели шопски беневерци. Той енергично друса шопското хоро, като си подвиква: „Абре, нане, цуни, гуни, апни, пини — ха така, уха-ха.“

Музиката рязко спира. Спиро се заковава на мястото си. След това дълбоко се покланя на публиката, която ентусиазирано го аплодира. Спиро взима сомбрерото и наметалото, покланя се още няколко пъти и доволен, се оттегля към стаята на артистите.

Спиро е пред входа на стайката. Дватама сценични работници с мъка поддържат атлета с летните кънки, който напират да излезе навън. Като вижда Спиро, той надава рев и рязко се отскубва от охраната. Спиро обръща гръб и хуква обратно на сцената. Но естествено атлетът върху кънките е много по-бърз и с все сила го връхлита. В последния миг Спиро прави лек финт и отскача настрана. Ние не виждаме какъде е излетял побеснелият кънкьор. Ние чуваме само силния трясък и виждаме Спиро, който затваря с две ръце очите си.

29.

Лили и Спиро са пред театъра. Чува се слаб тътен на гърмотевица, внезапно порив на вятъра вдига около тях сухи листа. Спиро се мъчи да спре с хахане някакво такси, но то ги отминава бързо.

— За нищо те не бива! — казва Лили сърдито. — Да не мислиш, че това е изкуство?

— Защо? Лошо ли пях? — пита учудено Спиро.

— Безобразно! — казва нервно Лили.

Спиро се омърлушва. Лили го поглежда мрачно.

— Хвърли тая китара, че не мога да я гледам...

Спиро веднага я хвърля и тя издрънчва на плочите.

— Защо я хвърли? — тросва се Лили.

Ами ти... Нали каза?

Казала съм!... Ако ти кажа да се удавиш — ще се удавиш ли?

Веднага! — казва Спиро категорично.

— Слушай, Спиро, най-добре е да се откажеш от тия глупави опити! казва тя с много по-мек глас.

— Ами да се откажа — мига виновно Спиро. Но после?

Какво — после?

Ами... ти нали каза?

Какво съм казала? — вече нетърпеливо запитва Лили.

Че ще се ожениш само за човек на изкуството.

В първия миг Лили го поглежда смаяно. Но след това изразът ѝ става и любопитен, и донякъде благосклонен. Сега тя се вглежда в Спиро сякаш за пръв път го вижда. Премерва го с поглед от главата до петите, дори се мъчи да го огледа и отзад, но Спиро смутено се върти около себе си.

— Знаеш ли, че ти съвсем не си загубено момче! — отсъжда тя внезапно. — Само мъничко да пораснеш...

Колко мъничко? — запитва Спиро с плаха надежда,

Ами... пет-шест сантиметра...

Много са — въздъхва Спиро.

— А-а-а, не са! — казва Лили и добавя съзаклятнически. — Аз знам една система... Расте се по сантиметър на годината...

— Невъзможно! — поклаща печално глава Спиро. — Това значи да чакам още пет-шест години...

— Е, да — казва Лили. — Разбира се, по-важен е духовният ръст, но...

— Да, духовният — прекъсва я оживено Спиро.

— Но да беше поне художник... Те повечето са пияници, но все пак. това е изкуство...

— Ако е за пияници...

— Слушай, имам една идея — прекъсва го Лили. — Защо не дойдеш в нашия драмкръжок... Той е наистина любителски, но... де да знаеш!

В тоя момент внезапно рухва дъжд. Спиро бързо налага върху главата на Лили сомбрерото, наметва я с плаща си. Едва сега той вдига от земята китарата и покрива с нея главата си. Двамата забързват по алеята. Зад гърба им минават коли, Спиро напразно им маха.

Но една кола внезапно спира. Като приближава бордюра, ние виждаме, че на кормилото е Докузанов. Още един човек има до него и друг на задното седалище.

— Какъв късмет! — казва Лили очаровано.

— Имам само едно място — отвърща Докузанов, като хвърля недоброжелателни погледи към Спиро.

Лили подава на Спиро реквизита му и сяда на свободното място. Едва в последния миг като че ли ѝ дожалява за него.

— Ела утре!... Непременно! — казва тя.

Колата тръгва. След миг и Спиро тръгва под дъжда — мокър и тъжен.

30.

Все тъй обилно вали дъжд. Но сега е ден и виждаме тоя светъл дъжд през стъклата на прозорците. Това е прозорецът на лабораторията, край него стои Олга в бялата си манта и умислено гледа навън. Няма радост в лицето ѝ, няма радост и в неподвижния ѝ поглед, с който следи дъжда. Внезапно тя трепва и обръща глава към вратата.

В стаята влиза Спиро с мокра от дъжда мушамата. И неговото лице е съвсем безрадостно и унило. Спиро, без да поздрави, отива до работното си място, но не сяда, а гледа с празен поглед пред себе си. Олга въздъхва и отива при него. Без да каже дума, тя му помага да свали мушамата си и я отнася на закачалката. Спиро мълчаливо сяда на мястото си.

Какво ти дадоха? — запитва Олга малко нетърпеливо.

Балтазар — казва Спиро унило.

Кой беше тоя Балтазар?

Слугата на Ромео...

Те се подиграват с тебе!... — казва сърдито Олга.

Но Спиро сякаш не чува.

— Балтазар! — говори огорчено той. — А аз зная целия Ромео наизуст. Където ме пипнеш...

А може би това не е съвсем достатъчно — казва предпазливо Олга.

— Мислиш, че съм бездарен? — казва Спиро тъжно. — Може и тъй да е...

— Добре, кажи ми нещо — отвърща Олга сърдечно.

Спиро я поглежда изпитателно, сякаш се страхува да не би и тя да се шегува с него, почесва се по врата, въздъхва и започва:

Защо ми е животът без Джулета?

Когато всяко куче, котка, мишка
и всяко най-нищожно същество
живеят под небето и я виждат —
освен Ромео. Дребните мушици
и те са по-достойни от Ромео;
и тях ги почитат, по ги тачат;
и те свободно могат да докосват
ръката белоснежна на Джулета,

от устните ѝ да крадат блаженство.
Ромео не, Ромео е изгнаник...

Отначало в трагизма на неговата интонация има нещо комично, но след това искреното чувство надделява над лошата школа и тонът му става все по-искрен и по-вълнуващ. Най-после Спиро свършва и поглежда към Олга със смешното чувство на гордост и неувереност.

Но Олга мълчи, загледана в пода.

— Лошо ли е? — запита Спиро стеснително.

Олга все още мълчи, след това вдига глава и казва горчиво.

Толкова ли я обичаш?

— А, не но... — мърмори объркано Спиро.

— Добре!... Тя не се ли застъпи за тебе?

Лицето на Спиро още повече помрачава.

— Какво да ти кажа?... Тя всъщност е права — мъчи се да я извини той. — Аз съм малко нисък и... няма да си подхождаме на сцената...

Внезапно сълзи бликват от очите на Олга. И докато Спиро я гледа смаяно, тя тупва с крак на пода.

— Колко си глупав!... Божичко, ако знаеш колко си глупав.

И като се обръща гърбом, разплаква се с лице между ръцете. Спиро стои безпомощен зад гърба ѝ, лицето му е озадачено и объркано до крайна степен. Тъкмо когато протяга ръка към раменете ѝ, Олга внезапно се обръща.

Ти ще играеш Ромео! — казва тя рязко. — Напук на всички... Напук и на тая кокошка!...

31.

Олга в бяла манта минава бързо зад кулисите. Навярно приближава началото на представлението, защото сценичните работници мъкнат към сцената последните предмети от реквизита и вече се тълпят по коридорите и стълбите естети, облечени в средновековни костюми.

Отнякъде изхвърква инспектиентът, както винаги забързан и разтревожен с дълга, разкопчана манта, която се плете в краката му.

Другарке Тихова, гримът! — говори забързано той. — Ромео чака!...

— Отивам — спокойно и малко хладно отвърща Олга.

32.

Гримьорната на Ромео. Млад човек, доста едър и строен, се е облегнал на стола си. Олга привършва грима му, като го наблюдава критично, сякаш рисува нещо

— Според мене едни тънки мустачки много щяха да ви отиват — казва тя с прикрит ирония.

— И аз тъй мислех! — отвърща с готовност Ромео.

Олга хваща пулса му и започва да брои, като мърда безгласно устни.

Много ли се вълнувате? — запита тя.

— Много! — казва с въздишка Ромео.

— Това не е хубаво — поклаща глава Олга.

Тя се замисля за миг, после лицето ѝ светва.

— Имам нещо специално — казва тя. — Само за вас... Ще ви подеествува отлично.

Олга вади от джоба на мانتата си някакво стъкълце, отпушва тапата му и го тиква под носа на Ромео.

— Вдишайте — казва тя.

Ромео послушно вдишва.

— По-силно, по-силно...

Ромео вдишва по-силно.

— Чудесно! — казва доволно Олга. — Сега вече няма от какво да се плашите...

И без да се интересува повече от него, бързо напуска гримьорната. След миг я виждаме как върви по коридора, като доволно си подсвирква. Отваря някаква врата. Това е навярно стаята на „слугите“, защото петимата артисти вътре са много скромно облечени. Между тях е и Спиро, доста потиснат и омърлушен.

— Готви се! — казва Олга от прага. — Твой ред е!...

Спиро радостно скача. Едва сега виждаме, че е обут в комично високи средновековни пантофи.

Олга затваря вратата и продължава по коридора. Пред една от вратите тя се поколебава, но влиза вътре. Пред огледалото съвсем готова стои Лилия

оглежда тоалета си. Олга моментално изобразява на лицето си доста пресилено приветлива усмивка. Лили едва поглежда към нея.

— Чудесна сте! — казва Олга с фалшиво въодушевен тон.

Но усмивката ѝ е изчезнала. В момента, когато Лили отново се обръща към нея, усмивката мигновено се появява. Тоя път Лили я гледа с явна благосклонност и отново кокетно се завъртва пред огледалото. Погледът на Олга попада на една от съседните масички. Между другите тоалетни вещи се вижда и една добре набодена с кърфици игленица.

— Не съм виждала досега такава Джулета! — казва Олга, но тоя път усмивката ѝ е съвсем естествена, макар да крие в себе си опасно коварство.

— Нали? — казва доволно Лили.

Олга оглежда критично тоалета ѝ.

— Роклята не стои добре отзад — казва тя. — Може фустата да се е вдигнала...

Без да чака покана, Олга безцеремонно вдига роклята на Лили и спокойно забожда отзад върху бастините на фустата познатата игленица.

— Сега добре ли е? — пита Лили.

— Чудесно! — казва Олга. — Само че няма да седате.. Ще измачкате роклята...

Като си подсвирва безгрижно с уста, Олга отново тръгва по коридора. Тя спира пред гримьорната на Ромео и влиза вътре. Виждаме как инспекциентът усилено друсва по раменете Ромео, който кротко е заспал върху тоалетната масичка.

— Какво му стана на тоя човек! — възкликва той уплашено. — Не може да се събуди.

Олга го хваща за косата, вдига главата му, после внезапно я пуска. Главата на Ромео като тиква дрънва на масата.

Ясно! — казва тя с убеден глас.

— Какво е ясно?

— Нервно изтощение! ... От вълнение снощи не е мигнал нито минутка.

И като поклаща тъжно глава, добавя.

— Той е съвсем негоден!

— Ами сега какво ще правим? — пита уплашено инспекциентът.

— Не знам — казва равнодушно Олга. — Освен да дадем ролята на Зефиров.

— Ти луда ли си? — кръсва ѝ инспекциентът.

Обвзет от гняв, той още по-силно разтърсва Ромео. Никакъв ефект. Тогава инспекциентът грабва шишето с вода и излива съдържанието му във врата на безчувствения Ромео. Едва сега той става бавно, но погледът му сякаш идва от други светове. В следния миг той се обляга на инспекциента и слага кротко глава на рамото му.

Инспекциентът сърдито се дръпва назад. Ромео сяда на някакво столче и обляга глава на ръба на масата. Вбесен, инспекциентът силно ритва столчето. Ромео ляга на пода и полага безнадеждно сънливата си глава на пода...

Олга и инспекциентът безпомощно се споглеждат.

— Зефиров! — казва Олга. — Няма друг изход!

Инспекциентът се хваща за главата.

— И ти го наричаш изход? ...

Двамата поглеждат към пода, но Ромео вече не е там.

Те излизат смаяно навън — и в коридора от него няма ни помен. Едва когато отиват зад кулисите, те виждат злополучния Ромео да спи, свит на кравай върху навити пожарникарски маркучи, далече от всякакви земни тревоги...

Ромео в съвсем същата поза, върху същите маркучи. И сега той все тъй блажено хърка. Разликата е само една — сега той е по долни дрехи, малко зиморничево свит на маркучите.

Между кулисите и декора. Спиро е в костюма на Ромео, който, разбира се, не му е по мярката и смешно се е надиплил по краката и ръцете. На главата му доста ниско нахлупена, кокетна касторена шапчица с перо. И въпреки всичко той сега изглежда доста по-висок върху своите специални пантофи.

На задната страна на декора е подпряна малка стълбичка. Инспициентът гледа мрачно към Спиро, неговият странен вид явно не му допада.

— Хайде! — казва той нервно.

Ромео доста енергично се покатерва по стълбата.

Сцената на театъра. Декорът представлява малко вътрешно дворче в замъка на капuletите, пред стаята на Джулета. От лявата страна виждаме част от фасадата на замъка, пред фронта — старинна ограда, обвита в бутафорни бръшляни. Малко вдясно, до оградата е сложена мраморна пейка — разбира се, и тя от бутафорен мрамор. Бутафорна растителност закрива от очите ни дясната страна на декора. Точно по средата малко фонтанче спокойно разлива струите си.

Внезапно над оградата се появява перото от шапката на Ромео. След това се появява и самият Ромео. Но няма нищо романтично в начина, по който прекрива оградата. Най-напред той прекарва през нея своята задна част, насочена красноречиво към публиката. Краката му опипом търсят възетата на бутафорния бръшлян, по който ще се спусне в дворчето. За беда той се заплита в тях и се изтърсва по гръб на сцената.

В залата избухва смях. Скрита между кулисите, Олга затваря очи.

Спиро става, оглежда се и вижда, че при прекриването е загубил едната си обувка. Без да обръща никакво внимание на публиката, той се суети да я търси, повдига с лекота „мраморната“ пейка, след това стъпва на нея и като се повдига на пръсти, надзърта през оградата.

— Обувката! — казва той шепнешком.

— Няма я тук! — все тъй шепнешком отвръща инспициентът.

— Ами сега? — пита Спиро.

— Върви по дяволите! — казва отчаяно инспициентът и тръгва нанякъде.

Ромео въздъхва и слиза на сцената. Като куца силно върху босия си крак, той се скрива зад близкия кипарис. И при падането навярно си е отдрал лаке-та, защото запретва ръкав и потърква с длан ожуленото.

Джулета се появява на грозореца. Ромео протяга театрално ръка към нея.

Ромео.

Сияние прозореца огрява
и като слънце то блести пред мене...
Възлез, о, слънце, затъмни луната,
която гасне там от злобна завист...

Жестът му неволно е насочен към кулисите, където се крие Олга. Тя сърдито се намръщва. Зад гръба ѝ инспициентът, застанал на пръсти, с безшумно движение на устните следи текста.

Отново сме на сцената. Сега Джулета е вече на двора и завършва своя любовен монолог, без да вижда скрития зад кипариса Ромео.

Ти розата наричай както щеш,
тя винаги на роза ще ухае.
Ромео и без името Ромео
ще бъде тъй неземно свършен!...
Махни си името, ти пак си ти.
И после цяла ме вземи, Ромео...

Ромео. (излиза малко от сянката.)

Джулета!...

Джулета.

Но кой си ти, така стаен в нощта?

Ромео.

Аз?... Спиро!... (опомня се) Не, не...
Пред теб не смея с име да изляза...
Светице, аз презирам своето име...

Инспициентът зад сцената продължава репликата на Ромео.

Защото то е твоят смъртен грях,
да беше в книга, бих го сам накарал!... завършва той с нервно-

късащи движения.

Спиро е седнал на десния край на сцената.

Ромео.

Но ти ела при мен — седни, Джулета.
и чуи как бие моето сърце...

Джулета приближава с лека походка, усмихва се на Спиро, след това сяда до него. И в същия миг тя подскача, лек писък се изтръгва от гърлото ѝ. Ромео я гледа учудено.

Ромео.

Защо така подскочи, о, любима?
Какво прободe твоето сърце?

Джулета.

Любовна мъка, мили мой Ромео...

Ромео.

Тя пречи ти да седнеш? О, Джулета,
понесъл бих те на ръце, но в текста
предвидено е ти да седнеш тук...

Джулета.

Не, тука!

Тя сяда на другия край на пейката, но внимателно — само върху единия хълбок. Двамата се гледат от разстояние.

Джулета.

Кажи защо си тук и как дойде?
Градинската стена е тъй висока.
А тук е смърт. Спомни си кой си ти...
Ще видят, че си тук, ще те убият...

Ромео.

Те мен? ... (засмива се) Не знаеш кой е Спиро... оо.
Оо, твоите очи са по-опасни
от двайсет техни смъртоносни шпаги.
С по-ласкав поглед ти ме погледни
и злобата им няма да ме сплши...

Джулета го поглежда с престорен ласкав поглед, показала само зъбите си.

Ромео.

Но ти си тъй далеч... При мен седни,
душите ни така дано се слеят...

Джулета.

Не, не, Ромео, много бързаш ти...
Щом честни помисли при мен те водят
и твойта цел е брак, прати ми вест
кога и где обряда ще изпълним...
В нозете ти съдбата си ще сложа,
докрай света ще следвам твоите стъпки.

Ромео (възторжено)

Джулета, ти си тъй прекрасна!... Вест
ще ти изпратя утре... Не, не — днес!...

Спиро става енергично от лейката. Нарушила своето равновесие, тя полита силно към тежкия край. За миг Джулета се оказва на земята и разбира се, върху игленика, който Олга е закачила на фустата ѝ. Силен писък. Джулета припада. Спиро се навежда уплашено над нея.

Ромео.

Свещени небеса, но тя припадна.
От свяс лиши се моята любов...
Какво да правя, що да предприема?

Ромео се суети, след това внезапно съглежда фонтанчето, което все тъй спокойно лее струите си. След малко той вече е подложил под струята своята касторена шапчица. Като я напълва донякъде, Спиро изтичва при припадналата Джулета и лисва върху лицето ѝ водата.

Джулета внезапно скача и разгневена, зашлепява плесник на смаяния Спиро.

Завесата бързо се спуска.

34.

В стаята на Ромео. Спиро е подпрял тъжно брадата си с длан и гледа мълчаливо към Олга. Настроението на двамата е повече от лошо.

— Станях за смях! — казва Спиро печално. — И за какво? ... За нищо!

— Съвсем за нищо — съгласява се мрачно Олга.

Спиро я гледа подозрително.

— Тили сложи кърфиците на Лили? — запитва той.
— Нямам си друга работа! — лъже хладнокръвно Олга.
— Пък и ти да си — казва Спиро унило. — Тия бездарници само това заслужават... Ама ще ме ядосат, та
И Спиро сърдито се улавя за шпагата, която виси на хълбока му.

35.

Площад във Верона. На сцената са Ромео, Бенволио, Меркуцио и Тибалт. Разиграва се познатата сцена, в която загиват Тибалт и Меркуцио. Ние виждаме четиримата герои тъкмо в разгара на спора им.

Тибалт.

Ромео, не намирам друга дума
за теб освен единствена — негодник...

Ромео.

Такива думи будят само гняв,
но аз не искам с тебе да се карам.
Не съм негодник... Ти не ме познаваш.

Тибалт.

Обидата това не ще заглади,
заставай тук, момче!... Изваждай шпага!

Ромео.

Аз никога не съм те оскърбявал...

Меркуцио.

Позорно, подло, хрисимо покорство!
С един пряк удар в миг ще го сразя!...

Тибалт и *Меркуцио* изваждат шпагите и започват да се сражават.

Ромео.

Не ви е срам... Какъв е тоя бяс!...

Тибалт, Меркуцио, веднага спрете
таз дива битка тук посред Верона...

Изпречва се между тях. Тибалт подло, изпод ръката на Ромео пронизва
Меркуцио.

Меркуцио.

Прониза ме! (пада)

Ромео.

Какво направи ти, глупак негоден!
Да вадеш шпага кой ти разреши?

Тибалт (объркан от неочакваната реплика)

Честта ми...

Ромео.

Честта ти?... Ето жалката ти чест...

Удря му силен плесник. Изненадан, Тибалт изпуска шпагата си.

Тибалт (крайно объркан):

Ромео!...

Ромео.

Какво Ромео? Махай се веднага...

Така ще те нашаря тук пред всички,
че името си няма да запомниш...

Тибалт уплашено се отдалечава. Вече на безопасно разстояние, той се осмелява да подхвърли.

Но аз пронизах твоя пръв приятел.

Ромео.

Бъди спокоен, аз ще го оправя...

Стани, Меркуцио...

Бенволио.

Ромео, братко, що направи ти?
Убиецът на твоя пръв приятел
се гаври с теб, а ти го тъй оставяш
да се оттегли жив и невредим...

Ромео.

Бенволио, не ме подкокоросвай...
Без туй ръката ми едва издържа

и гняв задавя моето сърце.
Беневолио.

Туй исках да ти кажа...
Ромео.

Не!... Не!... Не!...
Та ний живеем днеска в друго време.
Саморазправи, кървави убийства —
това не е за граждани почтени.
Това е днес патент за хулиганите,
на бандите оасовски, на Чомбе
и на расистите край Мисисипи...
А пък Тибалт, но — няма да избяга.
За него има съд, и то какъв!...

Беневолио.

Да, да!... Те още помнят печатаря!...

Ромео.

Тогава?

Влиза князът на Верона със свитата си

Князът.

Кой пръв раздуха тая бясна свада?

Ромео.

Ти питаш мен, а аз пък питам тебе!...
Какъв си княз, какъв си ти управник?...
Под твоя нос обърнаха Верона
на хулиганско сборище Монтеки
и Капулети, проклети да бъдат!...
Та днес живеем във хуманно време!
Не знаеш ли ти, княже, че във Вандунг
е изработена велика харта
на мирното съвместно съществуване,
та ги оставяш тук да дават пример
на ежби и на крамоли безбройни?

Князът.

Май не е със ума си!... Стражи, верни,
веднага тоз безумец заловете!...

Ромео.

Вий — мен?... Ха, ха!... Та аз не съм Ромео,
аз Спиро съм Зефилов!... Запомнете.
Отрова аз за вас не ще да гълтам,
любимата си няма да оставя
във ваша власт.

Князът.

Веднага го хванете!...

Ромео.

Така ли?... О, тогава се пазете!...

Стражата вади мечовете и се нахвърля срещу Ромео. Спиро отстъпва само няколко крачки, избяжда от подставката химическия пожарогасител и войнствено го удря в някакъв парапет. Щом струята бликва, той бързо я насочва към нападателите. Завесата бързо се спуска.

*

Виждаме как Спиро, като се препъва в шпагата си, с все сила бяга по коридора. След него, предвождана от княза на Верона, тича цялата тълпа от артисти — здравата опръскани от противопожарното средство. Техният разгневен вид ясно подсказва намеренията им.

Спиро хлътва в гримьорната и врътва ключа след себе си. Артистите се струпват пред вратата и почват да думкат по нея с юмруци. Спиро отваря прозореца и смело обкръчва рамката. Но като поглежда надолу, веднага му се завива свят — най-малко три етажа го делат от вътрешното дворче.

Ние го оставяме в това критично положение. Пред вратата групата на преследвачите се е увеличила с истинския Ромео, който мъкне след себе си по-

жарникарския маркуч. Далече зад гърбовете им виждаме **Олга**, която уплашено хапе пръстите си.

— Оставете ме да го удавя! — крещи Ромео.

— Да го запалим!... Жив да го изгорим!...

— На абордаж! — крещи трети.

Всички се нахвърлят с рамене върху вратата. Виждаме от вътрешната страна как тя пращи и се поддава. Най-сетне вратата с трясък се отваря, тълпата нахлува вътре.

Но в стаята няма нито помен от Спиро.

Преследвачите смаяно се оглеждат. Най-сетне князът приближава до прозореца и надниква през него. В следния миг той ужасено се дръпва.

— Ромео е мъртъв, сеньори! — казва той с трагичен глас.

Артистите се натрупват на прозореца, след това с ням ужас се отдръпват назад.

— Може би все още тупти сърцето му! — възкликва князът театрално.

Всички се спускат към вратата. Когато излизат навън, в стаята влиза Олга, с плахи стъпки отива до прозореца и поглежда навън. Едва сега и ние виждаме какво се е случило. На плочите на вътрешното дворче лежи проснат Ромео.

Олга затваря очи и примряла, се отпуска на пода. Точно в тоя миг се отваря вратата на гардероба. Отвътре излиза Спиро, обвит като някакво привидение в дълъг бял чаршаф.

— Олга! — извиква той уплашено.

Олга бавно отваря очи. В замъгления ѝ поглед Спиро наистина изплузва като някакво дошло от она свят привидение. Тя надава уплашен вик, скача и с все сила се спуска към вратата. На прага тя внезапно се блъска в Спас, който целият сияещ, държи някакъв плик в ръцете си.

— Какво ти е? — възкликва учудено Спас.

Той е дух! — казва Олга, като го сочи ужасено с пръст.

Сигурна ли си? — казва Спас озадачено.

Напълно!... Трупът му лежи долу на плочите...

Интересно! — казва Спас неуверено. — Досега не бях виждал дух по чорапи...

Той приближава към Спиро, като изважда от ревера си някаква карфичка. Спиро гледа в карфичката и уплашено се отдръпва назад. Но Спас е по-бърз и успява да го бодне силно отзад. Спиро подскача с болезнен вик. Спас се обръща към Олга.

— Тъй си и мислех! — казва той със сериозен глас. — Ако беше дух — иглата трябваше да мине свободно през него...

Олга с хипнотичен поглед наближава към Спиро, за да го докосне и увери сама себе си. Пръстът ѝ попада някъде под мишницата му, Спиро скокотливо изхихика...

— Жив! — казва тя на Спас.

— А бе остави тая мистика! — отвърща Спас отегчено и разклаща плика. — Аз ви нося победа! — довършва ентусиазирано той.

— Победа? — поглежда го Спиро. — Кой е победил?...

— Ти кой мислиш? — запитва доволно Спас.

— Аз мисля, че „Славия“ — казва Спиро неуверено.

— Не, глупако, далече отиваш! — казва Спас. — Тоя път — ти! Научните среди са просто потресени...

— — — — —

На дворчето. Артистите с плахи стъпки приближават проснатия зад сандъка за боклуци труп. Но когато го повдигат, те виждат, че това е само костюмът на Ромео, натъпкан с възглавници.

В гримьорната.

— Да няма някаква грешка? — пита смутено Спиро. — Аз забравих да отнеса пробите в институцията...

— Каква грешка, бе човек! — казва ядосано Спас. Имена, подписи, печати — всичко е напълно редовно... На, чети...

Спас му подава писмото! Спиро го чете удивен, като поглежда ту към Спас, ту към Олга.

— Три и петстотин! — измърморва той.
— Тоя път Москвичът ти е в кърпичка вързан казва уверено Спас.
И мадамата с него...

— Не, не! — клати глава Спиро. — Това не е моето лепило... Аз не съм го носил никъде!

— Не разбираш ли, че аз го отнесох — виква му ядосано Олга.

— Ти?

Но Спиро не дочаква отговора, като невестулка се вмъква в гардероба. Има за какво. По коридора се дочува ожесточен тропот на крака, възбудената тълпа отново заприщва вратата.

— Къде е подлецът? — гръмва със страшния си бас князът на Верона.
— Отдааавна офейка! — отвърща равнодушно Спас.

Късна вечер. По влажната улица се прибират бавно Олга и Спиро. И двамата са в шлифери, с ръце в джобовете. Лицето на Спиро е оживено.

— Разбери, Олга, че не мога да взема всички пари — казва Спиро рещително. — Откритието не е само мое...

— Само твоё! — казва Олга троснато.

— Но ти си ми помагала!... особено през последните месеци.

— Не, Спиро, остави! — казва Олга категорично. — Няма смисъл тая работа! С половината пари няма да вземеш половин Москвич...

Двамата са пристигнали пред дома на Олга. Тя натиска бутона на своя звънец и се обляга на стената под таблото. Усмивката и е много мила, но малко посърнала.

— Да не говорим повече — казва тя.

Спиро силно шраква с пръсти, като че ли току-що нещо му е дошло на ум.

— Знаеш ли, Олга, аз измислих една работа! — казва той оживено.

— Какво измисли? — запитва Олга без интерес.

— Ами... ще купим заедно колата, пък тя ще си остане за нас.

Олга трепва и го поглежда продължително. Но първоначалната живицка бавно угасва, погледът ѝ е тъжен.

Късно е, Спиро! — казва тя огорчено.

— Защо да е късно?

— Ти нали каза, че я обичаш...

— Значи... съм се излъгал! — отвърща Спиро.

Олга бавно поклаща глава.

— Може би... — казва тя. Но жените не обичат мъже, които така лесно се лъжат...

В тоя миг забучава електрическият автомат за вратата. Олга бутва дръжката и влиза вътре.

— И така евтино! — добавя тя от прага.

Автоматичната врата безжалостно шраква, Олга изчезва. Спиро уплашено улавя дръжката, силно я блъсва. Съвсем напразно. Той стои един миг омърлушен пред прага, после бавно тръгва по улицата.

Видът му е съвсем убит. Той върви дълго така — с омърлушено лице и некрасива походка. Самстна и тъжна е и влажната улица, по която тътри краката си. След това спира, мисли известно време. И изглежда, че е разбрал нещо, защото внезапно се усмивва — и тъжно, и щастливо в същото време, след това с ускорена походка тръгва по улицата. И може би има право, може би наистина човек, който носи истинска любов в сърцето си, няма да остави току тъй тя да изчезне.

