

7



киноизкуство

кино
изку
ство

7 юли 1963

ОРГАН НА КОМИТЕТА ЗА
КУЛТУРА И ИЗКУСТВО, НА
СЪЮЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ
И НА СЪЮЗА НА БЪЛГАР-
СКИТЕ ПИСАТЕЛИ

г о д и н а о с е м н а д е с е т а

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

- | | |
|---|---|
| 1. До Централния комитет на Българската комунистическа партия | 3 |
| 2. Емил Петров За да служим по-добре на народа . | 5 |

КРИТИКА И РЕЦЕНЗИЯ

- | | |
|---|----|
| 3. Христо Кирков Бележки за филма „Капитанът“ | 20 |
| 4. Атанас Свиленов — Един творец търси своя път . | 27 |
| 5. „Кривогледа щастие“ — Ивайло Знеполски . | 30 |

СЪЮЗЕН ЖИВОТ

- | | |
|---|----|
| 6. За решително подобряване на работата на кинематографията | 33 |
| 7. Пленум на съюза на кинорежисьорите | 33 |
| 8. Разговор за мултипликационния филм | 34 |
| 9. Обсъждане на научно-популярния филм | 36 |

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

- | | |
|--|----|
| 10. Нашият филмов плакат — Мирон Найденов | 39 |
| 11. Д-р Станислав Звоничек Кратък пътеводител в отношенията между телевизията и киното | 42 |

МАЙСТОРИ НА КИНОТО

- | | |
|--|----|
| 12. Анели и Андрию Торндайк — Христо Мутафов | 49 |
|--|----|

СРЕЩИ И РАЗГОВОРИ

- | | |
|--|----|
| 13. Нона Мордюкова — Стоян Стоименов . . . | 55 |
|--|----|

ПРЕГЛЕД

- | | | |
|---------------------------|-------------|----|
| 14. Лицето на Франция 63 | Питър Граам | 57 |
| 15. „Киноевропа“ без грим | Джани Тоти | 59 |

КИНОТО ПО СВЕТА

- | | |
|---|----|
| 16. Кубинското кино днес — Т. Йовев | 62 |
| 17. Латерна на спомените — Цветана Ангелова . | 64 |
| 18. Филмите от социалистическите страни пробиват път и в Гърция | 70 |
| 19. ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО | 67 |
| 20. ХРОНИКА | 70 |

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

- | | |
|--|----|
| 21. Богомил Райнов Инспекторът и нощта . | 77 |
|--|----|

На първа страница на корицата Душица Жега-реж във филма „Непримиримите“. На четвърта страница сцена из филма „Среща на брега“.

До Централния комитет на Българската комунистическа партия

Другари,

В разширен пленум на Съюза на кинодейците в България при участието на основния творчески кадър от кинематографията ние обсъдихме състоянието на нашето киноизкуство и мястото, което то трябва да заеме в решаването на големите, остро актуални задачи, поставени от партията пред целия наш културен фронт: за още по-широка, настъпателна борба срещу буржоазната идеология, за още по-високо издигане знамето на комунистическата идейност в литературата и изкуствата.

Ние изразяваме дълбоката и сърдечна благодарност на всички български кинотворци към Централния комитет на Българската комунистическа партия за постоянното внимание към нашето киноизкуство и топлите грижи за неговото развитие и възмъжване. Нов ярък израз на това внимание и грижи ние виждаме в речта на първия секретар на партията др. Тодор Живков, произнесена на 15 април пред дейци на културния фронт.

Високата оценка на др. Тодор Живков — на партията — за ролята на киноизкуството в общия фронт на нашата комунистическа идеология и за творческите възможности на българските кинодейци ни изпълват с гордост, повишават собствената ни взискателност на художници-граждани, вдъхновяват ни за нови дръзновени творчески търсения. В принципиалната критика на допуснатите слабости в работата на отделни творци, водещи до повърхностно изобразяване проблемите на нашата съвременност, до отстъпления от нашите класови позиции, от ясната комунистическа идейност, ние виждаме своевременния тревожен сигнал на партията, призова за съхраняване и развиване на основните и най-ценните черти на нашето киноизкуство — неговата комунистическа партийност и народност, дълбоката му жизнена правдивост. Тоя призив на партията ние приемаме с откровение и дълбока вътрешна убеденост като боева програма за високохудожествено творчество.

Речта на Н. С. Хрущов и на др. Т. Живков пред дейците на културния фронт дават мощен тласък в настъпателния ход на целия наш идеологически фронт. Тия речи са неоценима помощ и мъдри указания за непосредственото укрепване на ко-

мунистическата идейност в литературата и изкуствата, за изкореняване на всички остатъци от влиянието на буржоазната идеология, за създаване на литература и изкуство, неделимо и докрай свързано с народа. В обновените линии на своето развитие нашето киноизкуство е чуждо на безидейността, на самоцелните формалистични фокусничества, на бездушното и студено занаятчийство, на примитивното изобразяване на действителността и натурализма. От първите си стъпки и до днес то забива дълбоки корени в реалистичните традиции на нашата литература и по-старите от него изкуства, гребете с пълни шепи от съкровищницата на съветското киноизкуство — най-прогресивното и най-хуманното в света киноизкуство на социалистическия реализъм. От тоя верен път на развитие нашето киноизкуство няма да се отклони, тези негови дълбоки корени никой не би могъл да подсече или изтръгне.

В заседанието на пленума ние разгледахме конкретните прояви на слабости в творчеството на отделни кинематографисти, обсъдихме ги в атмосферата на другарска търпимост и обща загриженост за развитието на българското киноизкуство. Пленумът подчерта категорично необходимостта от самокритично вглеждане в сегашната и бъдещата ни култура, от решителното и бързо отстраняване на всички слабости и грешки, които са от естество да отклонят нашето киноизкуство от метода на социалистическия реализъм, да открият пролуки за проникване на буржоазно влияние в него.

В нашето време, когато с героичния си труд българският народ усърдно изгражда социализма и подготвя постепенния преход към комунизма, българските кинематографисти съзнават по-ясно от когато и да било своята висока отговорност пред народа и безрезервно, от цяло сърце ще вляят всичките си сили и дарования в общия всенароден устрем към все по-светлото и щастливо бъдеще на родината.

В епохата, когато непримиримата борба между социалистическата и буржоазната идеология се разгаря нашироко в цял свят, българските кинотворци се чувствуват горди, че рамо до рамо със своите съветски братя, с кинематографистите от целия социалистически лагер и прогресивните кинохудожници от всички страни дават и ще дават своя принос за неудържимия победен ход на марксистко-ленинската идеология на комунизма.

Българските кинематографисти дават обет пред Централния комитет на партията и пред народа, че ще посветят всичките си творчески възможности, талант и майсторство за създаване на високохудожествени, наситени с партиен патос, народни и възбуждащи филми, достойни за вдъхновения устрем на народа към бъдещето на комунизма, за величието на трудовия подвиг в изграждането на това бъдеще, за хората с нова комунистическа душевност, които още в наши дни прекрачват прага към това бъдеще.

О Т П Л Е Н У М А

ЗА ДА СЛУЖИМ ПО-ДОБРЕ НА НАРОДА...

Нека споменът ни върне към ония години, които донесоха първите ни срещи с великото съветско киноизкуство. Споменете си бедното столично кино, младежите с жадните очи, затрептялата върху екрана лента, приковала всеотдайното внимание на притихналата зала. Това бяха срещи-откровения, срещи с осъществената мечта, срещи с бъдещето, станало настояще. И това, което тия срещи с първична острота и свежа сила оставиха в съзнанието ни, никога не ще се заличи от него. А те оставиха в душите ни незагълхващата мелодия на постигнатия контакт с едно изкуство, в което светът присъствува естетически новооткрит, в което главният герой е пълната и неподправена правда за живота и човека, разкрита от позициите на работническата класа, на нейния комунистически авангард; изкуство, в което безстрашната, нищо нескриваща и отиваща до край зоркост и откровеност е неделимо свързана с неизтребимата вяра в творческите сили на човека, в неговата способност да изменя действителността, да бъде не само продукт на социално-историческите обстоятелства, но и преобразовател и творец на тия обстоятелства.

И тъкмо тук е изворът на оня душевен подем и възвисяваща сила, на ония мигове на вътрешно просветление и чудесна духовна активизация, които предизвикват всички истински произведения на нашето социалистическо-реалистическо изкуство, даже когато те ни правят свидетели и на най-трагичните потресения.

Такова изкуство можеше да създаде само класата, която е кръвно заинтересувана от разкриване на пълната истина за живота, която няма какво да крие, но която в същото време по силата на своето място в обществото, на своята историческа мисия разполага с необходимите сили и оръжия, за да измени тоя живот. Това е изкуството на социалистическия реализъм, изкуството на жизнената правда, на комунистическата партийност и народност, на последователния и активен хуманизъм, на високата и вълнуваща художественост.

...И когато след първиршилата прожекция зрителите се разотиха в мрака, те отнасяха със себе си светлината на комунистическата правда за живота — могъщото оръжие, което едно велико киноизкуство даваше в ръцете им, за да могат да живеят и се борят по-добре.

И колко много бяха ония, на които твърде скоро гредестоеше (може би още същата нощ, може би още на другия ден!) да докажат непобедимата сила на това оръжие, да докажат често пъти и с цената на живота си, че те са достойни за него.

Така киноизкуството раждаше герои. Родено от живота, то отново се връщаше в живота, за да участвува активно в неговото изменение.

Нашето младо киноизкуство е дълбоко родствено на съветското киноизкуство. То се появи сред патоса на следдеветосептемврийските години, проникнато бе от тоя патос и спомагаше за неговото утвърждаване в живота. Да служат на народа и партията в тяхното историческо, революционно дело — това за нашите кинотворци е било висш граждански, патриотичен и творчески дълг. Съзнанието за тоя дълг е давало криле на киноизкуството ни. Всички наши завоевания са вдъхновени от желанието да изпълним своя дълг, да създадем филмови творби, които да разкриват пред зрителите правдата за живота, да носят силата на комунистическите идеи, да мобилизират духовно и да водят напред. И обратното — когато съзнанието за тоя дълг у някои творци е било притъпявано в една или друга степен, появявали са се произведения, лишени от вътрешна, идейна и художествена сила, бедни и неубедителни по съдържание и форма, ненамиращи път към сърцата на хората.

Комунистическата партийност и народност са основни принципи, върху които се изгражда нашето изкуство не по силата на някакъв диктат, както злобно и плиткоумно твърдят враговете ни. Тия принципи не са приготвени в реторитите на догматическото мислене, а са родени като естествен и необходим резултат от развитието на живота и изкуството, като продължение на най-добрите и здрави естетически традиции от миналото.

Без комунистическата партийност и народност изкуството ни ще загуби своя основен, социалистическо-реалистически облик, ще изневери на най-дълбоката си природа, ще престане да бъде изкуство на народ, който изгражда социализма и върви към комунистическото бъдеще.

Ето защо нашите идейни противници от буржоазно-реакционния лагер винаги са насочвали своите атаки към живата душа на изкуството ни, към неговата открита свързаност с живота и борбите на народа, с делото на партията.

Ето защо нашата партия винаги е държала знамето на комунистическата идейност, възпитавала е творците на изкуството във вяроост към неумиращите идеи на социалистическата ни революция, в преданост към народа, в дух на непримиримост към влиянието на буржоазната идеология, на недопускане на каквито и да са компромиси с нея.

Партията е сшила пътя към създаване на творби, проникнати от дълбока и страстна комунистическа партийност, наситени с богато реалистическо съдържание, творби на високата и вълнуваща художественост. Тя е поощрявала всички положителни прояви в тази насока. И едновременно с това тя е подлагала на критика отклоненията от социалистическо-реалистическата същност на изкуството ни. Когато преди няколко години в редица наши филми се забеляза принижаване на гражданския патос, откъсване от съвременността, замаяние на класовата гледна точка на социалистическия хуманизъм с гледната точка на абстрактния хуманизъм, партията със своята критика помогна на нашето киноизкуство да види тия слабости и да тръгне по верния път на тяхното преодоляване.

Речта на др. Никита Хрущов на срещата с представители на съветската творческа интелигенция, както и речта на др. Годор Живков на заключителната среща на Политбюро на ЦК на БКП с дейци на литературата и изкуството издигат високо знамето на великите принципи на комунистическата партийност, народност и художественост. Те изострят съзнанието ни за граждански и патриотичен дълг към партията и народа, насочват вниманието ни към главния фронт на нашите задачи, мобилизират ни за тяхното осъществяване. Тия речи ни призовават към решителна и непримирима борба с влиянието на упадъчната буржоазна идеология, към непрекъснатото настъпление на идеологическия фронт, към изчистване на нашето идеологическо оръжие от всякаква ръжда.

След решителното отхвърляне на култа към личността, на догматизма и схематизма, след възстановяване на ленинските принципи и норми на държавен и партиен живот, на ленинското отношение към художественото творчество в изкуството ни настъпиха дълбоки и благотворни изменения. Тия изменения се чувствуват осезателно и в областта на нашето киноизкуство. Творческата инициатива на кинодейците бе освободена от сковаващите ограничения на догматическите рецепти и предписания, разчистен бе просторът пред тяхната мисъл, вдъхновение и фантазия, паднаха изкуствените прегради между тях и живота, разкриха се големи възможности за обогатяване палитрата от изразни средства на киноизкуството ни, за постигане на стилово и жанрово многообразие.

За сравнително кратък срок бяха увеличени значително количествените показатели на кинопроизводството и бяха създадени игрални, документални, научно-популярни и мултипликационни филми, в които намира израз оживлението на киноизкуството ни, които укрепват и разширяват позициите на реализма, умножават положителните факти, издигат престижа на родното филмово изкуство както в очите на нашите зрители, така и зад граница. Някои от произведените през тия години филми завоюваха ценни награди на международни кинофестивали и с тия награди ние имаме основание да се гордеем.

Особено важно е да се подчертае, че отхвърлянето на наслоенията на догматизма и схематизма от периода на култа към личността в сферата на изкуството и литературата стана не заради нещо друго, а за да може тъкмо социалистическо-реалистическата същност на нашето художествено творчество да се прояви с по-голяма и по-плодотворна сила, за да може то по-добре да служи на партията и народа, на нашия нов живот.

XX и XXII конгрес на КПСС, както и Априлският пленум и VIII конгрес на нашата партия отхвърлиха култа към личността като явление, органически чуждо на нашия социалистически обществен строй. Преодоляването на пораженията, нанесени от култа, стана в името на укрепването на социализма, в името на пълното и всестранно развитие на неговите сили и възможности.

В областта на изкуството ние отхвърлихме влиянието на култа към личността и преодоляваме вредните последици от него не за да отслабваме идейно-творческите основи на изкуството ни или да отстъпим от тях, а тъкмо обратното — за да укрепим тия основи, за да създадем такива условия, при които социалистическият реализъм да разкрие с най-голяма сила и категоричност своите колосални възможности, своите огромни исторически предимства като творчески метод.

Когато говорим за възстановяване на ленинските норми и принципи, на ленинското разбиране и отношение към изкуството, ние нямаме предвид изкуственото, механическо разкъсване на диалектичката връзка, която съществува между отделните негови моменти и противопоставянето на едни моменти на други. Ние имаме предвид тъкмо цялостната и мъдра диалектика на ленинското отношение към изкуството, което съчетава в себе си неделимо безкомпромисната твърдост и последователност по принципните въпроси, непримиримостта към всякакви прояви на упадъчната буржоазна култура с най-голямо уважение и зачитане на особеностите и потребностите на художественото творчество.

Обаче именно тези определящи черти на обновителния процес, който се извършва във всички сектори на изкуството и литературата ни, този негов най-главен водораздел не бе почувствуван и разбран от някои хора. И затова у нас се появиха произведения и в литературата, и в изкуството ни, които в името на „освежаването“, на криворазбраното новаторство се откъснаха от комунистическата идейност и пародност, от реалистическите принципи и традиции. И разбира се, неизбежно зад гримираното лице на тия произведения се озъбваше тяхната вътрешна нищета, тяхното упадъчно съдържание, тяхната откъснатост от революционно-новаторския дух на нашата социалистическа действителност, от задачите и характера на съвременното ни изкуство.

От друга страна, успоредно с тия отрицателни факти на художествената ни практика изплуваха и възгледи, критически оценки и внушения, които водят до притъпяване на идейната възискателност в отношението към изкуството, възгледи и оценки, които имаха претенцията да се съобразяват с „тънкостите“ и „специалитетите“ на изкуството, без обаче да държат сметка за необходимостта от безкомпромисна последователност и твърда защита на идейно-естетическите основи на художественото ни творчество, от непримиримост срещу всички упадъчни буржоазни влияния, срещу всички прояви на концепцията за мирно съвместно съществуване в областта на идеологията.

Когато се говори за наличието на отрицателни факти в сферата на киноизкуството ни, има другари, които са склонни да твърдят, че тук би могло да става дума не за прояви на буржоазно влияние, а само за повече или по-малко несполучливи или направо слаби филми.

Но ако в нашата творческа практика не съществуват крайните форми на буржоазния декаданс в изкуството, от това не следва, че тук няма прояви, които да означават проникване на буржоазно влияние, които да са свидетелство за отклонения от идейните и естетическите основи на киноизкуството ни.

Буржоазната идеология съществува не само в крайните си, груби и директни форми. Нейното влияние може да се прояви и се проявява често пъти неосъзнато, косвено, скрито и незабележимо. Фактите показват, че тъкмо чрез тия форми буржоазната идеология прониква и влияе върху нашето съвременно изкуство. Борбата срещу тия форми е трудна, защото те са маскирани и прикрити, представляват своеобразна мимикрия на буржоазното влияние, което имитира чертите на положителните явления в изкуството ни, на положителните, водещи напред творчески търсения, ползува се от техния естетически кредит, без с това, разбира се, да губи своя паразитно-изкълчен характер, без да престава да бъде в противоречие със социалистическо-реалистическата природа на съвременното ни художествено творчество.

Картината на днешната ни художествена кинопрактика е доста сложна — тук различните и разнопосочни явления и фактори се преплитат и ние трябва да

имаме точна представа за конкретната същност на отделните факти и явления, да държим сметка и за обективните резултати, и за субективните намерения на авторите.

Грубо погрешно ще бъде, ако обявим, както това вече правят някои, носителите на едни или други слабости и отклонения за някакви емигранти в изкуството ни, които едва ли не съзнателно са си поставили коварната цел да вредят създаваните от тях произведения. Основания за такива обвинения не съществуват.

Но неправилно и вредно е също така късогледо да се задоволяваме с констатацията, че в киноизкуството ни няма налице буржоазни влияния, няма отклонения от неговия генерален път на развитие, че тук има всъщност само отделни слаби произведения, несполучливи или недостатъчно сполучливи творчески експерименти. Без да пренебрегваме субективно честните и благородни намерения на авторите, ние не трябва да се отказваме да търсим идейно-естетическия смисъл на допуснатите слабости и неуспехи, да откриваме техните корени. А корените на някои наши несполуки — това ние трябва да видим и трезво да осъзнаем — водят несъмнено до влиянието на някои „образци“ на упадъчното буржоазно изкуство и на неговата естетическа мисъл.

Има естествено у нас и несполуки от друг характер, има, разбира се, и неуспешно направени стъпки по пътя на творческия експеримент, т. н. неизводителни разноски в изкуството, има, и то немалък брой, направо слаби произведения, плод на немощ и бездарие. И за тях ние трябва да говорим с необходимата загриженост и далновидност, като не забравяме, че художествените и идейните слабости не са отделени помежду си с китайска стена, че художествените слабости могат да доведат и довеждат до идейни недостатъци и грешки, до невярно и изопачено в една или друга степен отразяване на действителността. Ако срещу отделни, макар и на пръв поглед безобидни, недостатъци на художествената ни практика не се води борба, те, натрупвайки се, могат да прераснат в сериозно отклонение от принципалните основи на изкуството ни.

Нашето киноизкуство може да се развива правилно само в атмосферата на висока идейна и художествена възискателност. Ако погледнем на състоянието на нещата в нашата кинематография в светлината на речта на другаря Тодор Живков, ще стане ясно, че такава атмосфера все още не е създадена. Притъпяването на идейната и художествената възискателност във всекидневния, практически критерий, с който се подготвят и обсъждат филмите в отделните студии, е реален недостатък, който ние сме длъжни да осъзнаем с цялата вреда, която той ни носи. От нашата творческа обстановка е нужно да се отстранят всички възгледи и настроения, които принижават идейната и художествената висота на нашия критерий, които слагат знак на равенство между догматичните предписания и идейната възискателност, внушават недоверие към нея като към проява на „лош тон“, като към нещо „старомодно“ и „антиестетично“, чуждо и враждебно на изкуството. Творческата ни обстановка ще добие истински творчески характер, ако се изгради така, че в нея тъкмо такива възгледи и оценки да изпъкват и се разобличават с безнадеждната си старомодност и с идейно-естетическата си несъстоятелност, за да загубят какъвто и да е престиж в очите на всички кинотворци.

Ние не бива да забравяме, че догматизмът от времето на култа към личността ни остави своето отрицателно психологическо наследство. Окарикурирайки принципите на социалистическия реализъм, той водеше до тяхното дискредитиране в съзнанието на някои творчески работници. И затова е толкова важно всеки един от нас да разбере дълбоко, с всички изводи, които произтичат от това, че социалистическият реализъм няма нищо общо с догматизма и схематизма, че идейно-художествената възискателност, гражданската висота на нашия критерий е едно, а догматическата рецептура и каноническите разпореждания — съвършено друго. Без първото нашето киноизкуство не би могло да съществува и да върви напред, а второто ние решително отхвърляме като чуждо и вредно тяло в организма на художественото ни творчество. Ето защо е крайно неправилно те да се смесват, па макар и това смесване да става не в открити теоретически формулировки, а в плоскостта на неизживените психологически-рефлексивни отношения към някои творчески проблеми.

...И така ние вече отбелязахме, че в нашето съвременно киноизкуство наред със здравите, водещи напред тенденции, наред с позитивните творчески

търсения съществуват, често пъти криещи се зад тях, и тенденции, които предизвикват не обогатяване, а обедняване на нашите филми; тенденции, които, проведени последователно и докрай, водят до буржоазното упадъчно изкуство; тенденции, които пречат за истинското разгръщане на творческите сили на авторите, а оттук и на киноизкуството ни.

Особено отчетливо тия тенденции се проявиха във някои произведения, в които стремежът към новаторство, стремежът да се излезе извън кръга на привичните художествени решения е заменен с претенция за новаторство, лишено от убедително покритие. В тия произведения се е стигнало до откъсване на формата от съдържанието и с това е отворена врата за формализма.

И в киноизкуството истинското новаторство е немислимо без ново, проникновено отношение към живота, без дълбоки прозрения в неговото изменящо се съдържание, без активния, граждански извисен стремеж да се търси комунистически мъдър, проникателен и страстен отговор на ония основни въпроси, които нашето развитие поставя пред изкуството. Новаторството е свързано треди всичко с жизненото съдържание и обществените задачи на изкуството, с умениято на художника да открива и поддържа новото в живота: новия духовен облик на хората, техните нови мисли и чувства, тяхното ново отношение към обществото и помежду им.

Без тая основа желанието да се обогатява арсеналът на киото лесно може да се изроди във външно, механично възприемане и боравене с готови формални решения.

Красноречив негативен пример в тази насока е филмът „Анкета“. В него бедното и повърхностно жизнено съдържание напразно се мъчи да се скрие зад претенциозната, лъжечногознателна форма, зад външната раздвиженост на камерата, зад кухите психологически акценти, зад натрапчивата игра на ретроспекциите.

Филмът „Анкета“ доказва, че в изкуството не може безнаказано да се сменят произволно и лекомислено художествените, стиловите форми. Ние познаваме Кирил Илинчев от предишните му филми, като привърженик на една друга стилистическа линия. Разбира се, всеки има право на развитие. Но това развитие е плодотворно не тогава, когато е равнозначно на акробатични скокове от един стил в друг (вчера работих „традиционно“, днес пък ще стана „модерен“!), а когато е органично, когато е станало творческа необходимост, когато е продиктувано от дълбоки изменения в съзнанието на автора, от неговото ново отношение към новите теми и образи, към новия жизнен материал. Тъкмо тая органичност и дълбочина на движещите мотиви отделя истинския художник от студения, занаятчийски подход, който си остава един и същ независимо от различните костюми, в които може да бъде облечен.

Ние споделяме недоволството от тесногърдата рутина, от липсата на идеи и художествен полет, която характеризира немалък брой наши документални филми. Но тази слабост може да се преодолее не по пътя на формалистичното инжектиране на уж немощния и с изчерпани сили реализъм, както иска да ни убеди филмът „Хармония“. Авторът не е искал очевидно да ни поднесе един плосък обстоятелствен разказ за пионерския оркестър, за неговата творческа работа, за неговите концерти зад тръница. Той е искал да навлезе в музикалната атмосфера, да ни разкрие и своето подчертано емоционално отношение към нея. Темата на филма обаче се е обърнала в повод за формалистични построения, които така са татуирали неговото съдържание, че то почти се е загубило. Киото може да се доближи до музиката, да ни внуши нейната красота, хармония и сила само като остава верно на себе си, а не като се разрушава филмовият образ, не като се заличават неговите пластически измерения и характеристики, както това е направено в отделни части на филма, които със своята абстрактна емоционалност, с пластическата си неогределеност и мъглявост, със субективизма на възприемането направо водят към някои крайни прояви на формализма в киноизкуството.

Поемът на нашите мултипликационни филми е извън всяко съмнение. На този подем всички ние се радваме. Това обаче не трябва да ни попречи да видим и някои характерни слабости, които се допускат в тази област. Нашият мултифилм се освободи от многословието, от претрупания дикторски текст, на който главно се разчиташе в миналото. Сега художествената идея на нашите мултифилми се внушава не литературно, а по филмов път, чрез пластичните и звуково-музикални

решения, чрез ригмично-монтажния строй на произведението. Несъмнено това състояние предявява много по-големи изисквания за художествено майсторство и професионална култура. Подобно майсторство е налице в най-добрите ни филми в тази област. Но в редица случаи то отсъства и това поражда понякога хвърлящото се в очи противоречие между художествената идея, подтекстът на творбата и неговото изобразително-пластично осъществяване. Посоченото противоречие е плод било на естетически причини (филмът „Свишушко“, в който поетическата идея не е могла да се роди поради ненамирането на подходящо сюжетно и пластическо решение), било на чисто технически недостатъци (финалът на иначе хубавия филм „Гръмоотводът“, несполучлив в цветово отношение, нещо, което се е обърнало в пречка за разкриване на авторския замисъл). Но и в едните, и в другите случаи това противоречие накарнява четливостта на филмите, убива техния контакт със зрителите, тяхната достъпност и понятност. Разтегленият ритъм, статичните сюжети, лишени от изненади и динамични перипетии, са недостатъци, които също така пречат на някои филми да стигнат със своите внушения до зрителя. Нужно е творците на нашата мултипликация да насатят своите произведения с по-голям обществен темперамент, да се борят срещу известно тематическо еднообразие (увлечението по нравствено-поетическите теми), да изявят още по-изобретателно, ярко и избистрено демократическия, народен характер на своето изкуство.

Нашето киноизкуство през последните години се ориентира все по-определено към темите на съвременността. Тъкмо чрез творческото пресъздаване преди всичко на тия теми то ще може да осъществява най-непосредствено своето призвание — да формира духовния живот на съвременниците, да участва активно в тяхното комунистическо възпитание, като разговаря с днешните хора за ония проблеми, които най-пряко ги интересуват и вълнуват.

Не е правилно обаче да се разглежда проблемите на днешния ни живот, да се разработват съвременни сюжети, свързани с тоя живот, като се подценява или пренебрегва новото, социалистическото съдържание на нашата действителност. Не може да се говори за съвременност на гледната точка в позицията на авторите тогава, когато примерно не се вижда новият начин, по който се поставят в нашата действителност някои стари въпроси, или пък някои въпроси, които имат място и в капиталистическото общество, когато не се вижда тяхното изменено жизнено съдържание и новите отговори, които животът ни дава на тия въпроси. Ако преди години този недостатък бе разпространен във филмите ни, трябва да се каже, че в днешната ни творческа практика той все още не е преодолян напълно.

Това прави впечатление специално в някои произведения, посветени на важния проблем за възпитанието на младежта. Известно е, че този проблем, както със своята основна позитивна страна, така и с някои тревожни негативни моменти с основание привлича вниманието на нашата общественост. И съвсем естествено и нужно е да се появят и художествени произведения, в които той да е отразен.

„Нерешената задача“ е художествено-документален филм, който ни говори с очевидна загриженост и безпокойство за ония наши младежи, чието възпитание е изпуснато, които са тръгнали по пътя на лекия и разпуснат живот и стигат до антиобществени постъпки, до престъпление. За съжаление обаче при разкриване на причините, на обществената и битовата обстановка, в която живеят героите на филма, авторите са останали встрани от социалистическото съдържание на нашата действителност. По нищо не може да се разбере — даже и от най-малък шрих — и да се почувствава, че филмът третира проблем, свързан с живота на една социалистическа страна. А и в позицията на авторите — това всъщност е най-важното — позитивната перспектива е изпусната. Но нима е възможно тоя сложен и деликатен проблем да се разглежда плодотворно и правдиво, като се елеминират не само в изображението, но и в отношението на автора към изображението елементите на позитивното съдържание на нашия живот, в което се крие обективният изход, обективната възможност за реалното разрешаване на проблема?

Филмът „Нерешената задача“ е насочен към една важна и нужна тема, но той е неверен като творчески подход, като идейно-художествена позиция. И тук обстоятелството, че е използвана късата очеркова форма, а не формата на широкото платно, и че след тоя филм ще се появят и други филми с подобен характер, не изменя по принцип нещата.

И в сценария „99 стъпала към нищото“ от Петър Донеv, чиято тема е

близка до темата на „Нерешената задача“, основната слабост се състои в твърде анемичното присъствие на съвременната атмосфера, на съвременното съдържание на нашия живот в тъканта на произведението. Не става дума това присъствие да се изрази на всяка цена в преки сюжетни положения и линии, но във всички случаи ние сме в правото си да искаме от автора да почувствуваме осезателно съвременността в мислите и преживяванията на неговите герои, в дълбочината, прозрачността и съдържателността, с която би трябвало да се пресъздава темата на сценария. Тъкмо това обаче П. Донев не е успял да постигне. И затова на сценария, макар и живо написан на места, като цяло не му достига дух на наша, социалистическа съвременност, жизнена сила и дълбочина.

Главната линия в развитието на литературата и изкуството ни е укрепването на връзката с живота на народа, правдивото и високохудожествено изобразяване на богатството и многообразието на социалистическата действителност, вдъхновеното и ярко възпроизвеждане на новото, истински комунистическото и изобличаването на всичко, което противодействува на обществото в неговото движение напред.

В единството на утвърждаващото и критическото начало в изкуството ни утвърждаващото начало играе основна и определяща роля. Патосът на положителното, героическото начало е основен патос за нашето изкуство, така както той е основен и за нашия живот.

Ето защо проблемът за изграждането на трайни художествени образи на положителните герои на нашето време, на съзнателните, убедени и активни строители на социализма е ключов проблем за киноизкуството ни. От неговото разрешаване преди всичко ще зависи дали ще съумеем да създадем правдиви и силни произведения за нашата съвременност.

Положителен герой, нов човек, нова душевност... Наистина цяла грамада от натрапчиви произведения се постараха да компрометират тия понятия, да ги свържат фатално с крещящата неправда, със сивотата и схематизма. Съзнанието ни още не може да се освободи от неприятната утайка на тия продукти на фалша, канонизираните решения и „ортодоксалната“ откъснатост от живота действителност. Но неправдата и фалшът в изкуството не са в състояние да унищожат и заличат правдата на живота. А правдата за нашия живот не би могла да бъде постигната от изкуство, което заради неверните решения на задачата се отказва от самата задача или подценява необходимостта от нейното пълноценно решение, от изкуство, което си затваря очите през изграждащата се нова душевност у хората в условията на социалистическия обществен строй, пред делата и душевния облик на раждащия се нов човек.

И затова нашето киноизкуство, което иска да остане вярно на живота и на своите основни принципи, категорично трябва да отхвърли схематизма, лековатата и карикатурна праволинейност, които пречат да се отразява правдиво и с убеждаваща сила реалната, мъдра и сложна поезия на действителността, които опощяват идейно-естетическите основи на художественото ни творчество, неговите теми, образи и внушения. Раждането на комунистическата душевност, на новия, възпитан от социализма човек е твърде сложно и скъпо за нас достойние на живота ни, за да го поверим в ръцете на лекомислието, на повърхностното и самодоволно отношение към жизнените проблеми и към задачите на съвременното ни изкуство.

Но нашето киноизкуство, което иска да остане вярно на живота и на своите основни принципи, е също така категорично против скептицизма и nihilизма на декадентското отричане на новите елементи в действителността, на нейното променено, революционно-новаторско съдържание, на новите елементи в социалната и нравствено-емоционална природа на човека. Нашето изкуство е против изместването на неговата генерална линия на развитие от увлечения по някои незначителни, дребни и периферни теми и темички, в които не се чувствувва диханието на живота, неговата богата съдържателност и устременост напред.

Ние отхвърляме рецептите и предписанията, които пораждат мъртвородени, „конструирани“ образи на положителни герои, но ние никога няма да се откажем от новаторската задача на изкуството ни — да показва формирането на новия човек, на героя, който знае своето място в живота, своята цел, който изменя и твори действителността, окрилен от комунистическите идеали. Напротив, убедени сме, че тъкмо с художественото реализиране на тази задача, с творческото откриване на новите граждански и нравствено-психологически изме-

рения на нашите съвременници ще бъдат свързани и най-значителните ни бъдещи успехи.

Във връзка с всичко това ние не можем да бъдем доволни от днешното състояние на нещата в тая така важна област на съвременното ни киноизкуство. Ние все още не сме създали големите и силни произведения, посветени на нашата съвременност, които народът ни очаква от нас. Тревожно е обстоятелството, че сред филмите на съвременни теми се срещат доста произведения, в които личи недостатъчно познаване на живота, които са лишени от крупни, вълнуващи проблеми и са направени на ниско кинематографическо равнище.

Ние не сме открили на екрана нашите съвременници — героичните строители на социализма, чрез вълнуващи и трайни филмови образи, които да останат задълго в съзнанието на зрителите, да отидат сред народа и да се превърнат в активни частици от духовния му живот.

Върху редица образи на положителни герои в нашите форми лежи печатът на схематизма, на каноничните представи за положителния герой („Стубленските липи“).

Твърде беден вътрешно е образът на бригадир в филма „Стръмната пътека“. Ако този образ бе наситен с юмъри и силни черти, ако това бе образът на един човек, който е в състояние да оказва дълбоко влияние върху останалите хора, да оставя трайни и незаличими следи в тяхното съзнание, връщането на изгубените миньори на строителния обект щеше да бъде много по мотивирано и убедително, отколкото е сега във филма. Недостатъците в образа на главния положителен герой дават отражение, както се вижда, в много посоки и неизбежно влияят върху силата и правдивостта, с която са разкрити образите и постъпките и на останалите герои, макар че в тия образи е главната сила на филма.

От подобни слабости страда и филмът „Двама под небето“. Тук положителното съдържание на миньорската среда, сред която попадат двамата млади, търсещи своето място под слънцето, е показано чрез една галерия от еднакво неинтересни, сиви и стандартни герои, предварително, естетически лишени от способността да влияят осезателно върху съдбата на младите. Затова и решението на главния герой да остане на строителството е външно натрапено, една команда на автора, а не органически резултат от развитието на взаимоотношенията на героите във филма.

Интересният творчески експеримент, какъвто безспорно е филмът „Слънцето и сянката“, щеше да спечели твърде много, ако образът на младежа бе изграден с по-голяма сила на вътрешното съдържание и на художественото внушение. Тук някои слабости на сценария, на режисурата и на актьорската игра са лишили този така важен за филма образ от нужната дълбочина, от нужното душевно богатство и обаяние. И това безспорно се чувства като недостатък в цялостния облик на филма, намалява аргументите и настъпателната сила, с която положителното начало на нашия живот участва в този филм.

За положителното, героичното начало в живота ни нашето киноизкуство трябва да говори с пълен глас. Нужно е да се преодолее схващането, че ако така се говори за него, неизбежно ще се изпадне в схематизъм и лакировка. Под влиянието на безжизнените схематични произведения и на неверните възгледи, свързани с тях, в съзнанието на някои кинодейци представата за героичното в изкуството започна да се свързва фатално с представата за поражение на схематизма и догматизма. Започна да се заличава разликата между героизма в живота и схематичните опити за неговото отразяване в изкуството. Редица наши филми загубиха вкус към разкриване на героичното, на положителното в живота ни с пълна сила и размах, страстно, мащабно и внушително.

Като невярна реакция срещу схематизма у някои наши кинотворци се е изградила следната логика: „Ето ние създаваме образи на положителни герои, но има голяма опасност те да излязат прекалено положителни, затова ще им сложим някои тъмни или недотам светли петна, някои черти, които ще ги избавят от тая прекалена положителност и ще ги направят по-човечни и по-жизнени.“ По-човечни и по-жизнени, разбира се, образите с това не стават, защото по начало тук е изпусната правдата на живия човешки характер, способен да възпитава хората със своя пример, неговата вътрешна, художествена логика и е възлязла в сила друга логика, логиката на механическата калкулация, на механическото

сумиране на светлото и тъмното, на положителните и отрицателните черти. Пътят на търсене на правдата на живия положителен характер и пътят на механическото конструиране на неговите черти водят до коренно противоположни резултати. В първия случай основното в образа на положителния герой изпъква по-жизнено, по-ярко и по-убеждаващо сред другите черти на неговата цялостна и органическа характеристика (нека си спомним колко ярък и пълнокръвен е филмовият образ на Чапаев, единен в своята разностранност и вътрешно богатство). Във втория случай основното в образа на положителния герой се нашърбява, затрупва и губи сред сумата от допълнителни, прибавени от автора черти. Така се стига до принижаване и до накръняване на положителния патос в образите, изградени по този път.

Такова затрупване на основното в характеристиката на положителните образи се е проявило във филма „Хроника на чувствата“. По замисъл авторите на филма са искали да се противопоставят на ония произведения, които книжно и приблизително ни рисуват нашето строителство, да се приближат до ежедневието му и тук, в тая неподправена хроника на живота на строителите да потърсят и изобразят своите герои. Но този замисъл не е осъществен убедително. И това е така, защото основните черти в образите на младите строители са се загубили сред битовите неуредници, личните драми и усложнения, сред недоразуменията и кавгите. Трудностите, усложненията, драмите и трагичните моменти са показани така, че вместо да ни помагат да си съставим една по-точна жизнена мярка за основното в живота и в образите на действащите лица, те го затрупват и притъпяват. Това най-добре се вижда в образите на Марето и комсомолския секретар Мантов. Мажорните, героични тонове във филма не се раждат от неговото основно съдържание, а присъствуват под формата на някои външни акценти (тоста, финалните монтажни фрази), механически сумирани с останалите моменти, в които има нещо помръкнало, унило, романтически непросветлено. Затова и общата картина на живота тук е принижена и обеднена.

На авторите, които имаха добри и благородни намерения, които проявяваха любов и енергия при осъществяването на творческата си задача, можеше да се помогне, ако навреме бяха посочени недостатъците в тяхната работа. За съжаление ние, членовете на художествения съвет на Студията за игрални филми, като не изключвам и персоната на главния редактор, не посочихме както трябва тия недостатъци. Младите киноработници (и разбира се, не само те) се нуждаят не от безкритично отношение към техния труд, а от висока, грижлива изискателност, от своевременно и квалифицирана помощ, която не амнистира недостатъците, която не притъпява изискванията и сочи пътя към големите завоевания.

Прави впечатление, че някои творчески работници изгубиха вкус към широконародното, достъпното, масовото. Тази извънредно важна страна и черта от репертоара на съвременното ни киноизкуство се явно подценява. А нуждата от създаване на филмови образи, близки до народното съзнание, е първостепенна по своето значение.

Ние нямаме намерение да се връщаме назад към годините, когато темите на нашия игрален филм се класифицираха на „работническо-промишлени“ и „селскостопански“, без да се държи сметка за художествено-специфичното, човешкото съдържание на изкуството. Но от това не следва, че за нас е безразлично каква ще бъде тематическата насоченост на киноизкуството ни и какъв жизнен материал, какви пластове на живота се обхващат в него.

Известно е, че идеите и образите в изкуството не се раждат отвлечено от жизнения материал. И когато примерно с нашата нова селска действителност са свързани отблизо и я познават добре твърде малко автори — кинодраматурзи, и почти никакви (за да не кажа направо никакви) режисьори, неизбежно е да нямаме и филмите, пресъздаващи човешките проблеми, породени от тая действителност. А не е трудно да се разбере, че някои от основните теми на съвременното ни киноизкуство могат да се разрешат най-успешно тъкмо върху основата на жизнения материал, почерпан от живота на нашето ново село.

Очевидно тук е нужно както разширяване на кръга на творческите ни — кинодраматургически и режисьорски сили, които работят в областта на селската тематика, така и преодоляване на предубеждението, което живее в съзнанието на някои, че темите, свързани със селския живот, са синоним на „простонародното“, на естетически ограниченото и неблагоприятното.

Всред дейците на нашия игрален филм липсва творческа мобилизация за решаване на задачите, които партията ни е поставила в областта на историко-

революционната и историко-биографическата тема. Дори се лансират мнения, че това са безнадеждно остарели жанрове, че да се правят филми за „царе, щитове, ризници и бради“ е акт на несъвременност в изкуството ни, нещо, което стои извън неговите задачи. Разбира се, в повечето случаи тия мнения се изказват като лично гледище, което не заангажира с нищо другите, като личен вкус по въпроса. Но тия „лични вкусове“ създават за съжаление творческата атмосфера около решаването на този така важен проблем за киноизкуството ни. А при такава атмосфера трудно се постигат положителни резултати, а камо ли по-значителни завоевания.

Как тогава ще създадем филмите, които народът така жадно очаква от нас? Как ще създадем филмите за Ботев, Левски, за Георги Димитров...?

Нужно е да се проявява коренно различно отношение към поставената задача, да се измени атмосферата около нейното решаване, да се породят творческо горене, творческа запаленост, да се повиши чувството за дълг, уважението към общонародната, към обществената „поръчка“. Уважението към обществената народна „поръчка“ — ето една добродетел на нашето изкуство, която през последните години е позабравена от някои дейци на игралния ни филм.

Когато задачите, които нашето общество, народът и партията поставят пред киноизкуството, се посрещат с вътрешна готовност и мобилизираност на силите, когато тия задачи минат през сърцата и умовете на художниците, когато се превърнат в собствен съкровен творчески императив за тях, тогава не може да не се родят и ония произведения, от които ние така много се нуждаем. Нека не забравяме, че „Броненосецът Потемкин“ е плод на именно таква изпълнение на обществената „поръчка“. А и в нашата художествена практика има факти, които ни говорят, че уважението към обществената „поръчка“, когато към нея съществува творческо, вдъхновено, а не механическо, повърхностно-тематично и конюнктурно отношение, не само че не накърнява правата на артистичната личност, нейната самостоятелност, но е и предпоставка за правилното ѝ развитие, за плодотворната ѝ работа. Струва ми се, че филмът „Празник на надеждата“ с начина на създаването си и с идейно-художественото си равнище е красноречиво доказателство за всичко това.

Ето защо нужни са преди всичко положителни творчески усилия, а не безплодно-негативно и демобилизиращо отношение към нашите задачи в областта на патриотичните, историко-революционните и биографичните филми. Ние несъмнено трябва да виждаме недостатъците и на филмите с такъв характер. Без това не е възможно да вървим напред. Но нека съзнанието за допусканите слабости, нека това, че ние виждаме и посочваме тия слабости, да ни мобилизира творчески за тяхното преодоляване чрез създаване на големи, крупни творби, а не да ни гласка към голо отрицателно реагиране на всичко, което все пак се прави в тая посока. Нека си спомним какво беше отношението към филма „Хитър Петър“, а филмът очевидно изигра и играе своята положителна роля, бе приет от широкия зритель, към него бе проявен подчертан интерес и в чужбина. Или отношението към филма „Царска милост“? А филмът се отличава със силното си драматично ядро, с острата си и съдържателна централна драматургическа ситуация, в която са въвлечени герои с очертани драматични характери, възплътили обществените конфликти на времето, важни социални и идейно-психологически проблеми, близки до народното съзнание. И затова, като си даваме ясна сметка за някои съществени недостатъци на този филм, ние не трябва да махаме с лека и пренебрежителна ръка към неговите несъмнени качества, на които се дължи и успехът му сред зрителите.

В речта на др. Хрущов, както и в речта на др. Живков е отделено специално внимание на хумора и сатирата в нашето изкуство, подчертана е необходимостта от тяхното пълнокръвно развитие, определен е техният характер като хумор и сатира на социалистическия реализъм, като с нищо незаменими оръжия, които от позицията на партията разкриват и подлагат на осмиване отрицателните явления в живота и с това помагат на нашето движение напред, за утвърждаването на комунистическия идеал в действителността.

Няма досега в историята на човечеството друг обществен строй в сравнение със социализма, който да е така органически заинтересован от разгръщането на хумора и сатирата, който да разполага с такива огромни възможности за използването на оръжието на смеха.

От миналото знаем, че смехът е вземан на въоръжение от редица класи, които са били исторически прогресивни. Но когато тия класи са побеждавали,

когато са заставали начело на обществото, те са се изразждали, ставали са реакционни класи и оръжието на смеха е отпадало от техните ръце.

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

През периода на култа към личността нашата комедия бе окастрена, нейният арсенал бе сведен до оръжията, които са характерни за една чисто битова, лишена от по-значително обществено съдържание комедия. И опитите за разковане на хумора, за по-голямо богатство, за по-голяма свобода в боравене с изразните средства, с други нюанси и възможности на хумора и сатирата просто се преследваха като форма на безидейността и формализма в изкуството. По този път бе нанесен много сериозен удар върху тия жанрове. Те се лишиха от по-дълбоко съдържание, от някои специфични за тях черти, които в значителна степен представляват тяхната стихия и без които те започват да линееят.

И обстоятелството, че след такова обедняване на хумора и сатирата, след такова съкращаване на техните възможности у нас се появяват някои произведения, които се опитват да реабилитират художествената стихия на хумора и сатирата, е нещо по начало положително.

Наред с това не може да не се отбележи, че хуморът и сатирата в някои наши филмови комедии в голямата си част се изчерпват със ситуацията, в която се ражда. Той няма по-дълбок план, нещо, което, раждайки се в дадената ситуация, да не се изчерпва само с нея, да носи едно вътрешно, по-голямо и многозначно съдържание.

От друга страна, извънредно важен е проблемът за точния прицел на сатирическото обобщение. Тъкмо поради особеная, пробивен характер на това оръжие е нужно с него да си служим внимателно, точно и с повишено чувство за отговорност. Необходимо е адресът, прицелът на сатирическото обобщение да бъде точно определен, в съгласие с жизнената правда, с комунистическата идеяност на изкуството ни. Всяко невнимание или подценяване на това основно изискване може да доведе до лоши, нежелателни резултати, до обкръване на идейно-естетическата оценка за хубавото и лошото в живота. Увлечен и разгорещен в стрелбата, авторът-сатирик лесно може да обърка артилерийския мерник и неговите снаряди да почнат да падат в разположението на нашите сили. Такова изместване на сатирическия мерник се забелязва в иначе наситения с пъргава комедийна енергия филм „Невероятна история“ (епизодите в града с продажбата на обувките, плажните сцени, някои прекалено обобщени и неточно адресирани реплики и др.).

„От сатирата няма защо да се плашим — подчерта др. Тодор Живков в своята реч. — Ние трябва да свикнем с нея, колкото някои работи и да са ни неприятни и горчиви. Трябва да се въоръжим с търпение, някои неща трябва да преглътнем, защото сатирата си е сатира, тя не може да хвали.

Но ние знаем, че сатирата е нож с две остриета. Ние искаме тя да бъде с едно острие, а не с две и с него да режем. Защото ако тя е с две остриета, може да направи поражение, когато се оперира с нея. Целият въпрос е — на кого служи сатирата, срещу кого е насочено нейното острие... Сатирата може да бъде най-остра, но да бъде наша, да не руши, а да укрепва това, което създаваме.“

Развитието на хумора и сатирата е жизнена необходимост за изкуството ни. Неговият утвърждаващ, героичен патос е свързан вътрешно неделимо, диалектически с критическата му насоченост, с неговата непримиримост към гнилото и дърпащото назад в живота. И затова ние сме длъжни да помагаме с всички сили на хумора и сатирата, на комедийния филм да се развива и укрепва. Ние трябва да създадем такива ярки и силни комедийни произведения, които да отговарят на огромните исторически предимства, които нашият обществен строй притежава и в тази област, в царството на смеха в служба на народа.

Ние се борим срещу влиянието на упадъчната буржоазна идеология, срещу отклоненията от основите, върху които се развива нашето художествено творчество, в името на реализма, на социалистическия реализъм, в името на неговите високи идейно-художествени изисквания, а не за да издигнем байрака на примитивизма, на безкрилото, натуралистическо отразяване на живота. А реализмът е велико и пълно с неизчерпаем смисъл понятие, което ние не бива да опощаваме

и окарикуатуряваме, напротив, длъжни сме да браним неговия престиж от всякакви опити за принижаването му. Вярната линия в развитието на нашето изкуство може да се защитава само от произведения, талантливи, ярки и вдъхновени, създадени от позициите на реализма, но не и от произведения, в които тия позиции са деградирани или по-точно казано, изместени от плоското, натуралистическо копиране на действителността или са плод на занаятчийското равнодушие, на инертността, сивотата и бездарията. За съжаление произведения от втория вид, както е известно, се срещат неприятно често сред нашите годишни продукции. Сивотата на формата в тия филмови изделия се дължи на сивотата на тяхното съдържание. Зад неумението да се борави с острата пластическа изразителност се крие повърхността на отношението към живота, неумението да се погледне в дълбочината на жизнените явления и конфликти.

Няма нищо по-невярно от полученото твърде голямо разпространение в нашите среди разбиране, че даден филм може да е художествено слаб, даже провален, но затова пък идейно издържан. Както вече бе отбелязано, художествените слабости могат да преминат и преминават и в идейни слабости. Когато вяло, не интересно се говори за нашите съвременници, които траят социализма, когато те се изобразяват като хора, духовно ограничени, елементарни, с бедно човешко съдържание — нима това са само или чисто художествени слабости, не се ли изопачава по такъв начин животът, не се ли допускат с това и доста идейни изкривявания.

Върху всичко това би трябвало сериозно да се замислим и да си дадем сметка докде води принижаването на идейно-художествената висота на нашия критерий, докде води лекотата, с която твърде често ние допускаме посредствеността, суровата, бездушна шампа да се настаняват във филмите ни и да се чувствуват там доста уютно, защото инертно гледаме на тях като на безобидни и невинни недостатъци в творческата ни работа.

Ние ще можем да вървим успешно напред, ако разберем добре, че изкуството ни няма нищо общо както с формализма и псевдоноваторството, така и с примитивизма и рутинираната инертност. Ние не можем да се въоръжаваме нито с едното, нито с другото. Не е възможно от позициите на едното да се воюва срещу позициите на другото и обратното, както това вършат някои. Срещу псевдоноваторството и примитивизма ние ще се борим от позициите на социалистическия реализъм, който им е чужд и враждебен, който е несъвместим с тях.

Би било крайно вредно, ако сега всяко усилие да се овладява специфичният език на киното, да се вижда и отразява животът не другоаче, а тъкмо с помощта на филмовите изобразителни категории, се обяви по принцип за формалистическо и псевдоноваторско. От това нашето киноизкуство може само да загуби и да бъде спяно в развитието си. И ще спечелят азостат и ленността. Укрепвайки принципите на комунистическата идейност и народност във филмите ни, ние заедно с това сме жизнено заинтересовани от непрекъснатото търсене и откриване на нови по-богати и по-гъвкави изобразителни системи, от нови стилистически пътища, от нов полет на вдъхновението и фантазията, от всичко, което би ни помогнало да претворяваме вечното обновление, богатството и многообразието в живота.

Във връзка с това трябва да се каже, че никак не отговарят на съвременното равнище на нашата естетическа и филмова мисъл опитите да се защитава театралността в киноизкуството като форма (едва ли не най-здравата и изпитана!) на реализма. Театралността във филмите е израз на неовладяно художествено майсторство. Тук тя ни отдалечава от живота, накарнява жизнеността на художествените внушения. Театралността е недостатък, а не особеност за филмите, в които тя е налице. Тя не трябва да се смесва с високата патетика, с романтичната повишеност на мислите и чувствата, със съгъстения жест, както това допуска Стефан Сърчаджиев в някои свои изказвания за киното и в работата си като кинорежисьор. Можем да бъдем сигурни, че ако Сърчаджиев преодолее елементите на театралност в своите филми, неговата бъдеща творческа работа само ще спечели.

В развитието на съвременното ни киноизкуство филмовата критика е призвана да играе активна и насочваща роля. Ние обаче имаме основание да бъдем недоволни от днешното състояние на филмовата ни критика. Тая констатация е станала вече общо място във всички преценки за цялостната работа на нашата кинематография. Ние все още нямаме филмова критика, която да се намесва дейно в творческия процес, филмова критика, чието присъствие да се чувствува с необходимата осезателност и сила както в утвърждаването и поощряването на положителните явления, така и в борбата срещу неверните тенденции.

В голяма степен функциите на критиката ни се изчерпват със слагането на бележки на отделните филми, като явно при това не ѝ достига хоризонт на виждането, способност да се правят по-дълбоки и смели обобщения и критични открития върху основата на художествения опит, да се проявява гъвкавост и проникновеност в контакта с естетическите факти и боева твърдост и безкомпромисност в отстояване основите на киноизкуството ни.

Хубаво явление е постигнатата оперативност в рецензирането на излизащите наши филми, но необходимо е тази своєвременност на критическия отклик да се съчетае с по-голяма проблемна дълбочина, с острота на зрението и с умение отделните произведения да се разглеждат в неделима връзка с общите, централни проблеми на изкуството ни.

През последните години в областта на кинокритиката навлязоха млади хора, някои от тях несъмнено талантливи и надеждни. Очевидно е обаче, че те засега са оставени сами на себе си, слаби са грижите за тяхната общо естетическа и специално филмова квалификация.

Крайно ненормално явление в развитието на нашата национална кинематография е обстоятелството, че хората, които създават нашето киноизкуство — сценаристите, режисьорите, операторите, киноартистите, редакторите в отделните студии и т. н. — с печално малко изключения не участвуват като автори на критични материали в печата, във вестниците и списанията. Ние знаем много добре какво означава участието в областта на съветската филмова критика, във филмовата критика на другите напреднали кинематографии на непосредствените създатели на филмите, колко голям е техният принос във формирането на критичната и теоретичната кинемисъл, за да разберем колко нелепо, недостойно и спъващо е положението, което се е създало у нас в тая област. Ние трябва да открием причините за това ненормално положение (тоза би трябвало да стане главно на специалното обсъждане, което съюзът ще проведе през есента на цялостното състояние на филмовата ни критика) и да направим всичко, за да бъдат те отстранени. А тук безспорно се крият неизползувани възможности, неизползувани мощности, които ако влязат в строя, за кратко време биха могли да оживят полето на филмовата ни критика, да издигнат нейното равнище.

Сп. „Киноизкуство“ все още не се е превърнало в активен събирателен център на нашата критическа мисъл. Списанието стои настрана от живия пулс на филмовото ни творчество. Затова определено може да се съди както по откъснатостта на списанието от творческите кадри на нашата кинематография, по ограничения му авторски актив, така и по материалите, които се поместват в него. Уводните статии на списанието правят впечатление с формалното си отношение към разглежданите проблеми, които се третираат позърхностно и изолирано от творческата практика, от конкретните факти и от живите въпроси на киноизкуството ни. В доста книжки на списанието преобладават застрашително преводните материали и са твърде оскъдни обобщаващите критически статии за опита и проблематиката на нашия филм. На страниците на сп. „Киноизкуство“ се възхваляват филми, нуждаещи се от сериозно критично разглеждане („Хроника на чувствата“, „Анкета“), и едновременно с това се захвърлят едва ли не в ада други филми с несъмнени качества, които лекомислено се пренебрегват („Царска милост“, „Хитър Петър“). Печатат се статии за сложни и противоречиви явления в киното (за Микеланджело Антониони, за пътя на полския филм и др.), без в статията да има и намек за тая сложност и противоречивост.

Нужно е списание „Киноизкуство“ да се свърже с творческите сили на нашата кинематография, да повиши и избистри своя идейно-естетически критерий. Напоследък проблемът за отношението между киното и зрителите изпълнява с подчертана актуалност.

Всеизвестно е, че киното е най-масовото изкуство, изкуство на милионните аудитории. Това определение ние повтаряме непрекъснато, като пропускаме обаче да направим всички изводи от теоретическо и практическо естество, които се съдържат в него. И затова не случайно у нас се появяват статии, в които проблемът за киното и зрителя се третира явно едностранчиво и невярно (Виж например статията на Иван Ковачев „Тревожни показатели“ — сп. „Киноизкуство“, бр. 2 от т. г.).

Най-масовото изкуство... Това не може да не означава, че много от аспектите на проблема за народността на изкуството ще звучат с по-голяма и с по-особена сила за киноизкуството, отколкото при другите изкуства.

За киното изключително важна е мисълта на Ленин, че изкуството принад-

лежи на народа, че то трябва да има своите най-дълбоки корени сред недрата на широките трудещи се маса, да бъде понятно за тия маси и любимо за тях, да обединява чувството, мисълта и волята на тия маси, да ги издига.

Най-масовото изкуство... Това за киноизкуството не може да не означава, че необходимостта от постоянна свързаност, от постоянен контакт с народните маси, със зрителите, необходимостта да се познават техните интереси, да се държи сметка за техните потребности, за състоянието на техния вкус е необходимост, първостепенна, може да се каже, съдбоносна.

Най-масовото изкуство... Това, от друга страна, не може да не означава, че водещата напред, възпитателна функция на изкуството, неговото задължение да върви пред народните маси, да ги обогатява духовно, да ги издига — придобива за киноизкуството колосално значение.

Постоянна свързаност със зрителите и необходимост да се върви пред тях, за да бъдат те издигани — това са двете страни на една и съща проблема. Както свързаността на киноизкуството с народа не би била пълноценна без неговата водеща напред, възпитателна идейно-естетическа функция, така и водещата напред функция, водещата напред роля на киноизкуството, без неговата свързаност с народните маси, с широкия зрител би станала безпредметна, би се изродила и обезсмислила.

Без първото лесно се стига до снобизъм, до формалистично лъженкуство за „посветените“, чуждо и непонятно за народа.

Без второто — неизбежно се изпада в плен на примитивизма, на сивотата, пораждат се произведения, направо излишни и ненужни, които с нищо не ни обогатяват, произведения, които говорят за неща, известни на зрителя и без тях.

Не високомерно, пренебрежително отношение към зрителите, а внимателно изследване на техните интереси и потребности с цел да бъдат издигани и обогатявани — ето какво е нужно на нашето киноизкуство. И трябва да признаем, че капиталистите, които действуват, разбира се, в името на своите класово-егоистични цели, имат по-живо чувство и усет, повече знания за метеорологията на зрителските интереси, чувствуват по-добре техния вкус.

Изпълнявайки своите благородни и светли задачи, нашето киноизкуство трябва да влезе в по-плътен контакт със зрителя. Необходимо е ние по-често да мислим за него, когато пристъпваме към създаване на новите си филми, да се възлущуваме по-трайно от мисълта, как те ще бъдат посрещнати от широките маси, как какво въздействие ще окажат върху тях.

Явно подценени са от нас и срещите ни със зрителите. На премиерите на всички наши нови филми из страната присъствуват представители на колективите, създали съответните филми, и имат своите творчески срещи със зрителите. Тия именно срещи като една естествено породила се форма на контакт със зрителя са твърде подценени от нас, ние не умеем да извлечаме максималната полза от тях. Нужно е на тия срещи да се придаде по-голямо значение, да се осмислят и направят по-съдържателни. Нужно е творческите екипи, които присъствуват на срещите, да бъдат увеличени и разширени по състав. Така тия срещи ще се превърнат в една хубава и постоянна традиция в дейността на Съюза и на кинематографията.

Няколко думи за участието на нашите филми на международните кинофестивали. През последните години, както вече бе отбелязано, киноизкуството ни постигна редица успехи на международната арена. На редица задгранични кинофестивали ние завоювахме ценни победи, които издигнаха творческия ни авторитет сред другите кинематографии, повишиха интереса към нашите филми. За нашето съвременно киноизкуство се говори с уважение като за едно младо социалистическо изкуство, растящо, набиращо сили, годно да постига сериозни завоевания и обещаващо интересно бъдещо развитие.

Нашето участие в международните кинофестивали ни учи недвусмислено, че ние не трябва да вървим по пътя на компромисите, а с пълен глас да изявяваме идейно-художествената природа на филмите ни. Тъкмо с тая своя природа те представяват интерес за зрителите в чужбина.

Това обаче все още не се разбира добре от някои киноработници. Когато по-миналата година ние взехме участие в Канския фестивал, от направения у нас превод на френски език на филма „Пленено ято“ бяха химически изчистени всички думи като „комунисти“, „партия“, свързани с идейната и политическа определеност на тоя филм. Очевидно в случая е намерило израз схващането, че ние ще се представим толкова по-добре на фестивала, колкото идейната определеност на филма е... по-неопределена! И ние, членовете на нашата делегация трябваше да

се червим пред някои френски другари, които изразиха пред нас недоумението си, че във филма на български език звучат скъпи за тях думи, които обаче те не виждат в направения превод.

По този въпрос трябва да съществува пълна яснота. На международните кинофестивали ние ще участвуваме с най-добрите си филми, с филмите, които най-талантливо и най-дълбоко са възплътили основните черти на изкуството ни — неговата правдивост, комунистическа идейност и народност. Защото в тия филми е силата ни.

Ние не трябва да си затваряме очите пред допуснатите слабости и отклонения в работата ни, а да бъдем непримирими към тях и да ги преодоляваме. Това обаче няма нищо общо с мнителността, с изкуственото фабрикуване на „факти“ и с необоснованите обвинения. Подобни прояви за съжаление се забелязват и те несъмнено опъват борбата срещу действителните отклонения от принципите на нашето изкуство, защото водят до объркване на понятията, до произвол и субективизъм в оценките. Когато такъв филм като „Среща на тихия бряг“, в центъра на който стои двубоят между нашата държавна сигурност и агентите на чуждото разузнаване и в който е показано подчертано морално-политическото превъзходство на представителите на нашата страна, когато такъв филм се критикува, както това се прави в два поредни материала в „Народна култура“, не за нещо друго (филмът безспорно има за какво да бъде упрекнат), а за изпадане в плен на... абстрактния хуманизъм, явно идейната възискателност и бдителност е изместена в случая от халюцинациите на мнителността, от елементарното несъобразяване с реалното съдържание на филма.

Люшкането от крайност в крайност е също една от формите на идейната неизбистреност и нестабилност. И ние не трябва да позволяваме на това явление да се проявява в творческия ни живот.

Нашата партия чрез речта на др. Тодор Живков ни призова да изострим идеологическото си оръжие, да издигнем комунистическата партийност, народността и художественото равнище на киноизкуството ни. Борбата за тия основополагащи принципи на художественото ни творчество е не временно, преходно и конюнктурно явление, а постоянна, неотменна страна на работата ни, постоянно и неотменно изискване, което лежи в основата на ленинското разбиране и отношение към изкуството.

В нашата дейност, в дейността на Съюза на кинодейците, в отделните звена на кинематографията, в личната творческа дейност на всеки един от нас това изискване е необходимо да залегне в пълната си сила.

И едновременно с него, тъкмо върху неговата здрава основа в Съюза и кинематографията е нужно да се създава атмосфера на широка колективност и демократичност, да се разгърнат простори за високо идеен по съдържание и богат по форми живот, да се насърчават творческите търсения и дръзнования за създаване на силни и оригинални творби. Нетърпимостта към мненията на другите, към правата на различните стилове и художествени индивидуалности, сковаността и шаблонът са явления, които не трябва да имат място сред нас. Истински творец е оня, който не се задоволява с постигнатото, който не предъвква общоизвестното, който, вдъхновен от комунистическите идеи, смело изследва живота, стреми се към художествени открития, към завладяване на неизвестното и неоткритото в живота и в изкуството.

Речите на др. Хрушчов и на др. Тодор Живков са основа за сплотяване на творческите сили на фронта на кинематографията. Върху тази основа ние ще осигурим бъдещия разцвет на социалистическо-реалистическото ни изкуство.

*Доклад пред разширения пленум на Съюза на кинодейците
във връзка с речта на др. Тодор Живков пред дейци на
литературата и изкуствата*

ХРИСТО КИРКОВ

БЕЛЕЖКИ ЗА ФИЛМА „КАПИТАНЪТ“

Най-добрите филми, създадени от възрастни за възрастни, обикновено са белязани от едно високо чувство на деликатност. Тази деликатност се проявява в стремежа на авторите колкото може по-малко да натрапват себе си. Тя е резултат на убедеността на авторите в силата, присъща на самите идеи, на уважението и доверие-то, което те изпитват или поне се стремят да покажат към зрителите.

Но и в най-добрите филми за деца възрастните творци трудно укриват предварителното си самочувствие на нравоучители, трудно удържат добродушно-снизходителната си усмивка или назидателно-предупредителната си словоохотливост. В извънредно редки случаи те съумяват да се държат към своите герои и към непълновъзрастните зрители като равни с равни, да разговарят с тях наистина сериозно, а не само да си дават вид, че разговарят сериозно. Почти винаги, когато гледам филми за деца, имам чувството, че техните автори се стремят преди всичко да се покажат като добри педагози и творци пред пълновъзрастната публика, да се разграничат от героите си чрез показване на своята зрелост, а не да се слéят с тях, да се „разтворят“ в тях, да изчезнат в тях, без при това да се лишават от позициите си. С една дума, като се стремят повече или по-малко успешно да преправят гласа си, да променят езика си, да снижат ръста си, да играят на деца, авторите на детски филми остават все пак възрастни и търсят признанието за своята игра преди всичко от възрастните.

На тазгодишния преглед на любителските филми в Ямбол един юноша от Плевен показва своя филм „Приятели“. Това е историята на един саможивец и егоист, справедливо наказан от младежкия колектив. В непретенциозния сюжет на това филмче всичко е третирано с такава непосредствена сериозност, с такъв неподправен патос, че възрастният зритель остава с впечатлението, че е присъствувал незабелязан на поучителен разговор между възрастни-юноши. Създателите на този филм разговарят сериозно за сериозните неща на своя живот и своята възраст. Сериозно, естествено и умно.

Надявам се, че няма да бъде разбран като агитатор на тезата детските филми да се предоставят на автори деца. Но аз мисля, че успехът на тези филми може да бъде толкова по-голям, колкото повече възрастните автори се приближат до особеностите на децата, колкото повече съумеят да скрит особеностите си на възрастни и присъствието си на възрастни. Това би било двойно доказателство



Сцена от филма „Капитанът“

за зрелост, при което задачите на жанра, свързани с неговия истински адресант, биха могли да бъдат решавани по-вярно и по-действено.

В тази посока „Капитанът“ е отишъл най-напред от всички останали детско-юношески филми, които нашата кинематография създаде досега. Неговите автори като че ли са били най-последователни и в стремежа си да се „разтворят“ в света на децата, да останат незабележими зад кадъра, да накарат героите си да се самовъзпитават в незабележимо предложената им посока. Този стремеж най-интересно се разкрива там, където влиза в противоборство с рецидивите на обратната тенденция.

Мисля си например за дружинната ръководителка и за бате Димо. Особеното място, което тия два персонажа заемат сред останалите възрастни персонажи във филма, може да се оправдае очевидно с това, че те имат своя тема — темата на двата различни типа възпитатели. Но тая тема по начало не е адресирана към детския зрител. Тя е тема, която интересува и засяга възрастните и нейното развитие във филма би могло да приближи нещата до онова положение, при което възрастните използват децата само или преди всичко като аргументи в споровете, които водят помежду си. От друга страна обаче, дружинната ръководителка и бате Димо са могли да станат истински пълнокръвни образи само ако заложената по начало тема на тия образи бъде обстоятелствено разработена.

Началната грешка на авторите според мен е в компромиса, който са направили пред неделикатния натиск на възрастните за място в света на децата. Оттук нататък обаче те правилно са се стремили да ограничат това място въпреки опасността от схематизиране и обезпътняване на образите на възрастните, което в края на краищата се е получило. В сценария например има сцена, в която дру-

жинната ръководителка изстрадва своята безпомощност да влияе правилно на поверениците си. Във филма тая сцена не съществува и по-добре, че не съществува. В сценария е разработена линията на раждащата се любов между дружинната ръководителка и бате Димо. Във филма за това съществува само далечен намек в актьорското поведение и по-добре, че е така. След началния компромис тия поправки съдействуват за по-целенасоченото ориентиране на съдържанието на филма към неговите истински адресанти — децата.

Основна проблема на филма за мен е проблемата за социалистическия колективизъм. В самия избор на тази проблема аз отново виждам освен всичко друго все същия положителен стремеж на авторите да се приближат максимално до светоусещането на своите герои, давайки им възможност да се занимават с един наистина тежък въпрос, който ежедневно и спонтанно възниква в живота им: общуване и в най-тясна връзка с развитието и усъвършенствуването на съвременното социалистическо общество, което ги обкръжава.

По-нататък при решаването на проблемата този стремеж продължава да се изявява и да изгражда положителни резултати.

— Днес цял ден си мисля защо се бием за тоя гнил каик? Не можем ли да си направим истински кораб?... Истински пионерски кораб! — говори Капитанът на помирилите се около леглото му моряци и пирати.

Подготвен от много други филми, зрителят би имал реално основание да очаква, че тия или приблизително тия думи ще изрече пионерската ръководителка. Но за щастие този път възрастните са съумели да останат извън кадъра. Те са предоставили на своите герои сами да осмислят характера на досегашните си игри, сами да стигнат до извода за несъстоятелността на изкуствено създадените вражди и деления, за преимуществата на обединения в името на по-големи и по-зрели цели пионерски колектив. При това в този възлов момент от проблемата почти напълно липсват и самокритични признания от страна на момчетата. Това означава, че авторите са устояли на изкусителната възможност да влязат в кадъра и да дадат добър урок, дори и когато естествено създадените условия твърде много са благоприятствували за това. По този начин процесът на раждането и утвърждаването на принципа на социалистическия колективизъм зазвучава от екрана като закономерна и изстрадана логика на живота на младото поколение в нашата страна, а не като декретирана от възрастните норма за добро поведение, на която априорно трябва да се вярва и която волю-неволю трябва да се съблюдава.

Примери от този характер, разбира се, могат да се посочат още много и всички тия примери говорят за почувствуванията от авторите проблеми на жанра, последователния им стремеж да разрешат тия деликатни проблеми.

*

Деликатността на авторите на детско-юношески филми, както впрочем и деликатността на всички други автори, непременно се основава на доверието. Да дойдеш до разбирането, че е възможно

правилно и целесъобразно да не показваш и да не натрапваш грубо себе си във филма, на който си създател — това предполага вяра в обаянието на самата идея, която предлагаш, вяра в зрелостта и способността на героите на филма и на зрителите да стигнат самостоятелно до един правилен извод, до една истина, до едно вярно предположение. Ако съдим по фактите, авторите трудно вярват дори на възрастните зрители, а на маловъзрастните почти никога истински и до край не вярват. И с това сами възпрепятствуват дълбоко усвояване и утвърждаване на истината, която пропагандират, задоволявайки се и с по-дребни резултати.

Струва ми се, че авторите на „Капитанът“ са вярвали повече, отколкото авторите на другите наши детско-юношески филми, и това им е помогнало да направят най-чистото произведение на жанра досега и може би най-дълбоко да вкарат своята истина в душите на тия, до които е адресирано произведението.

Вярата на авторите на „Капитанът“ се налага като естествено отношение към фактите на претворената от тях жизнена правда. И наистина когато се касае до отношение към такива характери като тоя на Капитана, на Ването, на Шишко, на повечето от останалите членове на пионерския колектив, доверието наистина е най-нормалното и най-естественото отношение. От това хармонично съответствие между показаното на екрана и отношението на авторите към него се ражда най-жизнерадостният тон в звученето на творбата: героите се утвърждават чрез доверието, което пораждат, а доверието чрез героите се утвърждава като закономерно и прекрасно отношение към фактите на нашата съвременна действителност.

*

Тук-там обаче в отношението на авторите към техните герои и към явленията, които показват, зазвучават неприемливи, фалшиви



„Капитанът“

ноти. Те са особено дразнещи в такъв основен от гледище на конфликта епизод, какъвто е епизодът на боя между моряците и пиратите. Тоя епизод фактически мотивира прелома в начина на живот на децата, тръгването им по пътя на истинския колективизъм, чрез показване на несъстоятелното, лошото, опасното в досегашните им отношения. Но според мен това лошо и опасно не е показано като естествено произтичащо от създадените неправилни отношения като логичен продукт на тия отношения. То се отнася към тях като нещо случайно. По този начин до истински съд над отрицателните явления не се стига и това, макар да е удобно от гледище на по-лекото изграждане на сюжета и образите, е наивно и фалшиво като наблюдение и оценка на фактите. Води се например бой между момчетата, но този бой е показан с увлекателните си външни перипетии, а не като същност. Историята с плувналата по реката лодка, в която се намира безпомощното братче на Пирата, е съвсем неволна и случаен резултат на този бой. Ако Мичманът знаеше, че детето е в лодката, той нямаше да я освободи, а ако детето не беше в лодката, всичко щеше да свърши с поредното оплакване на дядо Мичо пред дружинната ръководителка. Разбира се, в даден случай една случайност може да определи или да мотивира бъдещи мисли и поведения. Но на нея не може да се разчита сериозно като способ за разкриване истинската същност на явленията: нима ако лодката с малкото пиратче не беше отплувала, боят между момчетата щеше да бъде нормално и безболезнено явление? А същността на това явление е в това, че то разделя хората, че ги увлича в азарта на враждата и по този начин закономерно ражда грозота. Мисля, че в една от сцените авторите са били съвсем близко до такава именно трактовка на показаното от тях. Имам предвид сцената, в която Белият Петьо под влияние на естествено пораждащото се от кипналия бой чувство на ненавист у него, поставя в топката от кал камък. Този именно камък знае и може да разкрие истинската същност на боя. И много ясно е, че ако беше излетял, той можеше твърде убедително да разобличи тази същност и с това много по-мотивирано да доведе децата до техния самостоятелен извод: защо се бием? Не е ли по-добре да живеем дружно?

Има нещо преднамерено и неубедително и в отношението на авторите към Белия Петьо. Разбирам, че те са обичали своя герой, но мисля, че тази обич им е попречила да се отнесат справедливо към обективната вътрешна логика на образа, да осъдят по заслуга неговите доста непривлекателни черти, щом като волно или неволно са показали тия черти на екрана. Поведението на Белия Петьо в края на филма е неизстрадано, неубедително и не го реабилитира за поредицата от антипатични и дори не само антипатични постъпки. Не съм убеден, че снизходителността към този образ работи педагогически правилно върху младия зрител.

Филмът, разбира се, поражда още редица бележки от този вид, но тия бележки дискутират слабите страни на един очевиден успех.

*

От гледище на своето съдържание филмът „Призори“ и „Капитанът“ нямат нищо общо помежду си. Те дори принадлежат на



„Капитанът“

различни жанрове. Но въпреки това в тях се повтарят доста определено творческите черти на един професионално още млад режисьор, на когото нашето киноизкуство очевидно може да разчита. В училищното обучение, струва ми се, съществува терминът „чистопис“. Именно този красноречив термин ми се натрапва, когато се вглеждам в режисьорския почерк на Димитър Петров. В добре изписаните, лишени от нервност, небрежност и помпозност букви на този почерк твърде ясно личат отговорността, последователността и трудолюбието на твореца.

Като се сравняват текстовете на сценариите, по които Димитър Петров създаде своите два филма, с тяхната кинематографична реализация, не може да се открие оная дръзновенна режисьорска инвенция, която понякога променя сюжетни линии и създава нови внушения. Но факт е, че и „Призори“, и „Капитанът“, макар и в различна степен, като филми стоят чувствително по-високо от сценариите. В това аз виждам преди всичко положителната намеса на режисьора-редактор, който търпеливо прониква в авторския текст и още по-търпеливо, заинтересовано и вещо, без претенции за съавторство, прави нужните съкращения, търси точните изрази, за да прозвучи този текст ясно и последователно, за да излязат на предно място неговите преимущества.

Още в първите си два филма Димитър Петров показва това, което обикновено идва по-късно — спокойствието на уверения в своите знания и разсъдливост художник, на художник, който вероятно предпочита сигурния път на пешеходеца към стръмнините, отколкото рискования скок с парашут. И в края на краищата настъпателното движение по този път — от „Призори“ и оттам до „Капитанът“ — е съвсем очевидно. Ако в „Призори“ режисьорът беше постигнал

много добри резултати по отношение на логиката на разказа, на неговия вътрешен ритъм, на избистряне и целеустремяване на идеята, в „Капитанът“ освен всичко това може веднага да се видят постиженията и от проведените в други посоки сполучливи режисьорски атаки. Имам предвид преди всичко постиженията в работата с актьора. Наистина в тази сфера възрастните изпълнители все още представляват неовладяна от режисьора позиция, но постигнатото с младите изпълнители — а тук те решават големите въпроси — е наистина радостно. Особено с изпълнителя на ролята на Ването — съвсем малкия Януш Алурков. Този образ, а заедно с него и образът на Капитана (в изпълнение на Райко Бодуров) очевидно ще останат да съществуват трайно в създаденото от нашето кино в областта на детско-юношеския жанр. Искам да отбележа, че ако дори в такъв традиционен за детското кино образ като тоя на Пашата сценаристът Анастас Павлов е намерил нов и много свеж цвят в реплика-та „... и тичам като светкавица...“, Димитър Петров е съумял да добави и още нещо от себе си — чудесния жест на свой герой към кутията с шоколадовите бомбони, като по този начин доказва и в дребното своята последователност при движението си нагоре.

В „Призори“ правеше впечатление вниманието към звуковата партитура на филма и по-точно вниманието към шумовите ефекти. в „Капитанът“ прави впечатление и добрият вкус при търсенето и използването на музикалната тема.

Във втория филм на Димитър Петров чистописът се нарушава по забележимо в сферата на цветното изображение, което е неравностойно.

*

„Капитанът“ не е връх в детско-юношеския филм, но е едно завоевание. Той обогатява знанията ни за жанра и сочи някои верни аспекти на неговото правилно развитие.

ЕДИН ТВОРЕЦ ТЪРСИ СВОЯ ПЪТ

В студията за хроникални и документални филми режисьорката Поликсена Найденова е между младите творци. Около час и половина е достатъчен, за да се видят направените от нея шест-седем малки филма. Обединява ги това, че до един са посветени на живота на децата. И все пак задачата да се обгърнат те цялостно, да се изкаже едно обобщаващо впечатление за тях и за работата на тяхната създателка не е така лесна, както изглежда от пръв поглед. Затрудненията идват преди всичко от това, че филмите са твърде неравностойни, твърде противоречиви като художествен резултат. Търсенията, които проличават в тях, не са в една насока, отиват по различни направления. Творческата концепция на Поликсена Найденова е неизбистрена, неустановена, дори еkleктична, макар и при едно хронологично проследяване на произведенията и да проличава стремеж към известна системност. Някои може би ще възразят, че това е тъй, защото самият материал, който трябва да бъде кинематографично претворен, е от най-различен характер. Но там е именно бедата — истинският творец не се подвежда от материала, а подвежда материала към себе си, като безспорно държи сметка за особеностите му. Всяка нова тема предполага нов, различен израз, но всякога трябва да се чувства индивидуалността на автора, неповторимостта на неговото художническо виждане, самобитността на естетическите му възгледи...

Първите филми на Поликсена Найденова, правени преди двестри години, са донякъде подражателни, приличат на съветските „пионери“. Особено слаба е „Пионерия № 1“ Началото е взаимствувано в буквалния смисъл на думата, взето е направо от съветската хроника, като текстът на диктора е преведен на български. Съгласен съм, че понякога е необходимо да се използват кадри от чужди хроники (макар, че конкретно в този случай не можах да открия с какви особени достойнства се отличават кадрите за Володя от Севастопол и защо е било необходимо да се взаимствуват!), но това „използване“ не бива да става по тоя начин. Какъв е смисълът да ги включваме в наш филм, ако не личи наше отношение към представяното събитие?

В „Пионерия № 1“ са слаби и следващите кадри, заснети вече в България, разказващи за живота на нашите пионери. И в игралния филм дразни нагласеността, дразни тази режисура, която се набива в очи. А какво да кажем за липсата на непосредственост при такъв род произведения, каквито прави Поликсена Найденова — там впечатлението за импровизираност е просто задължително. Но

целият епизод с учениците от 138 софийско училище е „театрално изпирано“ — от изкуствените мизансцени до неестествено приповдигнатата реч на децата. Освен това ученичката, която декламира стихотворението „Мъртвото момиче“, е лишена от артистичен дар и не е било необходимо толкова дълго да се показва лицето ѝ на екрана. „Онагледяването“ с кадри от Хиросима, концлагери, военни сражения и пр. е наивно, елементарно, асоциациите в тази насока са вече изсушени емоционално. Те са най-първите, които ни идват на ум. А задачата на художника е да отиде от тях, да ни внуши нещо ново, нещо по-значително и въздействащо.

Същата театрална режисура, същата изкуствена нагласеност на нещата — дори още по-силно дразнеща — се усеща и в следващия епизод от „пионерията“: дружбата на габровските пионери с една бригада за комунистически труд. Неразбиране на детската психика, скука лъха от това събрание, на което стават провинените „двойкаджии“ и правят шаблонни обещания за „поправяне“. Ако действително са такива отношенията между пионери и работници, както са представени във филма, в тях няма нищо интересно, нищо романтично, нищо живо. Отчайваща скука лъха от тях! Но слава богу, те не са такива, а само така са представени. И ни идва на ум съветският филм „Приятелю мой, Колка!“, в който с такава любов се разкриват подобни отношения, че човек проумява защо те са необходими, проумява от каква полза са както за пионерите, така и за самите работници.

Не задоволяват и последните два епизода от „пионерията“ — препариране на птици и животни в с. Черни Осъм, Троянско, и отпразнуването на 8 март в едно софийско училище. И тук, както и в споменатите вече по-горе епизоди, не се чувства, че те са предназначени да бъдат гледани от деца. „Пионерия № 1“ в това отношение по нищо не се отличава от който и да е седмичен кинопреглед. А различната аудитория предполага и различен начин за търсене на пътища за установяване на контакт с нея.

С подражателен характер е и „Пионерия № 3“. Ако не са събитията, които подсказват, че действието се развива в България, филмът спокойно може да мине за съветски, за унгарски, за какъвто щете. Една конвенционалност, в която режисурата се разтопява без остатък.

И всички доскорошни най-ярки недостатъци на нашия хроникален филм! Дикторски текст — до втръсване. Обяснява това, което не се нуждае от обяснение; опощява непосредствеността, прави поетичността сладникава. Единствено постижение са снимките от морето — там най-после дикторът като че ли се е уморил и тишината ни дава възможност и ние да помислим малко, сами да открием някои неща.

Известно съобразяване с детската аудитория личи при направата на „Приятел на децата“ — една творба, разказваща за изготвянето на любимия пионерски вестник „Септемврийче“. Самият факт, че е осъзнато това съобразяване, е определил и характера на режисьорските търсения. Тук вече за пръв път се върви не по заснетия материал, а материалът се подчинява на авторската концепция. Тър-

си се по-интересен начин за кинематографичен разказ. И като резултат на тези търсения е дошло хрумването за въвеждане на Весел Веселян например, което обаче си е останало само хрумване — не е използвано неговото присъствие, за да насити действието с по-голяма занимателност, с живост, със смях. Добри са и хрумванията за неочакван паралелен монтаж — Антарктида и палми от Индия например. Трикът със скиорчето Тони Веद्याлков също говори за стремеж да бъде заинтригувана детската публика. Но за съжаление тези хрумвания остават в цялостното разгръщане на филма като отделни места, като колоритни петна, без обаче целият разказ да е издържан изцяло в този дух. Има премного обстоятелственоост, пак на тежавата обиден дикторски текст. Сами по себе си интересни епизоди не са видени от режисьора достатъчно интересно (епизода с пощальона), не е използвана възможността всичко, което разкрива филмът, да се погледне от субективната гледна точка на момиченцето, развеждано от Весел Веселян — по тоя начин е могла да се постигне още по-голяма непосредственост, разказът да стане още по-интересен.

Но в творчеството на Поликсена Найденова личи развитие. Тя не се примирява с постигнатото, а непрекъснато търси нови начини за изява, мъчи се да преодолее недостатъците. И затова, погледнати в хронологичен ред, филмите и стават все по-успешни. Наченките са още в „От север и юг“ и в „Когато децата рисуват“, но с най-сериозни творчески резултати се отличават последните й два филма — „Пионерия № 4“ и „Бодра смяна“.

„Пионерия № 4“ е безспорно най-сполучливото филмче от тази поредица. И нейните части не са равностойни — има и твърде слаби. Особено онази част, за битовата пионерска вечер в село Момково, на която присъствуват детските писатели Николай Зидаров и Иван Давидков. Известна злоупотреба с дължини и с необикновени ракурси се забелязва и в разказа за младите регулировчици от Пловдив. Но много сполучливо са направени първите две части — за творческата разходка на младите кинолюбители и младите художници от Двореца на пионерите в Парка на свободата. Вниманието на режисьорката е насочено към това, как децата чувствуват есента и как я отразяват в своите първи художествени опити. И задачата е успешно изпълнена — ние усещаме непосредствеността на детските възприятия, усещаме непосредствената поетичност, с която те откликват на богатствата от багри и настроения, които подарява есента. Дикторският текст този път не страда от излишна бързивост и ненужна обстоятелственоост, той също е поетичен, „кореспондира“ с възлненията на малките творци.

Но най-голям успех Поликсена Найденова е постигнала в своя последен филм, разказващ за успехите на хор „Бодра смяна“. Аз отлично знам, че не всяка творба може да бъде направена по този начин, но все пак бих искал да посоча филма „Бодра смяна“ като един верен ориентир за по-нататъшното развитие на младата режисьорка. Тук визуалното начало е така изразително, че дикторският текст се е оказал изобщо ненужен. Едно слизание сред гроздоберачите, които посрещат с усмихнати лица познатия автобус — а на нас

ни става ясно с какво горещо народно признание се ползува изкуството на малките хористи. Няма нужда от обяснения, от изреждане на факти. По същия начин, с езика на истинското кино филмът ни разказва и за безчислените международни успехи на хора. Ечи песента „Родино мила“ — ечи тя от сцената на театъра във Венеция, на естрадата в Будапеща, на площада в Букурещ. Монтажът и точно подобреният запис именно на тази възпяваща красотите на родната страна песен са достатъчни, за да ни бъде внушена представата за международния престиж на прославените хористи.

Пред Поликсена Найденова стоят за разрешение още много художествени задачи. И аз вярвам, че тя ще постигне нови успехи — гаранция за това е нейното творческо неспокойствие, непрекъснатото ѝ търсене. То ѝ помага да преодолява недостатъците, помага ѝ да върви напред.

Нека се надяваме, че неспокойното дирене ще остане неизменно и ще води младата режисьорка към нови по-значителни творби.

„КРИВОГЛЕДО ЩАСТИЕ“

Анджей Мунк е твърде много съвременен, за да може да се превърне само в спомен две години след злополучната катастрофа, при която той загива. През 1956 г. Мунк е един от първите, който със своя „Човек на релсите“ поставя въпроса за доверието в човека. Вторият му филм — „Евройка“ — е замислен като реакция на разпространения кухо патетичен начин на разбиране на героизма и националната чест на поляците. А „Кривогледо щастие“ е една остра и безпощадна критика на една определена жизнена позиция. „Човек на релсите“ и „Еройка“ предизвикаха много спорове. Безспорна остана обаче оценката, че техният създател е един от най-талантливите полски кинорежисьори. За него се говори като за един от малкото творци, които „използват“ из-

разните средства с абсолютна дисциплина и в чиито произведения „няма нито един „изпуснат“ кадър и всичко абсолютно организирано се подчинява на основната идея.“

Проследявайки живота на основния герой в „Кривогледо щастие“, авторът отглася отделни събития от него към различни исторически периоди. Така филмът постепенно се оформя като някаква най-човешка история на Полша, видяна в крив огледало. Пред нас са събитията от преди и след войната, видени през кривия поглед на главния герой. Това по-скоро не е герой, а обект на изследване; той не действа, а търпи; няма свои мисли и затова, когато не „играе“ някого, неговите действия на малоумен будят смях...



Сцена от филма „Кривоогледо щастие“

Мунк превръща своя филм в една пародийна изповед — героят споделя с публиката овоите житейски несполуки и търси разбиране. В разликата между това, което героят споделя с нас, и това, което обективно се показва на екрана, се ражда горчивият сарказъм на произведението. Постепенно се уверяваме, че задачата на Мунк е не да ни размисва, а да ни накара да мислим. Тогава усмивките замръзват, остава само горчилката... Пред нас се разкриват в целия си „блясък“ най-отвратителните от човешките черти — лицемерието, безгръбначието и дребните амбиции, израснали в техния неблагоприятен климат. Героят, който ни се представя за човек, на когото не му върви и все нещо му пречи, за да може да бъде разбран от хората, се оказва жалък лакей, винаги стремящ се да угоди на началника.

А тези началници се менят, мени се и героят, докато от скромния дом на дебелия шивач и училищната скамейка се намери, със завидната репутация на тропаднал чиновник, зад решетките на затвора. В такава насока прозвучава и историческият аспект на филма.

И в тази своя творба Мунк остава верен на своя „емпиризъм“. Той се вглежда в дребното, единичното... и не само се вглежда, но открива инте-

ресното, важното, закономерното. Това му позволява да напусне факта и воден от своя индуктивен метод, от най-дребните щрихи да изгради цялото.

Филмът се опира не на една, както трябва да се очаква, а на единадесет драматични ситуации. Така ние ставаме свидетели на жизнената еволюция на героя (характера, ако искаме да сме по-точни). Ние виждаме „несретника“ Ян Пишек в бащиния му дом и училището, в университета и военната академия, в пленническия лагер и окупирана Варшава, в освободена Полша... — обстановка, която представя добри шансове за стопроцентова изява. Мунк съвсем подробно, на места педантично изследва проявленията на този характер. От неговия поглед не убягват и условията, които правят възможен неговия герой, но не те са центърът на вниманието. Те се чувствуват в отношенията към героя, в неговите успехи и неуспехи, в своеобразните конфликти с околните.

Ето защо, съгласявайки се с Ежи Плажевски, когато казва, че това е филм за един характер, ние не можем да приемем втората част от оценката му, че на филма липсва исторически анализ. Тази своя констатация полският кинокритик мотивира с твърдението, че не е направена във филма подробна

характеристика на отделните исторически ситуации, че не се чувства един синтезиран поглед в историята. В „Кривогледо шастие“ нанстина не намираме подробен анализ на историческото време, но различните исторически периоди предлагат на героя различни възможности за проявление. Във всяка една от единадесетте сюжетни ситуации се проявяват различни черти от неговия характер или поне една излиза за водеща.

Дори едно такова качество, каквото е угодничеството, в различните среди, в зависимост от различните средства, които намира за самореализиране, придобива различни образи. Така, в училището то се изразява с влизането в скаутската организация — равняване по първите; в университета — в желанието да се хареса на водачите на студентската корпорация; пленническия лагер — в хваленето с измислени подвизи; тъй като героят знае, че патриотизмът е на мода; в окупираната Варшава — в представянето му за герой-конспиратор с цел спечелването на любовта на Боша; в държавното учреждение — в особеното старание в работата му, тъй като Пишчек долавя, че това е единственият начин за издигане...

Погледът на лицемера, на безгръбначния е устремен нагоре... И той с тъпото усърдие на животното се влачи на колене и по корем, по „свирката“ на своите инстинкти... Да мине отгоре, над другите — това е вековната му амбиция, плод на законен брак между постоянно смущаващото го чувство за малоценност и инстинкта за нареждане. А там горе, дълбоко окопал се, да може да скрие своите недостатъци и да блесне с лъжливия блясък на лъжливи достоинства.

Лицемерният е тих и прилежен, „на мравка път не минава“ — винаги усмихнат, любезен, услужлив и... послушен. Но достатъчно е той да получи и най-малката привилегия, достатъчно е дори и за миг да се почувствува независим, за да проличи неговият истински образ. И тогава той ще съска и ще хапе, ще се удря в гърдите и ще се хвали с действителни и въображаеми достоинства, ще хули и ще се надсмива... По този начин си отмъщава... и още нещо — радва се на свободата, която така рядко си позволява.

Лицемерът е и страхлив, но обича

да минава за храбър. А когато му се обърне внимание, той придобива самочувствие и става настъпателен; обижда се, изказва свое мнение... опива се сам от себе си. Играта на герой му допада, но неговият жизнен инстинкт неизменно го разобличава. Тогава той бързо отново намира себе си...

И започва да се „бори“. Пълзи и се старее с упоритост, която би засенчила Сизифовата.

И още качества... и още качества — едно есе на тази тема би било най-достоеен анализ на произведението на Мунк, в което се прави почти анатомичен разрез на този характер.

Впрочем такъв е характерът на самия филм — филм есе. Това обуславя липсата на едно цяло действие и наличието на дълбок философско-етичен смисъл.

Съсипан от поредица несполуки, разделил се с възможността и мечтите за чиновническа кариера, героят за пръв път в затвора си дава отчет за своя живот и себе си като личност. Но и тази най-дълбока откровеност, на която той е способен, минава под знака на една черта от неговия характер — самоснижожденето. Той не търси прешките в себе си, а в другите, в околните. А когато те липсват, съдбата е виновна за неговите неуспехи. Той се оказва неспособен да издържи наплива на житейските вълни. И ето, ужасен от перспективата да се завърне на свобода, Ян Пишчек моли началника на затвора да го остави тук, където най-последно съдбата го е оставила на спокойствие...

В този краен епизод сатиричната присъда достига своята кулминация. Сатирата ражда сарказъм.

И в тази творба на Мунк има осезателна позитивна програма, до която се достига не само по пътя на отрицанието. Очевидно авторът така много би желал нашето общество да направи такива като неговия герой невъзможни; така много би желал едно общество от истински трудови и мислещи хора.

Филмът може да се изтъква и като един повик: Внимавайте! Такива хора все още има. Те са около нас. Те живеят и отравят въздуха. Открийте ги! Дадох ви отличителните им белези. Нека тяхната съдба стане съдбата на Якек; нежелан в затвора — ненужен в обществото.

Ивайло Знеполски

ЗА РЕШИТЕЛНО ПОДОБРЯВАНЕ НА РАБОТАТА НА КИНЕМАТОГРАФИЯТА

Във връзка с речта на др. Тодор Живков пред дейците на културата, произнесена на 15 април т. г. Съюзът на кинодейците разработи план за редица мероприятия, някои от които вече са осъществени, а други предстои да бъдат организирани. В плана се предвижда:

Да се обсъдят производствено-тематичните планове на студиите за игрални, документални и научно-популярни филми за 1964 г. в светлината на речта на др. Тодор Живков.

Да се анализира досегашната работа на творческите колективи при студиите за игрални филми, да се обсъди състоянието на сценарната работа в студиите и се набележат мерки за подобряването ѝ.

Обсъждането на годишните продукции на студиите за миналата 1962 г. да се проведе в светлината на партийните указания за необходимостта от сериозно и бързо отстраняване на основните слабости в работата на нашата кинематография, посочени в речта на др. Тодор Живков.

Да се обсъдят съставите на художествените съвети в студиите и мерките за подобряване на тяхната работа.

През есента да се разгледат в заседания на разширен пленум проблемите за сценария и за филмовата режисура.

Ръководствата на творческите колективи, съгласувано със секцията по кинодраматургия при Съюза на българските писатели, да организират срещи с проявяващите интерес към сценария писатели, при които режисьорите да споделят с писателите своите творчески намерения, а ръководителите на колективите да ги запознаят с перспективните тематични планове на колективите.

Да се обсъди културно-възпитателната работа с българските и чуждестранните филми, които се прожектират у нас.

Да се обсъди състоянието на нашата филмова критика и теория.

ПЛЕНУМ НА СЪЮЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ

В изпълнение на плана за мероприятията по подобряване на работата в кинематографията в светлината на речта на др. Тодор Живков на 5 юни т. г. бе свикан на заседание разширен пленум на Съюза на кинодейците с участието на основния творчески кадър в кинематографията. Председателят на съюза др. Емил Петров изнесе доклад, който помества в настоящия брой. В разискванията по доклада взеха участие Христо Горов, Хаим Оливер, Генчо Генчев, Нюма Белогорски, Радка Бъчварова, Георги Йовков, Петър Василев, Румен Григоров, Рашо Шоселов, Кою Раднев, Борислав Петров, Захари Жандов, Любомир Шарланджиев и др.

РАЗГОВОР ЗА МУЛТИПЛИКАЦИОННИЯ ФИЛМ

Когато един творчески колектив се явява със своята продукция за една цяла календарна година на обществен разговор върху силните и слабите страни на тази продукция, той безспорно има правото да изисква поне уважение към своя труд. За съжаление организацията на обсъждането на мултипликационния ни филм — производство 1962 година — не показва, че такова уважение съществува. Не е ясно по какви причини, но на обсъждането освен членовете на колектива присъствуваха много малко хора. Не дойдоха много творчески работници, компетентни да вземат отношение към този вид киноизкуство, не присъствува нито един член на идеологическата комисия при Съюза на кинодейците, събранието не бе зачетено и от ръководството на кинематографията. Възможно е някои да не са могли да бъдат уведомени, но мнозина знаеха и точната дата, и часа и все пак не намериха за нужно да дойдат. Не можеше тази лоша организация и това недопустимо пренебрежително отношение към такова важно съюзно мероприятие да не дадат отрицателно отражение върху характера и равнището на обсъждането.

За основа на разговора върху произведените през 1962 г. мултипликационни филми — пет рисувани и четири куклени — послужи докладът на режисьора от студията за документални филми Румен Григоров. Макар и много кратък, докладът в общи линии даде правилна оценка на създадените филми, постави и някои от по-съществените проблеми на миналогодишното производство. Може би малко протоколният, рецензентски дух в оценките на филмите или неподкрепеното с конкретни примери, до голяма степен механично констатиране на слабости, каквито сочи др. Тодор Живков в речта си от 15 април т. г. предимно за игралния ни филм, стана причина докладът да се приеме твърде критично и събуди желание сериозно да се поспори с докладчика. Не бе приета например забележката, че съществува опасност нашият мултипликационен филм да стане въобще абстрактно хуманистичен, да изпадне в някаква „общочовешка“ идейност. Както се изрази засл. артист режисьорът Тодор Динов, слабости има, но те са слабости на творческия експеримент, на известни увлечения, но допуснати от творци, чиято гражданска съвест е абсолютно чиста. На неправилни позиции застана и авторът-сценарист Васил Цонев, който взе под защита някакви измислени от него, уж уплашени от речта на др. Т. Живков творци в мултипликационния филм, без да вникне докрай в диалектиката на партийната линия, залегнала в тази забележителна реч.

Много сериозно и компетентно изказване направи сценаристът Христо Сантов, който задълбочи и обогати мисълта в доклада за ограничената степен на достъпност на мултипликационните филми —

един от генералните проблеми днес пред мултфилма. Спирайки се поотделно почти на всеки един от деветте филма, Христо Сантов посочи, че, от една страна, неумението в ритмическото и композиционното изграждане на творбата, от друга — изразходване прекалено много сили и внимание върху подробностите за сметка на същината довежда до не съвсем доброто и ясно разкриване на съдържанието, на основната идея, която понякога не достига в смисловата си пълнота до зрителя. Това се чувства дори в такива творби като „Гръмоотводът“ и „Сивушко“ на Тодор Динов, „Китара и клаксон“ и „Тишина“ на Хр. Топузанов и др. Разбира се, борбата за яснота и достъпност на езика не означава компромиси пред натурализма и опростителството, каквито тенденции се долавят отчасти във филма „Играчка-плачка“ на режисьора Б. Мавродиева.

Естествено при само четири външни от общо седем оратори някакъв обстоен и задълбочен разговор върху проблемите, произтичащи от миналогодишното производство, че можеше да се състои. Въпросът е следователно дали колективът на мултфилма си отиде от това обсъждане с някаква реална полза за бъдеща работа. Но успехите, които той отбеляза напоследък („Гръмоотводът“ спечели купата на АДЖИС на фестивала в Римини, Италия), общото повишаване на професионалното майсторство на творците, все по-отчетливо оформящият се индивидуален стил на всеки един от тях, чистотата на гражданските им помисли, а и малкото, но точни критични бележки, които все пак се направиха на това обсъждане — всичко това несъмнено ще помогне на творческия колектив да се предвижи успешно напред през настоящата година към още по-пълно задоволяване нуждите на зрителя от свежи, прости по сюжет и достъпни мултипликационни филми. И нека между тях видим повече смешни, повече детски, повече сатирични и повече дългометражни филми!

ОБСЪЖДАНЕ НА НАУЧНО-ПОПУЛЯРНИЯ ФИЛМ

За трети път по силата на една установена вече традиция дейците на научно-популярното ни кино се събраха, за да обсъдят произведените през изтеклата 1962 г. научно-популярни филми, да разменят мисли по проблемите, които поставя тяхното творчество. Наистина едно обсъждане на продукцията от изтеклата година би следвало да се провежда не през месец май, а съвсем в началото на новата година — докато фактите са още пресни и за да могат изводите да бъдат съобразени в практиката на новата година. Но този път забавянето обективно създаде по-благоприятни условия за работата на съвещанието, доколкото бяха известни вече такива забеле-

лежителни партийни документи, като речите на др. Н. С. Хрущов и др. Т. Живков пред дейците на литературата и изкуството, и доколкото през тяхната призма можеше да бъде пречупена и разгледана и творческата дейност на Студията за научно-популярни филми през 1962 година.

Доклад за научно-популярното кино през 1962 г. изнесе киноведът др. Ал. Александров. Повечето от изказалите се взеха към доклада критично отношение — било за липсата на по-задълбочен анализ на отделни произведения, било за допуснати на места противоречия в становищата или за липсата на по-ясни възгледи по някои спорни естетически въпроси пред научно-популярното кино. Но независимо от тези пропуски в доклада бяха общо взето добре повдигнати редица съществени проблеми, които изникват и чакат своето решение в практиката на научното ни кино, а обстоятелството, че повечето от тези проблеми бяха поставени дискусийно, спомогна докладът да се превърне в добра основа за разговор.

Една от проблемите, по която и на това трето поред обсъждане се развиха много спорове, е проблемата за облика на студията. Не напразно и в доклада бе поставен дискусийно въпросът за класификацията на научно-популярните филми, така както я предлага съветският теоретик на научно-популярното кино Игор Василков. Но както и да се погледне на този въпрос, каквото и единодушие да се постигне по въпроса за класификацията — впрочем изказаните схващания са далеч от всякакво единодушие — не теоретически ние ще определим облика на студията. Само практиката, само задачите, които партията и нашето социалистическо строителство поставят пред студията като филмопроизводствен колектив ще решават и определят нейния облик. А в момента тези задачи са твърде разнородни и затова колективът създава и разнородни по жанр и цели филми: научно-популярни, учебни, инструктивни, рекламни, документални и пр. Но всичко това не означава, че трябва да освободим студията от задължението да се стреми да отговаря максимално на основната задача, в името на която студията въобще е била създадена: да произвежда именно не други, а преди всичко научно-популярни филми. В никакъв случай не трябва да се допусне студията да се превърне въобще в студия за късометражни филми, каквито тенденции съвсем неправилно се прокраднаха в някои изказвания. Основната творческа производствена задача пред колектива са научно-популярните филми и това трябва дълбоко да се разбере с всички произтичащи оттук подвъпроси за тематичната насоченост на производството, за специализация на творческите кадри, за ясен естетически възглед по проблемите на жанра. Може би именно все още съществуващата неяснота и колебание по тези въпроси са довели и до известно отстъпление в тематиката през 1962 г. — единствената по-сериозна слабост през изтеклата година, като превесът е бил даден повече на общите теми за сметка на теми от промишлеността и селското стопанство. (Тук става въпрос само за филмите, без да се считат периодиките).

Разбира се, ако се постигне единодушие по въпроса за класификацията, ние ще имаме възможност за по-точни оценки на про-

изведенията и ще можем да открием тогава в разнolikото производство на студията по-добре истинските научно-популярни филми, да ги проанализираме и посочим извлечени именно от тях ония тенденции, които следва да залегнат в бъдещето развитие на производството. Такива тенденции биха могли впрочем да бъдат открити и в някои от многобройните филми по поръчка, които този път по необясними причини останаха вън от обсега на доклада.

От друга страна, засега все още редица даровити творци, които нямат афинитет към научно-популярния филм, но добросъвестно изпълняват другите производствени задачи на студията, не могат да намерят обективна оценка на своето творчество. От гледна точка на основната творческа задача пред студията, на жанра (и на класификацията на Василков) през миналата година получили филми са създали Иван Фичев — „Жажда“ и „Нежеланият спътник“, Н. Минчев — „Интервю“, „Братиславски гоблен“, Огнян Данаилов — „Лечебни свойства на кръвта“, „Агрегатно-възлов метод“, Любен Цолов — „Протестът на неродените“, „Слънчеви оранжерии“, Константин Костов — „Пазете“, „Моята Витоша“ и др. Но наред с тях стоят и такива творци, като Лада Бояджиева или Януш Вазов, които с филми като „Ако имах втори живот“ (за народния артист Иван Димов) или „На Шипка всичко е спокойно“ например показват много висока режисьорска култура и майсторство, макар в творби, лежащи в страни от научно-популярния жанр. От своя страна и тези филми са носители в най-добрия смисъл на тенденции, но валидни повече за късометражния филм въобще или по-конкретно за документалния филм. Доколкото обаче техните филми са произведени не някъде другаде, а именно в Студията за научно-популярни филми, справедливо е и те също да намерят оценка при разглеждане цялогодишната продукция на тази студия.

Важна за колектива ще остане преди всичко единомдушната оценка, че през миналата година не е бил направен нито един безполезен филм. Тази оценка е особено важна в светлината на речта на др. Т. Живков. И при най-зорко вглеждане в продукцията от 1962 г. трудно е да се открият в нея отклонения и слабости от такъв характер, какъвто сочи др. Т. Живков в речта си, имайки предвид главно игралния ни филм. И все пак дейците от научно-популярното ни кино трябва да бъдат внимателни, да се предпазват от излишни увлечения по формата, да търсят по-често коректива, който нанася зрителят със своето мнение в оценката на творбата, получена в студията. Една по-голяма политическа заостреност, един по-открит комунистически патос също може да се препоръча на колектива, за да се спестят някои слабости (например приглушен, съдържан оптимизъм), допуснати във важни обществено-политически филми като „Ти, един от народа“ на Януш Вазов.

И все пак решаващият извод от работата на колектива през 1962 г. е, че положителното в продукцията преобладава. Този извод радва, но той не освобождава дейците от научно-популярното кино от задължението да поработят още по-настойчиво за увеличаване размера на положителното в тяхното творчество. Взеитe вече мерки за известни корекции в тематичния план осигуряват още през

настоящата година една по-правилна тематична насоченост. Но наред с това трябва да продължат усилията и за по-високо художествено майсторство при разработка на темите, усилия, които трябва да обхванат целия производствен процес — от редактора, сценариста, режисьора, оператора, художника, композитора (колко недопустимо малко е все още оригиналната музика в нашия научен филм!) до монтажиста. При това художественото майсторство не трябва да остане самоцелно, а да служи единствено за най-пълно, достъпно и занимателно разкриване научното съдържание на темата. В научно-популярното кино са допустими всички изразни средства на киното, излишно и неправилно е пуритански да се самоограничават творците в името на някаква жанрова чистота. Това обаче не означава отказване от жанровата специфика. Именно тя трябва да се съблюдава преди всичко в подхода, в метода, в архитектуриката на творбата, в организиране на изразните средства, които следва винаги да бъдат подчинени на научната идея.

Разговорът за продукцията от 1962 г. напомни отново и за някои все още нерешени задачи, поставяни и на предишните обсъждания: изоставане в авангардните науки — физика, химия, биология; пълна липса на филми-портрети за видни наши учени, но постави пред колектива и нови въпроси като създаването на дългометражни научно-популярни филми или на цикли от филми на определена тема. Ако обаче към решаването на някои от тези въпроси би могло да се пристъпи сравнително бързо след съответна организационна подготовка, има редица въпроси, решението на които следва да се подготви в продължителни теоретически разговори и дискусии. Жалко е наистина, че творците от научно-популярното кино проявяват толкова малко вкус към теоретичната разработка на своите творчески проблеми. Нужно, крайно нужно е да се раздвижи теоретичната творческа мисъл в студията, да се изнесат и обсъдят проблемите в печата, преди всичко на страниците на сп. „Киноизкуство“.

В голямата идеологическа битка, която се води на живот и смърт между комунизма и империализма, днес дейците от научно-популярното кино имат също своето важно и отговорно място. Те трябва да се включат активно като художници и граждани и да създадат филмите, които днес са необходими на нашия народ: с ясно и определено съдържание, достъпни и занимателни, които да възпитават и обогатяват знанията на трудещите се. Повече филми, активна, от настъпателни комунистически позиции широка научна пропаганда и популяризация на най-новите постижения в науката и техниката — ето какво бихме пожелали на талантливия колектив от Студията за научно-популярни филми в неговата по-нататъшна дейност.

НАШИЯТ ФИЛМОВ ПЛАКАТ

В общия подем на нашето изобразително изкуство постепенно заема своето законно място един твърде важен негов жанр — филмовият плакат.

За разлика от някои капиталистически страни, където на този интересен жанр е отказано правото на изкуство, а се търси изключително неговото практическо приложение, у нас съвършено правилно той представлява отделен дял от изобразителното изкуство. Когато говорим за филмовия плакат, би трябвало да имаме предвид както печатния афиш, така и фасадния плакат пред киното.

Спецификата на това изкуство определя неговото предназначение в две насоки.

А. Той трябва да привлича вниманието на гражданите, да предизвика интерес у тях към филма и да дава своя принос минувачите да станат кинозрителите.

Същевременно плакатът трябва да ни въведе в атмосферата на филма, да ни запознае с неговия жанр, да ни загатне за съдържанието му.

Б. Заедно с това, както всички останали видове на изобразителното изкуство, филмовият плакат е призван с емоционалното си въздействие да задоволява естетическите потребности и да влияе като самостоятелно произведение на изкуството.

Разглеждайки въпроса в тази светлина, трябва да отбележим, че нашият филмов плакат (преди всичко печатният афиш) през последните години постигна доста добри резултати. Почти изчезнаха традиционните две глави, нерядко в ореола на едно сърце, нарисувани наивно, без художествена мисъл и майсторство. Плакати, които можеха да се ползват за всички филми, както комедийни, така и дълбоко психологически, за филми както с революционна, така и с лирична тематика, стига да могат да се различат образите на артистите, играещи главните роли. За обща радост тези плакати имат само архивен характер (разбира се, що се отнася до печатния афиш).

Заедно с познатите майстори на плаката, като проф. Ат. Поплилов, Т. Пиндарев и др., утвърдиха имената си като добри плакати доста млади художници като Стефан Димов, Петър Рашков, Вили Бояджиев, Димитър Русинов, Здравко Мавродиев, Асен Старейшински, всички възпитаници на ателието по плакат при ВИИЗ „Николай Павлович“. Специално внимание бих искал да обърна на дипломната работа на Стефан Димов, плакат за филма „Коварство и любов“ — около стъблото на една цъфтяща роза на любовта вие тялото си и смуче с пипалата си от розата змията — символ на коварството. Изградена реалистично, тази творба отговаря на всич-

ки изисквания на един филмов плакат: предизвиква интерес към филма, въвежда ни в неговата атмосфера, а цветната му гама и рисунката убедително говорят за неговия жанр. Тук бихме могли да посочим още редица плакати. Ето някои от тях: „Царска милост“ — с кървавите петна, капещи от „милостта“ на царя, „Две полувремена в ада“, „Седемте бавачки“, „Блудница“, „Катастрофа“, „Волният вятър“, „Девојката, с която дружах“, „В долината на орлите“, „Любовна песен“, „А ако това е любов“. Разбира се, този списък съвсем не е изчерпателен. Той иде само да покаже преобладаващия характер именно на тези плакати, а не на слабите.

Фасадните плакати в София и някои други градове през последните години също имат явно подобрение. Но пред много кина в по-малките градове, а понякога и не съвсем малки се наблюдават плакати, които не отговарят на двете изисквания, за които се говори по-горе. Най-често такива плакати са рисувани бездарно. Понякога обаче те са правени от талантиливи художници, но са подчинени единствено на необходимостта да привличат вниманието на зрителите.

Кому бе необходимо за полската кинокомедия „Мъж на жена си“ пред две от най-големите кина на страната — „Цанко Церковски“ и „Севастопол“ в София — да има иначе интересно направена реклама, но явно неотговаряща на съдържанието на филма, на вложените идеи и тенденции от неговите творци? В една от витрините на кино „Цанко Церковски“ имаше нарисуван плакат, на който съпругата от филма, поставила крак върху крак, гледа телевизионното предаване, а съпругът пере в едно дървено корито. На фасадата над входа на кино „Севастопол“ съпругът се ползуваше от съвременната техника и переше с електрическа пералня. А всички, които са гледали този филм, много добре знаят, че съвсем не такива проблеми се разискват в него, че съвсем другаде насочват мислите ни авторите.

Как другояче можем да си обясним появяването на фасадния плакат, отпечатан и във вестник „Киноработник“ бр. 5/1963 г. за филма „Пленено ято“, прожектиран в киното на град Самоков?

Нима този плакат с невярно нарисуваните глави, с широките усмивки по лицата има нещо общо с дълбокото психологично съдържание, което характеризира това значително постижение на родната ни кинематография?

Неправилно е обаче, когато с тези и някои други примери се отричат иначе очевидните постижения на нашия филмов плакат и не се вижда, че сега той е водещ, че е много по-напред от политическия плакат, от плакатите в търговската реклама и пр.

За тази недооценка в много от случаите помага и липсата на елементарни познания на някои от въпросите на изобразителното изкуство. Съвсем не може да се подкрепи тезата на някои „художници-новатори“, че хората са прости, че не са дораснали до равнището да разбират тяхното „модерно“ изкуство. Но и да се примиряваме с оскъдните познания по тези важни въпроси на известна част от киноработниците, служители в областта на културата, би било непростимо. Не е ли наистина време съответните държавни

органи и обществени организации да проведат курсове, семинари и пр. в тази насока?

Силите, действащи в противоположната посока, също са доста активни. Доколкото се простират сведенията ми, комисията за одобряване на печатните плакати твърде често трябва да дава отпор на проекти, чиито автори слагат изключително тежестта на второто изискване — плакатът да бъде самостоятелно художествено произведение. Това особено важи за проектите за плакати за българските филми, обикновено представяни от художниците на самите филми — „Отвъд хоризонта“, първите варианти на „Тютюн“, „Анкета“ и пр. И те, както и онези, които отричат това изискване, забравят, че и при филмовия плакат е както при монетите. Една монета би имала стойност, равна на нула, ако липсва едната ѝ страна.

Под предлог, че търсят нови форми на изява, някои плакати-сти злоупотребяват с деформацията или цветовете, рисуват уродливи хора. Всъщност такива плакати не отговарят на никакви изисквания на спецификата на филмовия плакат. Те не само че не са художествено издържани произведения, но на практика отблъсват зрителя.

Какво ни казва плакатът за румънския филм „Гордост“? Нима може да се разбере как трябва да се залепи този афиш, ако не е буквеният му текст? Първоначалната идея на автора може би е била оригинална, но с реализацията се е получил един плакат-кръстословица. Кога в минутното си внимание към плаката минаващият гражданин по улицата ще реши тази кръстословица? Какво да предполагаме за филма „Превал“, като гледаме една страшна глава, загатната до едно кормиле? Или пък за филма „Размишления“? Това не са единствените примери, които могат да се посочат.

В такива случаи по повод протестите авторите-художници отправят мълнии към киноработниците и гражданите, обвиняват ги във всички земни грехове, отричат на всички способността да разбират изкуството, наричат всички „хора с ниска култура“...

Очевидно усилията на всички художници, членовете на комисиите, административните ръководители — трябва да се насочат към една обща цел — нашият филмов плакат да отговаря едновременно на двете изисквания. Само тогава той ще бъде полезен.

Няма изкуство, което да има толкова голяма изложбена площ. Територията на цялата страна е изложбената зала на филмовия плакат. Сега във всеки град, във всяко село се прожектират филми и тези филми се рекламират с филмовия плакат. Няма друга изложба с толкова зрители. Зрители на филмовите плакати са всички граждани на нашата страна и много в чужбина.

Трябва следователно да се предприемат енергични мерки за повишаване квалификацията на работниците по киномрежата по въпросите за задачите и ролята на филмовия плакат. И тук има специфика. Голяма част от работещите в киномрежата трябва да са добри техници, добри стопански служители и заедно с това да са добре подготвени и по всички въпроси на идеологическата работа с филмите, да имат солидна кинематографична култура. Една част от тази култура е разбирането на филмовия плакат.

Мирон Найденов

Д-р СТАНИСЛАВ ЗВОНИЧЕК

КРАТЪК ПЪТЕВОДИТЕЛ В ОТНОШЕНИЯТА МЕЖДУ ТЕЛЕВИЗИЯТА И КИНОТО

Седемгодишно синче се връща в къщи и казва: „Татко, дай ми две крони, ние отиваме утре от училището на театър.“ Бащата не се поскъпил, но едновременно с това попитал: „А знаеш ли ти изобщо какво е театър?“. Отговорът бил много кратък: „Също като телевизията, само че живо.“

Сигурно за никоя област на културата не се проповядват толкова заблуждения, колкото за телевизията. Нейното бурно стопанско и техническо развитие, от една страна, и огромните ѝ културни и политически задачи, от друга страна, не позволяват спиране и генерална проверка на силите. И така умник става всеки, който овладее някакви цифри или факти, подчини ги на своите нужди и интелигентност и изкрещява някаква мъдрост. Може би защото телевизията и киното са смъртни врагове; увеличаването на телевизионните екрани значи намаляване на зрителите в кината. Не е необходимо да търсим примерите далеч; когато преди две години в ЧССР предаваха срещите за световно първенство по хокей, посещенията в кината намаляха с една трета, тазигодишното предаване на срещите за първенство по художествено пързалане с кънки на лед се отрази много сериозно на посещенията в кината, понякога така, че просто директорите на кината бяха принудени една или друга вечер да отменят проекциите поради липса на публика.

Да се опитаме да бъдем по-малко умни, но затова пък последователни. Нека да издирим различните форми на отношение между киното и телевизията в тяхната многостранност.

За нас главен източник за цифри, факти и опит ще бъде ЧССР, в която кинификацията и телефикацията са постигнали значителни успехи. За не цели десет години чехословашката телевизия има 1,400,000 абонати, което значи, че всеки десети гражданин, без да изключваме от това число и пеленачетата, има свой собствен телевизор. В едно от 5,000 кина гражданинът ходи средно по 13 пъти на година и с това подпомага високата кинокултура на своята страна; Чехословашката кинематография произвежда около 40 пълнометражни програми и над 500 късометражни филма годишно. Телевизионният зрител има на разположение от общо 5-те програмни центъра около 7 часа предавания на ден, което значи повече от 200 различни програми месечно.

Да определим по-точно и предмета на нашите разсъждения, за да не се задъхаме още на старта. Какъвто и да бъде филмът, за нас той е осветената кинолента и ние се интересуваме от нейното използване в телевизията. Засега ние нямаме доказателствен материал за отношения в обратно направление, т. е. за използване на телевизията от киното; а тук, разбира се, има големи възможности, от телевизионната техника за снимане, чак до телевизионната „дистрибуция“ на филми в кината, а на магнитофонна лента и в индивидуалните жилища.

Много самозвани пророци повтарят до опротивяване твърдението, че спецификата на телевизията е живото свидетелство във формата на пряко предаване, при което зрителят взема участие в появяването и завършването на предаваното събитие, докато спецификата на киното било свидетелство чрез посредничеството на консервирана стилизация на картината и времето. Практиката обаче е такава, че у нас, а сигурно и в другите страни, повече от 80% от най-свидетелстващото свидетелство, новините, се предават от кинолента.

Причините, поради които снимането замества прякото предаване, могат да се разпределят в няколко групи. Преди всичко организационната практика принуждава телевизията да си осигурява новините предимствено чрез киното. Отделните събития не подбират най-подходящото време за предавания; само понякога например при пристигането на Гагарин телевизията може да се включи пряко в камерите, обхващащи Червения площад в Москва. По правило обаче и в такива случаи е необходимо да се запечатват за телевизията събитията на кинолента, за да могат избрани моменти от тях да се предават тогава, когато най-много хора са се прибрали от работа в къщи и имат възможност да гледат репортажа.

Това е валидно и в обратен смисъл. Някои атракционни, но не важни събития блокират в пряко предаване най-ценните часове за гледане; една международна среща по хокей на лед, която се оказа на много нисък уровень, отложи запланирането за същата вечер предаване на втората част на филма „Тихият Дон“, но острите протести на зрителите наложиха неговото повторение след няколко седмици. С кинокамерата може да се отиде практически навсякъде, докато директното предаване е ограничено от обхвата на връзките и разположението на снимания обект. Киното е много по икономично: да вземем само бързината, с която настъпва срещу обекта, броя на снимачната група, времето, за което блокира необходимите снимачни съоръжения; или казано по нагледно, ако групата, предаваща по телевизията една футболна среща, се раздели на по-малки групи, снабдени с кинокамери, може да донесе живите картини от головете на три срещи.

За използването на киното като пряк свидетел говорят и естетически аргументи. Реалното времетраене на едно събитие често пъти само е неприятел на неговото въздействие. За разлика от участниците в различните конференции, събрания и други срещи телевизионният зрител има на разположение копче, с помощта на което само за част от секундата може да отнеме думата на когото и да било. Само най-тежките калибри политически или културни явления притежават способността да приковат вниманието на публиката в непосредствено, автентично и неподправено състояние; към тях принадлежат срещите на Н. С. Хрущов с представителите на печата, неповторимите мигове на спонтанно бликналия възторг, залял центъра на Прага, след полета на Гагарин около Земята, изключителни културни или спортни постижения.

Прякото предаване предполага импровизации, а колкото по-важно е едно събитие, толкова повече една досадна случайност може да замърси атмосферата на момента. Тържественото посрещане на голям държавник на братиславската гара бе помрачено от недисциплиниран гражданин с желанието му да се ръкува. Неговото своеволно промъкване непосредствено до госта навярно не са забелязали и намиращите се наблизо хора. От филмовата лента това би могло да се изреже, но телевизионната камера го регистрира и предаде на милионите зрители у нас и зад граница.

Чрез творческа реконструкция на действителността киното отстранява неважното, а чрез монтажа, гледната точка и силата на композицията то е активен пътеводител в политическото или друго събитие. Промениящото се разположение на принудения да импровизира бързо развиващия се процес на прякото предаване при телевизията репортер е заменено при киното с обмислен коментар и стилизиран звуков фон.

В края на краищата важно репортерско изкуство е не само способността да се предаде само един репортаж, но и групирането на новини в добре композирана, интересна и политически заострена програма; преките предавания могат да оживят филмовия материал, не могат обаче да го заменят в неговите възможности да се съсредоточат на едно място в даден момент различни събития от целия свят с една цел. Прякото телевизионно предаване разполага в своето реализиране само с групата за преки предавания при телевизията, а телевизионното кино — с документалистите от всички континенти и операторите-кореспонденти (любители) от всички краища на родната страна.

Една от модификациите на репортажното използване на киното е даже такова заснемане, което почти механически предава на показваната програма очарованието на живото предаване. По този повод отново се убеждаваме в това, че на публиката ѝ е все едно с каква техника ѝ се показва телевизионната програма. Само запознатият с професионалните тайни зрител може да схване, че редовният неделен разказ „За лека нощ“ е филмиран. Почти всички телевизионни зрители са убедени, че телевизионната камера се намира в квартирата

на техните любими артисти, които избират от личните си библиотеки Чапек, Дърда, Паустовски според личния си вкус и ги четат. Служителят в техническата проекционна веднъж пуснал по погрешка този заснет филмов разказ с един час по-рано вместо друг един филм и след няколко кадъра спрял проекцията; същото начало се показало на екрана в определеното за това време и първата тази техническа грешка издаде на телевизионните зрители „производствената“ тайна на разказите „За лека нощ“. Но това никак не намали тяхното въздействие, защото обикновените простосмъртни никак не ламтят за чист оригинал, за неповторимото напрежение при едновременното възникване и възприемане на художественото произведение.

В цикъла „Театър и кино“ са включени различни кинодраматизации на драми. Успоредно с оригиналните адаптации на Обсърн или Шекспир от Лауренс Оливие, се програмират почти документални филми като „Мъртви души“ на сцената на МХАТ или „Езоп“ на сцената на Ленинградския театър М. Горьки. Съвършеното дублиране е условие за добрия резултат. Такова предаване е за зрителя повече театър, отколкото някои от така наречените оригинални инсценировки или преки предавания. За зрителя решаващ източник за емоции са разказът или интригата, разкриваната от тях мисъл и определените от репортажа или от художественото произведение естетическо съдържание и форма.

Една от главните задачи на киното в телевизията е да бъде чисто регистриращо средство, което освобождава предаването от случайни гафове и го променя в оперативна и способна да се възпроизведе отново записка. Обхватът на възможностите е от механичното запечатване до определена степен на редактиране на заснетата лента или на режисура на заснетата програма. Границата между „запечатването“ и „творчеството“ е колеблива.

Най-висшата форма, качествено отличаваща се от различните форми на запечатване, е същинският телевизионен филм. Световната практика вече едноточно е доказала, че киноизкуството живее в два облика — единият е предназначен за кината, а другият — за телевизионните екрани. Телевизионният филм е своеобразен начин за художественото възприемане на света. За неговия бърз растеж спомогнаха икономиката и разпространението му, различни от тези при продукцията за кината. Производствените разходи при еднаква дължина съставляват почти една трета, защото се опростява архитектурното и светлинното оформление и съществено се скъсява времето за снимане. Ако в ЧССР за минаването на един филм по кината са необходими 16 копия на 35 мм, няколко десетки копия на 16 мм и като време за това цели две години, в телевизията днес ще задоволим по-широк кръг от зрители с едно копие в течение само на една проекция.

Икономическата и техническата специфика на телевизионното кино е свързана и с неговата естетическа специфика. Това се изразява още в елементарните изразни средства, като различия ритъм, определят от дължината на кадрите, преобладаващите средни планове и детайли, снимани статично, или с приближаване и отдалечаване до общи планове, по-големия акцент върху актьорското изпълнение и свързания с това по-богат диалог.

Своеобразната естетика на телевизионното кино подтиска и към драматургически особености. Преди всичко се стига до раликални промени в нормите за време. Средната, по мое мнение максималната, едночасова програма е съобразена с ритъма на живот в семейството на работника и нарушава конвенцията на два и тричасовия концерт, театър, кино, подчинени на ритъма и разпределение на времето на живеещия добре и ставащ късно сутрин буржоа.

Постоянното намиране на телевизора в непосредствено разположение на зрителя извежда на преден план значението на киноциклите или сериалите; така ненаситността на консуматора диктува многочасови всекидневни предавания и програмни цикли. Липсват обаче време и достатъчно хора, които да измислят за всеки ден и за всяка минута нещо съвсем ново и оригинално. Шумният успех на „Бунт на съвестта“ (ГДР) е пример и за останалите страни; успехът на една комбинирана програма у нас осигури последователното включване на части от американския сериал „Опасна е моята работа“, в който репортерът ни запознаваше с изключително интересни професии (лекар на акули, планински спасител пилот, борец с бикове, мексикански производител на бенгалски огньове, водолаз, претърсващ трюмовете на потънали кораби...). Едва ли в социалистическата телевизия бихме могли да имаме нужда от четиридесет половинчасови

предавания из приключенията на Монте Кристо (Англия) или други техни знаменитости, но е вече крайно време да имаме собствени цикли и сериали, които да можем да разменяме със социалистическите страни и да наситяме с тях нашата програма.

Телевизионният филм доказва своето право на съществуване като самостоятелна форма не само в игралния (драматичния) жанр. Той даде живот и на нови интересни жанрове. Към най-любимите принадлежат у нас кинопесните, където качествена звукова интерпретация на песента е допълнена сценарно и режисьорски с пълно с хрумвания зрелище. Тези програми спечелиха на Чехословашката телевизия международно признание на фестивала в Монте Карло; „Изгубеното ревю“ на режисьора Подскалски донесе от Монтреал Сребърната роза за използвания по оригинален начин естраден материал.

Не само леката, но и най-леката муза се чувства в телевизионното кино като у дома си. Справя се и с най-важните политически материали. Преди няколко години режисьорът Яромир Вахта създаде по документалния метод филма „Ленин в Прага“. Камерата ни водеше по следите на автентичните и вероятните Ленинови стъпки, когато той е участвувал в „Пражката конференция“ през 1912 г. Разказваха паметници, документи, автентичните места; това беше в най-хубавия смисъл на думата един вълнуващ филм и публиката поиска той да се повтори.

Чехословашката телевизия трябва да произведе през настоящата година телевизионни филми с общ метраж, равняващ се на метража на 10 редовни пълнометражни филми. Това не е малко, толкова повече, че киното е също така промишленост и засега не достига производствен капацитет. Но бъдещето е ясно; телевизията трябва да има някои производствени кинофондове, даже и затова, че те служат не само за производството на собствени телевизионни филми, но ще бъдат на разположение и за други киноснимки и накрая павилионната площ, осветителният парк, техническият персонал могат при оперативна диспечеризация да служат както на телевизионното кино, така и за живо предаване.

Досегашните разсъждения за необходимостта телевизията да разполага с кино не значат, че се отрича мощният програмен източник на „живите“ предавания. И там диапазонът от репортажа до специфичните художествени форми е също голям. Но киното се намесва и тук главно по два начина.

Преди всичко се стига до въздействащата комбинация между „живия“ и филмовия материал. Международният журнал, предаван редовно в събота вечер, е немислим без прегледния киноматериал от всички краища на света; редакторът се базира на отделни материали, илюстрира с тях своето изложение, важността и убедителността на пропагандната програма се увеличава. В предаванията „Знаете не знаете“ тематично близки научно-популярни и документални снимки с общ характер се съпровождат от студиото със съответен коментар; образован редактор, способен на елементарно актьорско изпълнение, свързва разнородния материал с актуално изложение, адресира неговите мисли и потенциалното значение на културно-политическата ситуация на деня.

Допълнителните киноснимки разширяват площта на студиото и в специфично телевизионните, оригинални театрални инсценировки. Разбира се, при преминаването от редакторско публицистична към творческа работа започват настоятелно да се проявяват естетическите закони и често се стига до стилова нечистоплътност, нарушаваща естетическата глазура на произведението. Досегашният опит доказва, че киното в живите телевизионни инсценировки е или емотивен реквизит, или необходим обединяващ елемент между две сцени. В момента, в който е уловена частица от драматична акция, киното налага, макар и като специфичен посредник, някои особености, които могат да нарушат възприятието у зрителя, особено ако не се съобразяват със спецификата на „живия“ художествен метод.

Последната група от въпроси е най-честата ябълка на раздора между киното и телевизията, затова се спирам на нея по-дълго. Всички видове филми, които са били създадени за кината, са важна част от програмите на всички телевизионни центрове в света. Те засега са единственият програмен източник, който е в състояние да насити предаванията практически в неограничен размер. Техният дял се движи до 50% от общото време на предаванията. Чехословашката телевизия предава годишно от така наречения дистрибуционен фонд

средно по 300 различни пълнометражни филма и тази програма заедно с големия брой късометражни филми и така наречените киномозайки изпълва повече от 30% от общото време на предаванията. Годишната световна продукция от почти три хиляди пълнометражни игрални филми и няколко пъти по толкова късометражни, които правят годишно по няколко десетки хиляди документиални, научно-популярни, пътешественически, инструктивни и пр. филми, са неизчерпаем извор на програми, които благодарение на своята многообразност и техническа простота при предаването неминуемо бяха и ще бъдат и за в бъдеще неделима част от телевизионните програми.

Филмите са за телевизията пребогат източник на програми, които благодарение на своите характерни интернационални черти могат да бъдат инструмент за по-нататъшното толкова необходимо сближение между народите. Техните идеи могат да звучат със силата на оригинала едновременно в Москва и в Ню Йорк, в Рим, в Пекинг, в Делхи и в Лондон. Те са неизчерпаем източник на най-различни жанрове, с които телевизията може, разумно стопанисвайки ги, да разнообразява своята програма. Те дават на всички програмни отдели толкова необходимия им материал за оформянето на рзличните видове предавания, оживяват словото за далечни земи и събития, за най-сложните душевни и физически процеси.

Развитието на досегашните отношения между телевизията и киното в тази област се е решавало в протакащи се компромиси, усложнявано е от индивидуални и често пъти от егонистични интереси, които нямат нищо общо с културата.

В този момент за мен не е важно кой произвежда филмите. В различните страни практиката е различна, движи се от самостоятелните кинопредприятия (социалистическите страни) през производствените дружества (Франция), чак до филмовите компании, включени със своите имуществва или без тях в телевизионните концерни (САЩ). Важното е, че телевизията от всички страни използва филмовите продукции. Навсякъде съществува спор, дали и доколко телевизията има предимство и обикновено се решава така, че това най-модерно съобщително средство е принудено от силните позиции на вече не най-младата муза — киното, да показва кинотворбите, които са били създадени за кината след изтичането на различни срокове и спазването на други условия. Дали наистина за кината? Или по-скоро за зрителя, който може да гледа филмите в кината, но също така и в амфитеатрите на открито, на прожекциите във фабричните клубове, на стената в стаята в къщи и накрая на телевизионния екран.

Обикновено се посочват два аргумента, които фаворизират сребристия екран пред огледалния екран на телевизора. Първият от тях говори, че телевизионното предаване лишава художественото кинопроизведение от неговите естетически качества, че то не е в състояние да предава филма в пълния размер на неговите нови технически качества (широк екран, цветен филм, стереофонен звук). Този аргумент е валиден дотолкова, доколкото формалното обедняване обеднява също така и съдържанието на произведението, изкривява неговите идеи и затъмнява неговия смисъл. Но да не се занимаваме сега с перспективите за техническото развитие на телевизията, която с течение на годините ще се изравни непременно с някои от изискванията на новите изразни средства на киното. И така при сегашното състояние на нещата телевизията има правото и задължението да разпространява художествените кинопроизведения, даже и лишени от някои от естетическите им нюанси. Тя почти винаги, дори при превръщането на цветната палитра в черно-бяла, и при приспособяването на широкия екран към нормалния размер на телевизионния екран, и при заместването на стереофонния звук с обикновен, предава ясно сюжетта, разказа, изповедта за действителността, а едновременно с това — и главната идея. Тук може да се направи паралел с изобразителното изкуство; и най-съвършенната репродукция не може да замени преживяването от погледа ни върху Рембрандovia „Блудният син“; значително намалява форматът, избран от художника, неминуемо се понижава повърхността на тъмните сенки при каещото се завръщане в родния дом; и все пак ако не беше тази обеднена репродукция, „Блудният син“ биха познавали само посетителите на Ленинградския ермитаж. Примерите са безбройни.

Друг често употребяван аргумент, който преминава от естетическата гледна точка в социалогическа гледна точка, е констатацията, че психологията на колективното възприятие в салона е качествено различна от индивидуалното възприятие в интимната среда. С други думи казано, човек, който е общо взето

обществено създание, е лишен много силно от телевизията от едно свое естествено качество и прикован на креслото в собствената си стая почти през цялото свое извънработно време. За безсмислените последствия на тази тенденция ни информират американските статистики, които твърдят, че средният американец прекарва пред телевизионния екран около 40 часа седмично (според данните на службата за телевизионните реклами, по-малко заможният американец — 29 часа, „заможният“ американец — 50 часа). И макар че в Съединените щати това телевизионно преяждане има своя важна причина в драматургичната безгърбначност, диктувана от комерческите интереси на предприемачите и произтичащото от това задоволяване на най-примитивните изисквания на зрителите, все пак тенденцията да се получат от телевизионния екран знанията, новините, емоциите и забавленията, които досега са били получавани от други източници, е характерна за зрителите от всички страни. Оттук за експлоатацията на филмите произлизат неприятни последици, преди всичко за тези, които се занимават с разпространяването на филмите по кината. Телевизията вече със своето съществуване не само с предаването на филми е намалявала и ще продължава да намалява, разбира се, не до безкрайност, посещаемостта в кината.

Зрителите все по-решително изискват не само новините, всички видове репортажи, „живите“ предавания на класическите художествени програми, но и програмирането на филмите да бъде в крак с новите събития. Сега вече в целия свят повече от 70 милиона телевизори са в действие, пред тях стоят двойно повече зрители, пред които вече трудно ще устои искането на разпространителите на филми, разполагащи само със 155 хиляди кина за 1960 г., да не се предават по телевизията нови филми, толкова повече, че телевизионният сигнал разширява своята видимост в геометрическа прогресия и телевизионният приемник постепенно се превръща от нещо ново в най-обикновена част от обзавеждането на съвременното жилище.

В някои страни, особено там, където културната политика е ръководена изцяло от интересите на широките маси, са взети мерки телевизионните предавания и разпространението на филмите в кината да се осъществяват при равни условия. По примерен начин решава този проблем съветското правителство, което без оглед на усложненията вътре в кинопроизводството е решило разпространението на филмите чрез телевизията да се извършва няколко седмици след премиерата им в кината, като телевизията ги получава срещу производствената цена на копие. Не е в рамките на моята задача да се занимавам във връзка с това с народностопанската сложност на това решение и с разсъжденията какви преустройства налага то в областта на кинопроизводството. Факт е, че пръв и определящ момент в Съветския съюз, а така би трябвало да бъде и другаде е убеждението, че в културно-политическия живот трябва най-бързо, най-доброкачествено и при това най-икономично да се даде възможност на най-широките кръгове зрители да се запознаят с художествените факти.

В противоречие с този принцип се развиват отношенията между телевизията и експлоатацията на филмите в тези страни, в които комерческите интереси са антагонистични. В Съединените щати телевизионното предаване на филмите е отдалечено с 6 години от премиерата им, в Англия този срок е удължен на 8 години. За това, че тука става въпрос за интересите на капитала, е ясно от опитите „пей ТВ“, телевизионно предаване срещу заплащане, при което зрителят плаща за гледането на най-новия филм по своя собствен телевизионен екран.

Успоредно с новите произведения на телевизионния екран заемат своето място и архивните филми. Не остава друго освен да се обвини досегашната световна кинополитика в противокултурни интереси, защото в пълно противоречие с практиката на литературата и музиката, изобразителното изкуство и театъра единствено филмът последователно е бил превърнат в стока и като към стока са се отнасяли с него. Разумните хора в целия свят не са се примирили с това, че в интереса на повишаването на цените се гори жито, хвърля се в морето кафе или памук, разумните хора с ненавист осъждат подпалвачите на книги и разрушителите на културните паметници. Разумните хора вече десетилетия не обръщат внимание на факта, че размяната на филми през границите на държавите обикновено е свързано с правото на монопола да задължи партньора да заплати след изтичането на определен срок, обикновено петгодишен, копие на купения филм с изключение на архивното копие, за използването на което са предвидени строги търговски санкции. Телевизията би трябвало не само в

своя собствен интерес да помогне на киното да се освободи от това недостойно положение, в което културната ценност е унижена от антикултурни интереси.

С горната забележка е свързана по-нататъшната възможност за телевизионна експлоатация на филмите. Отдавна вече в книгите, на сцените, в радиото са се узаконили художествени програми, съставени от специално подобрени части от художествени произведения. Те могат да имат забавен характер (концерт по желание), културно-политически задачи (подбор на различни произведения и автори по различни поводи), критични задачи (коментарии и рецензии за отделни произведения, автори, художествени школи и направления), научни задачи (монтиран киноматериал като нагледен документ). Цялата тази област от възможностите на телевизията съгласно досегашните принципи за стопанисване на филмите е използвана досега непълно, собствено казано, е в нелегалност. Когато преди известно време най-големият кинотворец в света — Чарли Чаплин навърши седемдесет години, чехословашката кинематография не може да задоволи неговите почитатели, като им покаже творческия профил на този гений на сребристия екран, макар че в нашите архиви лежат неговите най-забележителни произведения. Строгите конвенции на филмовите търговци за-браниха това.

През май 1960 г. излезе постановлението на Централния комитет на Чехословашката комунистическа партия „За състоянието и новите задачи на чехословашката телевизия“. Център на внимание бяха отделните програмни сектори, критическата конфронтация на досегашното състояние на телевизията и на обществените нужди от нея. Постановлението изтъкна непосредствените задачи и перспективния път също и за филмовия сектор.

За две години от телевизионния екран бяха отстранени редица пълнометражни филми на ниско художествено ниво. Репертоарът на телевизията се отличава от репертоара на кината с това, че част от игралните и късометражните филми са определени само за телевизията. От филмовия фонд след минималния шестмесечен срок в чехословашката телевизия се появиха предимно произведения на високо идейно политическо ниво.

Част от задачите много бавно се поемат от собственото телевизионно кинопроизводство както у нас, така и в чужбина. С незадоволително темпо се развива и използването на късометражната форма...

Знам, че всичко това създава на съответните икономисти много грижи. Различните начини за разпределянето на доходите от кината и от телевизионните екрани в единия случай срещу пряко заплащане, а в другия срещу такса за определено време създават някои противоречиви тенденции, нарушаващи социалистическото отношение между киното и телевизията. Световните конвенции в кинематографията и нейните основни черти бяха създадени през първото десетилетие на това столетие и империалистическият характер на времето им предаде много от своите нрави: законът на енергията съществува и в областта на културата. А освен това мозъкът на социалистическия човек не е застрахован срещу заболяване от маниерите на конкуренцията.

Завършването на социалистическата културна революция може и трябва да има в отношенията между киното и телевизията незаменим съюзник. У нас се появиха отделни опити да се използва срещу телевизията известната мисъл на Ленин: „От всички изкуства за нас най-важно е киното“. Тъкмо обратното разбиране на техните отношения обаче кореспондира с кръгозорите на комунизма.

Статията е написана специално за сп. „Киноизкуство“

Анели и Андрю Торндайк



Радостната вест за награждаването на немските режисьори Анели и Андрю Торндайк с ордена „Ленин“ за тяхната работа по филма „Руското чудо“ достигна и до нас. Съпрузите Торндайк са първите чуждестранни кинодейци, удостоени с това най-високо съветско отличие. Още в своята реч: „Високата идейност и художественото майсторство — велика сила на съветската литература и изкуство“, произнесена на 8 март т. г., др. Н. С. Хрущов даде много висока оценка на филма „Руското чудо“ и посочи за пример всеотдайната работа на неговите създатели.

Кои са Анели и Андрю Торндайк? Какъв е техният жизнен и творчески път? Тези въпроси сега вълнуват много хора. За българските кинозрителители имената на съпрузите Торндайк са свързани преди всичко с добре известните ни филми: „Това не бива да се повтаря“ (1956 г.) и „Операция „Тевтонски меч““ (1958 г.). Два филма, които разобличават долните машини на империализма, фашизма и военщината, които сразяват враговете на мира с неоспоримата достоверност на фактите. Отношението на авторите към ярките политически проблеми на нашето време не е случайно. То е резултат на техния труден жизнен път, на тяхното мировзрение, оформило се в годините на войната, и на дълбоките социални преобразования, настъпили след нея в Германската демократична република. Ето и някои факти от тяхната биография.

Въпреки своето английско фамилно име Анели и Андрю Торндайк са немци — кореняци. Анели, която сега е на 37 години, се е родила в Северна Германия в работническо семейство. Андрю (той е на 53 години) е роден в Берлин в семейството на търговец. Съзнателният живот на Анели започва всъщност през месец май 1945 г., когато съветският комендант на град Пенелин, провинция Мекленбург, ѝ предложил да открие в града училище. Тогава Анели нямала още двадесет години и едва преди няколко месеца била взела последните си изпити в учител-

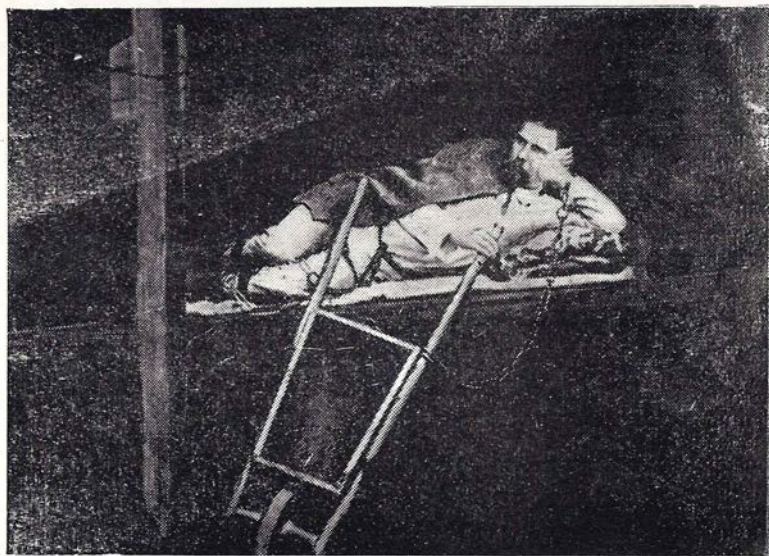
ския институт. През септември 1945 г. училището открило своите врати за няколко стотин деца. Единственият ръководител и учител първоначално била само Анели. По-късно тя става вече ръководител на отдела за народно образование в окръга, провежда голяма обществена дейност, става членка на ГЕСП. Тя основава и първото училище-интернат. През май 1950 г. в град Пенелин пристигнал Андрию, за да снима на филм това образцово училище. Така двамата се запознали, а скоро след това се и оженили. От 1953 г. те започнали да работят съвместно в киното.

В юношеските си години Андрию трябвало да преживее всичките тежести на периода на кризата и безработицата в Германия. Тогава, в тридесетте години, той още не бил направил правилен политически извод за своя жизнен път. Преминвайки по трънливия път на жестоката борба за съществуване, той се стремил да намери „индивидуален изход“ от всички беди. По-късно Андрию познал не само ужасите на войната, но и тюрмите на гестапо, понеже се опитал да се отклони от служба в хитлеристката армия. По-нататък следват фронт, плен... По думите на Андрию в неговата съдба сериозна роля изиграл комендантът на съветския лагер за военнопленници, който се отнесъл към него с голямо разбиране.

В лагера за военнопленници, както казва Андрию Торндайк, той завършил първия курс от своя житейски университет. Въз основа на всичко преживяно и осъзнато той скъсал със своето буржоазно минало. Той разбрал, че бъдещето на човечеството принадлежи на социализма, на хората на труда. През 1948 г. завършвайки се от плен в Германия, Андрию постъпва в редовете на ГЕСП. В киностудията ДЕФА той започнал да работи като режисьор на документални филми.

Онези, които се интересуват по-отблизо от документалния филм, ще си спомнят и първия филм на Анели и Андрию Торндайк, прожектиран у нас — „Вилхелм Пик — животът на нашия президент“. Този филм фактически беше история на работническото движение в Германия от периода на Първата световна война до 1953 г. Още в този пръв дългометражен филм на съпрузите Торндайк се проявиха ярките характерни черти на тяхното творчество — упорит труд на историци, съчетан с драматургическа изобретателност, остра публицистическа мисъл и високо професионално майсторство.

След това те се заемат с една още по-сложна и отговорна задача — създаването на филма „Това не бива да се повтаря“ (Немското заглавие „Ти и твоят



*При царизма — каторга и заточения в Сибир за народа.
Количката е здраво привързана с верига за затворника.*



Днес стюардесата Валя лети в Ту 104 над Сибир

другар“). Този филм разказва за края на XIX и първата половина на XX век, за двете световни войни. Със средствата на документалния филм авторите показват как капиталистическите магнати на Германия на два пъти успяват да излъжат своя народ и да го впрегнат в изстребителни войни. Анели и Андрю Торндайк са работили в продължение на няколко години във филмотеките на Варшава, Лондон, Париж, Рим, Прага и Москва, прегледали са целия бивш филмов архив на третия райх (шест милиона метра кинолента) и от всичко това са подбрали най-ценното, най-важното за техния замисъл. И все пак това не е само грижливо подбран материал. Без да нарушават принципите на документалния филм, режисьорите успяват да изградят такава сюжетна конструкция, която позволява фактите и материалите да се организират в увлекателен киноразказ.

Събраният материал и натрупаният опит позволяват на Анели и Андрю Торндайк да замислят своята серия филми „Документите обвиняват“. Първите два от тях: „Операция „Тевтонски меч“ и „Отпуск в Зилт“ са филми-памфлети, изградени върху биографиите на фашистките престъпници генералите Ханс Шпайдел и Ренефорт.

Чрез умело подбрани и използвани кадри от старата кинохроника и фотографии във филма „Операция „Тевтонски меч“ с най-малки подробности е показан образът на жестокия и пресметлив агент на хитлеровото разузнаване, а по-късно хитлеристки генерал Шпайдел. Много години Шпайдел е служил на Хитлер, много години той е бил непосредствен изпълнител на кървавите планове на германския фашизъм, а днес той се подвизава в нова роля — командващ сухопътните войски на НАТО в Централна Европа. Авторите на филма ни казват, че такива като Шпайдел има мнозина в Бон. И това не е случайно, защото индустриалните магнати на хитлеровия райх днес са ръководни фактори в бонската промишленост.

Анели и Андрю Торндайк отиват много по-далеч от обикновеното излагане на фактите, от разкриването на биографията на един бивш хитлеристки генерал, който и днес процъфтява под покровителството на новите господари в Бон. Умело и последователно те довеждат зрителя до важния извод, че обикновените хора по цялата земя, които надигат гневен глас против войната, трябва да бъдат бдителни, че мирът, желан от милиони труженици, трябва да бъде запазен на всяка цена и преди всичко от това е заинтересуван немският народ, на плещите на когото на времето фашизмът сложи отговорността за извършените от него злодеяния срещу човечеството.



Роб на руския капитализъм

Този основен извод авторите правят и в следващия си филм „Отпуск в Зилт“, с който разобличават бившия генерал от хитлеровата полиция Ренефорт, кървавия потушител на Варшавското въстание. В миналото той е бил сътрудник от СС № 56634, а след войната става кмет на малкия курортен градец Зилт в Западна Германия. В тази на пръв поглед по-ограничена тема режисьорите Торндайк идват до големи и значителни обобщения. Историята с Ренефорт е само нов пример за това, колко опасен е пътят на опрощаване и премълчаване на страшните престъпления, извършени от Хитлер и от неговите подчинени против човечеството. И тук отново на преден план те извеждат мисълта за бдителността, за необходимостта да се предпази съвременното общество от домогванията на немските империалисти, готови във всяка удобна за тях минута да въвлекат немския народ в пожара на нова война. Убедени антифашисти, Анели и Андрию Торндайк настойчиво и последователно във всяка своя нова творба разобличават днешните последователи на немския фашизъм, новите подпалвачи на война.

Аз съзнателно досега не споменах нищо за работата на режисьорите. Торндайк върху филма „Светлината на Октомври“. Тяхната работа по този съвместен филм между кинематографите на социалистическите страни е по-малко известна, но именно тук аз имах възможността да се запозная с Анели и Андрию Торндайк, да наблюдавам от близо техния прецизен аналитичен метод на работа. Освен това у мен е залегнало дълбокото убеждение, че точно когато през 1957 г. те работиха по филма „Светлината на Октомври“ у тях се зароди идеята за техния последен филм „Руското чудо“.

Както е известно, задачата на филма „Светлината на Октомври“ беше да покаже влиянието на идеите на Октомврийската революция в различните социалистически страни. За този филм Анели и Андрию Торндайк бяха подбрали грижливо ценен документален материал: една реч на Карл Либкнехт, редки кадри от Ернст Телман и Вилхелм Пик, епизоди от класовите борби в Германия. Всички тези материали бяха умело подчинени на голямата идея на филма, драматургическият ред на материала логично завършваше с майсторски заснетия епизод за верния син на германската работническа класа Ото Брезовски от град Мансфелд, който успява в годините на хитлеровата тирания да съхрани червеното знаме, подарено на германските работници от съветските работници.

Но приносът на режисьорите Торндайк в работата по този филм не се заключавахе само в работата им по германската част. Те взеха най-активно участие и в уточняването на общата композиция на филма. Скромни и общителни, те винаги сядаха там, дето няма много хора, записваха си нещо в бележника, спо-

деляха мислите си тихо и едва забележимо. Те с внимание слушаха предложенията на всички делегации, прекъсваха, задаваха въпроси, доуточняваха. Затова и тяхното предложение за композицията на филма беше най-пълно и най-обосновано. То не можа да бъде изпълнено всецяло поради това, че в него най-голяма роля се отделяше на живота и преобразованията на руския пролетариат — на съпоставката между живота преди и след революцията, на постиженията на съветските народи, които са най-ярък пример за възможностите на един народ, тръгнал по пътя на социализма и комунизма. Това предложение не можеше да се изпълни до край, тъй като метражът на филма беше ограничен, а задачата му беше да обхване влиянието на Октомврийската революция в дванадесет страни. Но то беше успешно осъществено и показано в последния филм на режисьорите Торндайк „Руското чудо“.

След като в своите предишни филми режисьорите ни разказаха така убедително и разобличаващо за престъпленията на германските военнопредстълници, авторите задават въпроса: „Защо все още хитлеристите имат почитатели в Западна Германия? „Отговорът е само един — защото тези хора са попаднали под влиянието на антикомунизма, повярвали са в лъжите на гнусната антисъветска пропаганда. Именно оттук Анели и Андрей Торндайк извеждат целта на новия си филм — да отворят очите на колкото е възможно по-голям брой хора, да им покажат реалните постижения на комунизма в действие — една сложна и велика задача.

Повече от три години те са работили над този филм в две серии. В първата серия основно място е отделено на историческия материал, който показва какво жалко наследство е останало от царска Русия. За тази цел авторите на филма са прегледали огромни количества филмотечен материал, фотоснимки, документи и др. Ценността на някои от техните находки в тези материали е изключителна.

Материали от миналото са използвали и във втората серия, но тук се прибавя до тях само тогава, когато е необходимо да се направят съпоставки. Основното в тази част на кадрите са от днешния ден на съветската страна. В заснемането на тази част освен снимачната група от ГДР са участвували и съветските оператори Сергей Киселов, Владимир Копалин и Александър Кочетков. Няма място от огромната територия на Съветския съюз, където да не е проникнала камерата на „Руското чудо“. Хиляди километри разделят отделните обекти, но те са обединени от една идея. Тази основна идея на авторите може да се изрази накратко така: руското чудо, това е комунистическата идея. Пускайки в действие тази идея, те подчиняват целия материал на филма на нея. В град Омск например, когато станало нужда да се покаже как хората използват намаления работен ден, бил заснет един джазов оркестър. Неговите участници се оказали работници, а ръководителят им — стругар с тридесетгодишен стаж, бригадир на колектива за комунистически труд. У режисьорите възникнала идеята за съпоставяне на ръцете на работника върху струга, с ръцете на музиканта върху саксофона — това са ръце, които принадлежат на един и същи човек.

Във филма покоряват изразителните портрети на съветските хора и широките панорами на преобразената от тях земя. Дадени са много статистически данни за развитието на СССР, за съравняването със САЩ и др. Не случайно др. Хрущов заяви в своята реч: „Филмът „Руското чудо“ показва нашия вчерашен ден в съпоставка с днешния ден. Гледаш този филм и си мислиш — ето как крачи нашата страна напред.“ По-добра и по-лаконична оценка за последната творба на режисьорите Торндайк едва ли е възможно да се направи.

Неотдавна излезе от печат и книгата „Руското чудо“. В предговора към нея съпрузите Торндайк пишат: „След работата, която продължи много месеци, ние знаем колко е трудно да се напише подобна книга върху илюстриран материал, която да представлява от себе си органическо единство на фотодокументи и авторски текст, да разкажем не само на зрителя, но и на онези, които обичат да четат, за това, което ние научихме, разбрахме и преживяхме... Ние имаме голямото щастие да бъдем свидетели на строителството на комунизма и затова желаем със своята работа да помогнем за разпространението на истината за комунизма...“.

Както тази книга, така и цялото творчество на режисьорите Торндайк се отличава с щателен подбор на материала. Всеки тяхен труд е резултат на търпелива, често пъти на многогодишна работа. Оттук и онязи обмисленост, онязи точност в разработването и поднасянето на материала.



*Инж. Леонид Рябцев на командния пункт в магнитовския
металургичен гигант*

Днес ние сме свидетели как трудолюбието, упоритостта и талантът на авторите получиха своето най-голямо признание. Ние поздравяваме от сърдце големите художници Анели и Андрю Горндайк за тяхното ярко и самобитно произведение, което ще развълнува зрителите и в нашата страна.

Христо Мутафов

Поместените снимки в статията са кадри от филма „Руското чудо“

НОНА МОРДЮКОВА

На българските зрители е близко името на Нона Мордюкова, особено от филма „Млада гвардия“, в който тя играе умната и смела Уляна Громова.

Нашият разговор започна непринудено, без официален ред на въпроси-отговори. Тя с възмущение сподели мисли по повод срещата на ръководителите на КПСС с дейците на литературата и изкуството.

„Аз съм щастлива — казатя, — че на такова високо равнище се разговаря за назначението на изкуството. За мен главното е да създаваме изкуство, близко и понятно, правдиво и целеустремено.“

И като засягаше някои проблеми на киноизкуството тя изказа пожелание: „Да вдъхновяваме народа, а не група хора. Нашето кино своята същност е масово и ние нямаме морално право да се затваряме в тесен кръг.“

Според Мордюкова главният недостатък на някои съветски филми от последно време е излишното увличане по формата. „Никаква форма — уточни тя своята мисъл — не бива да замърсява чистотата на нашите светли комунистически идеи. Кръгли екрани, люлеещи се камери и тем подобни — всичко е глупост, ако липсва голяма и силна мисъл, завладяващо съдържание.“

Нона Мордюкова с радост отбелязва, че настроението на съветските кинодейци е оптимистично. За това допринесе много последната среща с ръководителите на КПСС. Съветските кинотворци са получили нови сили, още по-ясна перспектива и по-остро идейно оръжие.

Като си припомняше някои свои роли в киното, Мордюкова разказа за бли-



зостта на артиста до чувствата и поривите на народа. Тя е израснала на село, в Кубанска област. Затова са й толкова любими и понятни колхозните героини. Във филма „Обикновена история“ тя се вживяла и „влязла“ в образа на своята героиня, защото сама е преживяла нейната биография. Тя дори Мордюкова припомни един характерен монолог, написан от нея, който тя изпълни така, както е предаден и във филма. Предавам го по памет: „Колко години минаха! Върху разрушените сгради издигнахме нови домове, а сълзите не се избърсват... Човек може да възстанови цели загинали градове, но не може да върне загиналия човек!“ Това е сурова присъда над ужасите на войната!

Мордюкова е играла ролята на Уляна Громова като своя съдба. Тя била в окупирана от немците област и също като своята героиня се е борила против тях, помагала е на партизаните. „Артистът — обобщаваше тя своите мисли след приведените примери — трябва да играе роля, която е преживял и изстрадал.“

Като говореше за сложния процес при създаване на художествения образ, тя обърна внимание да се работи в тясна дружба с режисьора и сценариста. Според нея тримата — артистът, режисьорът и сценаристът — са главните творци на филма. Всичко те решават, изменят, допълнят с общи усилия, на равни начала. „Аз никога — каза Мордюкова — не изпълнявам нареждания на режисьора, ако не съм се убедила самостоятелно в тяхната правди-

вост. Режисьорът не е мой наставник. Ние сме равноправни с него във филма.“

Нашият разговор се водеше в непривична обстановка — край гримьорната. След няколко минути Мордюкова трябваше да излиза на сцената. За читателя това може би е странен факт. Та нали тя е киноартистка...

Централната студия на киноактьора при Мосфилм е поставила пиесата „Сурово поле“ по едноименния роман на А. В. Калинин. Това е своеобразна репетиция преди снимането на филм по тази пиеса. Снимките ще започнат през лятото на тази година. Мордюкова играе ролята на вдовицата Даря. Любопитно е да се отбележи, че досега тя е играла само роли на вдовици. Войната е отнела любимите съпрузи, но не е заличила любовта към техния героичен подвиг. И в ролите си Мордюкова предава живота на своите посестримички — герои със сложни характери, сътъжни, горчиви преживявания, но винаги с оптимизъм, породен от красотата на новия живот.

Мордюкова отправи следното пожелание към българските кинодейци:

„България е страна на труженици. Никога не се откъсвайте от тях! Създавайте филми не за ония 5-6 души, които ви чакат в Дома на киното, а за момъка, който украсява полето със своя труд, за девойката, която пее край тъкачните станове! Търсете ново съдържание и нова форма, която е понятна и близка до народа.“

Стоян Стоименов

ЛИЦЕТО НА ФРАНЦИЯ 63

Лицето на Франция през 63 е намръщено. Новата вълна — ако още съществува — не е причината за това. Но съществувала ли е някога новата вълна, която в своя разцвет съчетаваше такива съвършено различни филмови създатели като Рене и Годар, Маркър и Вадим? Художественото единство беше химера, измислена от пресата. Все пак връзка между така наречените режисьори от новата вълна съществуваше: не артистична, не и идеологична, а чисто комерческа. През и около 1959 г. на много амбициозни филмови режисьори, повечето ст които бяха създали късометражни филми, беше дадена изключителна възможност да направят своя пръв дългометражен филм. Съществуващата атмосфера по това време е описана от Трюфо: „През 1959 г. условията бяха необикновено добри и естествено това окуражаваше много продуценти, които вярваха, че тайната на успеха лежи в младостта, новаторството и изследването на нови неизвестни таланти.“

Резултатите от тяхното изследване са добре известни: понякога те намираха злато (Рене, Трюфо, Годар и Шаброл), но доста често те удряха на камък (много създадени филми по това време още не са намерили пласимент).

Френската филмова индустрия преживява днес най-тежката криза в своята история. Почти няма производство на филми в момента и има сигнали на паника. През януари филмовият синдикат във Франция единодушно обяви стачка, докато правителството реши да подобри условията. Беше много лесно да се обвинява новата вълна за сегашната криза и мнозина го направиха. Безразличието на голяма част от тази група към изискванията на публиката и настоятелните повторения в техните филми на приеми, джаз, спортни коли и цинична еротичност без съмнение ги лишиха от голяма част от публиката, която в началото бе съблазнена от свежестта и бунтарския дух на такива филми като „Никой не ме обича“ и „До последен дъх“. Разликата между филмите на Шаброл „Братовчедите“ и „Комичният женкар“ не е голяма. Финансовият неуспех на втория се дължи просто на факта, че сюжетът беше изгубил екзотичната си привлекателност. Новата вълна докато прясна вода на изсъхнали поля и сега, когато почна да се оттегля, сушата стана по-жестoka.

От търговска гледна точка филмите на групата от новата вълна станаха по-скоро жертва на кризата, отколкото нейна причина, но художествените западат и само режисьорите им са виновни за това. Те всички се втурнаха да правят филми, без да бъдат сигурни, че имат нещо да кажат чрез тях. След като усилено проповядваха преимуществото на „авторския филм“, Трюфо, Шаброл и Годар използват за следващите си филми произведения на добре известни писатели (Брадбъри, Саган и Моравия) и разчитат на финансов успех.

Трюфо остава най-интересният от тримата: той е честен, чувствителен и непретенциозен. По всичко личи, че неговото филмиране на романа на Брадбъри „Фаренхайт 451“ ще бъде успешно. Шаброл вложи голяма част от своите лични преживявания в „Красивият Серж“, като го снима в родното си село. Резултатът беше, че това е най-хубавият му филм досега. След това, като се изключат кратки моменти в „Добрите жени“, той почна да запада, макар че стилово той е изключително завършен и има достойнството никога да не досажда. Годар имаше няколко стилови интересни хрумвания в „До последен дъх“ и безгрижно пренебрегна приетите канони за филмово творчество. Обаче, както често се случва и в литературата, най-смелият новатор не винаги е най-успешният в художествено отношение. Сега, когато подобни отклонения от законите на киното станаха нещо обикновено, Годар е разкрит в цялата си голота — един претенциозен измамник. „Париж ни принадлежи“ на Ривет и „Знакът на лъва“ на Ромер страдат от интелектуална претрупаност и несмилаема теория. Групата нова вълна справед-

ливо може да бъде обвинена в кинематографично преяждане и чувствава нужда да се облекчи от време на време. За това нейните филми са пълни с откъси от класически филми и ние сме привилегировани да видим изрезки от „Метрополис“ и „Страданията на Жана Д'Арк“, вмъкнати в „Париж ни принадлежи“ и „Дз живеем живота си“. Годар казва: „Защо ни обвинявате за това? В живота хората цитират, каквото пожелаят. И ние имаме право да цитираме във филмите си, каквото ни се харесва.“ Годар обаче забравя, че повечето хора не смятат, че това, което правят в обикновения живот, е произведение на изкуството.

Всъщност това, което има значение в тези филми, е отношението на режисьора към сюжета, което те трябва да разкрият. Докато Трюфо живее със своите герои и създава действителен патос, Годар и Шаброл показват едно отношение, което е „пет пари не давам“ — отражение може би на политическото положение, което не е било блестящо през последните няколко години.

Къде е обаче положителното значение на техните филми? Годар страда от хроническо колебание, което му пречи да се впусне изцяло в нещо: „тъй като съм сантиментален, клоня наляво, особено в сравнение с най-добрите ми приятели, които са ясно определено дясно крило. Аз съм против полицията, но понякога съм за нея.“ Той претендира, че новата вълна е откривена. „Откровеността на новата вълна е, че третира добре теми, които познава, вместо да се занимава с такива, които не познава... Сюжети от работническата класа? Бих желал, но не я познавам достатъчно добре. „Не във „Добрите жени“ Шаброл се занимава точно със сюжет, който не познава, неговото отношение към темата е почти фашистко: „Това е филм за глупави момичета. Глупостта е безкрайно по-привлекателна от интелигентността, безкрайно по-дълбока. Интелигентността има своите граници, докато глупостта няма. Да срещнете дълбоко глупаво човешко същество е интересно преживяване.“

Новата вълна е пред промяна: Трюфо е все още свеж и вдъхновен, Шаброл би могъл да направи още един филм като „Красивият Серж“, Годар е изчерпан, а останалите готвят филми в момента и ще бъде интересно да се видят резултатите.

Много по-надеждни са другите режисьори, които понякога са били включени в новата вълна, почти са връстници на тази група, но са съвсем независими по дух. Дем и Мал показаха в „Лола“ и „Зази“, че притежават истинско чувство към киното. Заслужава да се следи работата на двама нови режисьори в художествените филми — Буржиньон и Розие. По-старите, добре известни режисьори вече залязват бързо. Клузо, Кайят, Клер и Отан Лара в момента мълчат, докато Карне създава бледа сянка на своята предвоенна работа. Само Клеман доказва, че може да държи позициите си. Неговата възискателност и технически стил са на своята висота. Астриук, Мелвил, Франжу и Каст показват в последните си филми задълбоченост. Вадим дегенерира в комерчество от най-лош вид.

Филмът на Маркър „Куба, да!“ (1961 г.) показва, че неговият поетически талант се е развил. „Имортела“ на Роб Грие вероятно ще направи удоволствие на неговите почитатели и ще вбеси тези, които не обичат идиомите му. В противовест на групата „пет пари не давам“ във Франция най-после се появиха един-двама режисьори, които чувствуват социалните условия в страната. „Битка за острова“ на Ален Кавалие беше откритие, защото третираше сериозно проблемите на фашизма и начина, по който изкушенията на тази идеология могат да нахърнят личните отношения. Кураж и хитрост бяха необходими да се направи такъв документ при днешното френско политическо положение. За да се промъкне филмът през цензурата, никакво споменаване на алжирската война не е направено и всякакви намеци за фашизма са обобщени. Няма никакво съмнение обаче, че зрителят е съвсем наясно за какво говори филмът. Подобен кураж беше необходим да се направи „Октомври в Париж“ — силен документален филм за кървавите въълнения през октомври 1961 и февруари 1962 г. Няма смисъл да се казва, че филмът беше преследван из Франция, иззет след прожекции и официално забранен.

Алжирският въпрос (з ретроспекция) играе голяма роля в последния филм на Енрико „Хубав живот“. Човек трябва само да чуе коментарите на Енрико за неговия филм, за да разбере, че най-после Франция е намерила искрен и отговорен свидетел на нейните социални проблеми. „Разбира се, обичам целесъобразните филми. Да живееш, значи да избереш цел в живота си и да се посветиш на нея. Не разбирам как може човек да принадлежи на една страна, на едно време, на една генерация, без да го засягат проблемите им.“

Жалко е, че по време, когато френското кино е толкова творчески жизнено.

трябва да бъде заплашвано от кризата. Някои оптимисти предсказват разцвет след депресията. Други, които разбират силата и постоянството на съперниците на киното, са по-малко оптимистични. Едно разредяване между режисьорите няма да бъде лошо, но няма гаранция, че най-добрите ще останат. Потенциално френското кино в момента има най-голямо количество талант. Дали този талант ще изплува триумфиращ, или ще бъде задушен от апатията на една боледуваща индустрия, е въпрос, на който малко биха се осмелили да отговорят.

Питър Граам
(Филмс енд Филминг, май 1963 г.)

„КИНОЕВРОПА“ БЕЗ ГРИМ

Западноевропейският печат се пълни с тревожни съобщения за положението в кинематографията. Само няколко заглавия на статии във френски и италиански вестници дават представа за това. Ето ги: „Големият страх и бедността във френското кино“ („Юманите-диманш“), „Защо Холивуд наводнява Рим?“ Съсредоточено напълнение на Съединените щати срещу италианското кино“ („Паезе сера“), „Докато приходът расте, италианското кино е загубило за една година четири милиона зрители“ („Стампа“), „За кризата във френското кино. Ако бяха ни послушали“... („Летър франсез“), „В статията си „Осерваторе романо“ подчертава негативните и все по-тревожни страни на обстановката в областта на киното“ („Пополо“).

Ускореното монополизиране на киното застрашава не само дребните независими продуценти. Зад икономическото напълнение се крие напълнение срещу идеите и художествените принципи. Съсредоточената в малко ръце и подчинена на идейната програма на „неокапитализма“ кинопромишленост представлява реална заплаха за духовното здраве и за класовото съзнание на милиони трудещи се хора в страните на Запад.

Преди всичко нека махнем въпросителния знак и обясним в какво се състои въпросът. Електроенергетичният монопол „Едисон“ бърза да вложи в така наречената „промишленост за развлечения“, просто казано, в киноиндустрията, средствата, които великодушното левоцентристко италианско правителство му плаща като обезщетение за национализираните предприятия на монопола.

Масовото участие на монополите в кинопроизводството кара да се предполага, че кинопромишлеността е в разцвет. Всъщност положението е много по-сложно. В Западна Европа се забелязва процес на концентрация на изворите на доходи, индустриална концентрация, а киноиндустрията остава все още един от най-съблазнителните обекти за печалба. Въпреки намаления брой на зрителите, особено в сравнение с прираста на населението, неоколониалистичната експлоатация на новите пазари в страните на „третия свят“ дава още грамадни възможности за обогатяване. Ние не говорим за това, че у монополите расте интересът към подвижното изобразяващо явено или замаскирано, но всякога действено средство за обработване на съзнанието на хората. В най-близко бъдеще изборните борби ще се водят не с митинги и плакати; партията ще използва най-съвременни звуко-зрителни средства като документални и художествени филми, проектирани по площадите, в партийните клубове и в помещения на масовите организации.

Страхът в „целулоидните джунгли“

1963 кинематографска година предвещава да бъде обърквана. Печатът в целия свят се пълни със статии за кризата в киното. Разликата е само в това, че едни пишат за начало на кризата, докато други твърдят, че тя отдавна е настъпила. Какво преживяваме — оживление или крах? Тези прости думи, напомнящи възклицанието на дете, се мяркат в печата и в разговорите толкова често, че почти са се отъждествили. Работата е там, че крахът за едни се превръща в благосъстояние за други, но това благосъстояние при последна сметка крие заплаха за всички.

Неотдавна Италианската национална асоциация на кинопромишлениците (АНИКА) и Общата италианска асоциация на увеселителните предприятия (АДЖИС), обнародваха незабравими статистически данни за „бързия упадък на кинематографското производство в главните страни на Западна Европа и Америка“. Никой не опроверга тези данни. През последните десет години броят на кинозрителите застрашително намаля. Американското кино например сега продава 2 милиарда и 200 милиона билета по-малко, отколкото по-рано (2,200 милиона вместо 4 милиарда и 400 милиона). В Англия броят на продадените билети е спаднал от 1 1/2 милиарда на половин милиард. В Западна Германия — от 800 милиона на 500; във Франция — от 400 милиона на 300 милиона; в Италия от 800 милиона на 700 милиона. Може да се стори обаче, че в Италия работите не са толкова зле. Такова впечатление се обяснява вероятно с факта, че през 1962 г. в Италия бяха произведени 272 филма, което постави нашата страна на трето място в световното производство на филми след Япония и Индия и пред самите Съединени щати. Но само през 1961 г. в Италия бяха закрити 400 кинотеатри и превърнати в универсални магазини, танцувални салони, игрални зали, складове и кафенета. Що се касае до броя на зрителите, както заявяват АНИКА и АДЖИС, той е намалял с 9 процента. Ако едновременно с това печалбата малко се е увеличила, то се дължи главно на повишената цена на билетите. Максималната цена се покачи от 1000 на 1400—1600 лири.

Съпоставяйки тези данни с цифрите на националния доход и с ръста на потреблението, трябва да заключим, че показателите за посещаемостта на кинотеатрите говорят за криза.

„В целулоидните джунгли“ пропълзва безпокойство. И ако досега тук старателно избягват думата „криза“, то е само защото се боят да не ги урочасат (както е известно, киноработниците са най-суеверните хора на света). Американският колос, чиято кинопродукция е намаляла от 200 на 130 филма годишно, се готви за голям настъпателен скок и никаква кинопромишленост на Западна Европа не може да се отнася спокойно пред перспективата за „връщането по целия фронт“ на американските монополи.

Но може би повече отколкото отвъдоеанската заплаха италианското кино е разтревожено от кризата във френското кино. „От гледище на кинопроизводството сега вече е трудно да се прокара ясна граница между предалпийската и задалпийската кинематография“ — четем в разкошния рекламен сборник, озаглавен „Италианското кино през 1962 г.“ И това е наистина така. Италианското кино заприличва все повече на френското и обратно. От 88-те филма, създадени във Франция през 1962 г. (през 1961 г. 104 филма), 33 са снимани съвместно с италиански фирми.

Естествено едрите продуценти и киномонополисти обясняват тези симптоми на криза с това, че правителството и досега отказва да намали данъците. Монополите твърдят (сами по себе си тези твърдения са повече от съмнителни), че намаляването на данъците ще им позволи да прибягват до по-широко самофинансиране. Но главната и непреодолима причина на кризата не се състои в това. За населението киното не е повече единствено място за прекарване на времето. Светът се мени, променят се животът и навиците на хората.

В продължение на петдесет години киното беше единствено развлечение, единствено зрелище, единствено средство за приобщаване на широките народни маси към културата. Сега хората напускат киното заради телевизията, а нея — за да „излязат на свобода“. За цялата зрелищна промишленост започва историческа криза. Киното престава да бъде онази почти физиологическа потребност, каквато беше по-рано. Сега никой не ходи да гледа изобщо филм; човек отива на кино, за да види онзи филм, който, както той е убеден, струва да се гледа.

Истинската цел е „интеграция на идеите“

Но безпокойство трябва да предизвиква не толкова това, колкото настъпването на едрите кинокомпании срещу кинематографа. Те възнамеряват да вземат от съюзения вече кинопазар всичко, което още може да се вземе. Интензивната монополистична експлоатация на киното се осъществява посредством промишлената концентрация, изстребването на дребните и средните продуценти и задушаването на независимото и авторското кино. Тя означава премахване на свободата на творчеството и разпространяване на антикултура под етикета на

произведения на изкуствата. Именно на тази почва се разпалва сериозна битка за киното. За масите и за народната култура истинската криза не е кризата в киноиндустрията или в кинопазара, а кризата в идеите и изкуството.

Чувството на объркване и страх се разпространява все по-широко в кинематографските среди. Лошото в света на киното е твърде много. Как ще свърши всичко това? — питат мнозина. Отговорът може да се прочете в ироничното заглавие, което един френски вестник даде на статията си за развитието на киното: „Голерама-Малроскоп“. Де Гол и Малро пишат некролог за смъртта на националното кино. „Водачът на нацията, господа министрите на културата, външните работи и финансите, господа цензорите и директорите на универсалните магазини съобщават с прискърбие“...

Това би могло да се стори смешно, но никой не се смее: става дума не толкова за сатиричен парадокс, колкото за двойно реална перспектива.

Френското кино агонизира, а държавата със своите „големи експерти“ по културни и финансови въпроси наблюдава агонията му, без да се опита да изрази дори привидна загриженост. Кинокритиците и кинолозите сега открито заявяват, че тази „некомпетентност“ на френската държава е само външна и че в действителност се извършва планомерно демонтиране на френската киноиндустрия, за да се облекчи идването на „европейското кино“, „кинематографа на европейската общност“, с една дума на „Киноевропа“.

Сега в Рим, Париж и Лондон много се говори за кризата в „обединеното европейско кино“. При това проблемите на киното не стоят толкова далече от общите политически проблеми. Това се прояви особено нагледно в силната критика, с която Андрю Филсън, секретар на Британската федерация на киноработниците, се обяви открито против последното предложение на брюкселската комисия на „общия пазар“. Според препоръките на комисията всеки филм, сниман в една от шестте страни — членки на европейската общност, трябва да се разглежда от останалите пет страни като „национален продукт“. На свиканата от него международна пресконференция Филсън се опита да обясни, че „резултатът от това решение ще бъде ориентиране на голяма част от продуцентите към създаване на космополитични колоси... А какво ще означава това за европейското кино?“.

Може би въпросът е по-сложен и по-сериозен, отколкото сам Филсън си го представя. Реална ли е самата перспектива за създаване на обединено кино на Европейската политическа общност? И още: какво ще означава такава перспектива за културното развитие и развлечение на западноевропейските кинозрителни, за двата милиарда кинопосетители годишно?

„Общият пазар“ е истинско бедствие за киното — ми каза Гюфредо Ломбардо, собственик на една от най-големите италиански кинокомпании „Титанус“. — Аз не разбирам защо се прави това. Тук искат да убият националното кино. Киноевропа! Но каква Европа? С какви филми? И с какви идеи?“.

Председателят на „Титанус“ продължава да си задава въпроси, в които косвено се съдържа отговорът. Впрочем този отговор се излага и съвсем открито. Тези дни на банките на депутатите в парламента аз видях новото разкошно списание с хубава хартия „Киноевропа“. Наред с горещите приветствия на италианския министър на туризма и увеселителните предприятия Фолки аз намерих в него някои много ценни сведения, които осветляват проектите на „общия пазар“ относно киното. „Ние трябва да призовем европейските продуценти — пише в уводната статия — да изгонят завинаги от своята честна промишлена дейност нахалните ментори и шутове.“ А „ментори и шутове“ очевидно трябва да се смятат онези, които „ползувайки се от ясните принципи на реализма, показват в уродливите си произведения осакатени хора, бедняшки квартали, парцали, кал, проститутки и т. н.“

Всички знаем, че тези евтини морализиращи разсъждения прикриват напълно реални нападки и репресии против такива филми като „Веридиана“ или „Царицата на кошера“, против филмите за римските предградия, за мизерията, контрастираща с разточителното богатство на любимците на „икономическото чудо“.

В противоположност на всичко това художниците от „Киноевропа“ трябва да се ориентират към някой „стил в „общия пазар“. Както лесно може да се предвиди от по-рано, този стил ще бъде сладниково отблъсквач. Затова говорят вече рекламните киноплакати, плътно строени край нашите пътища. Те са направени според последните изисквания на рекламната техника и начините за въздействие

върху подсъзнанието, главно с помощта на грижливо изучени и сведени към един общ знаменател (естествено „европейски“) форми на женското тяло. Разбира се, при това трябва да се вземат под внимание вкусовете както на северняците, така и на южняците, а също да се съобразяват с точните граници на голотата, официално позволени от цензурата в различните страни.

„Вкусът и техниката на рекламата не трябва да се отнасят снизходително към възможните областни или национални предпочитания“ — заявяват решително „киноевропейците“. От своя страна те предлагат „училище за висок стил на европейската кинематографска реклама“, „където „вкусът на всяка страна ще бъде съгласуван с висшите художествени и обществени изисквания“. Единно кино в единния пазар за зрителя, чиито вкусове и разбирания ще бъдат униформирани на най-ниското общо равнище — такава е перспективата на „Киноевропа“.

Джани Тоти

Из „Вие нове“ — Милано

Киното по света

КУБИНСКОТО КИНО ДНЕС

Производството на филми в Куба е дело на революцията. В годините на буржоазната власт от САЩ и от Мексико със съдействието на някои кубински оператори засниваха документални прегледи, чиято единствена цел беше да рекламират в Америка и в Европа скъпите и луксозни плажове и хотели и да привличат туристи. Тези филми нямат художествена стойност, представляват посредствена цветна фотография.

След победата на революцията трябваше търпеливо да се преодоляват всички онези трудности от различен характер, които съпровождат развитието на всяка млада, току-що родена кинематография. Кубинските киноработниците отправиха до чуждестранните си колеги апел за помощ. На повика възторжено се отзоваха съветски, германски, чехословашки, френски и други кинематографисти. В Острова на свободата дойдоха холандският оператор и режисьор Йорис Ивънс, съветският режисьор Р. Кармен, френският писател и режисьор Арманд Гаті (известен с филма „Кошарата“). Арманд Гаті започна още от първия ден на своето пристигане в Куба да снима. Неговият филм „Другият Кристобал“ е създаден с голямо въображение, с търсене и използване на символи. Авторът не визира определено лице, не може да се разбере в коя страна се развива действието, но неговата позиция е ясна: остроумно разобличава диктаторите в Латинска Америка и предвещава края им.

През 1959 г. в Хавана се създаде „Институт за изкуство и киноиндустрия“, който организира младите кинематографисти и им създаде добри условия за творчество. В Хавана е построен с помощта на чехословашки инженери и техници голям снимачен павилион, обзаведен с модерна техника. Куба произвежда годишно девет пълнометражни художествени, 60 късометражни и 24 научно-популярни филма.

През последните две-три години младите творци, сценаристи, режисьори и оператори (мнозина са под тридесет години) създадоха актуални и на високо

художествено ниво документални филми. Някои от тях бързо преплуваха океана, в Европа бяха посрещнати с разбиране и с интерес от прогресивната публика, взискателната критика справедливо оцени художествените и идейните качества на филмите и те спечелиха не една награда на международните фестивали.

В Лайпциг на Петия кинофестивал два документални филма бяха отличени: „Историята на един балет“, режисьор Хосе Масит, оператор Хорхе Айду, получи наградата „Златен глъб“, а на Хорхе Фрага бе връчена лична „Награда на мира“ за филма „Аз станах учител“.

Младият тридесетгодишен режисьор Алберто Ролдан създаде интересния филм „Хълмът Ленин“. На фестивала в Сестри Ливанти, Италия, този филм получи първа награда. А. Ролдан връща зрителя половин век назад, в ония дни, когато негрите-работници създаваха първите си професионални организации. На името на Ленин те нарекоха един от крайните квартали на Хавана, дето тайно се събираха. Нито едно буржоазно правителство не успя да промени името на този квартал. Той бе малка крепост на работническата солидарност.

Всяка година през месец февруари в Куба се празнува традиционен карнавал. Това народно празненство предлага големи възможности за творческа изява. Една вечер Алберто Ролдан със своята камера се отзовава в Прадо, квартал в Хавана, където свободните хора, вдъхновени от идеите на победилата революция, по новому празнуват карнавала. А. Ролдан снима със скрита камера, филмът е черно-бял, без диалог и дикторски текст, озвучен с музика, записана направо от карнавалната нощ. Оригинални костюми, украсени каласки, динамични танци, причудливи маски — това пестро шествие преминава пред обектива на камерата. Алберто Ролдан не показва хронологически карнавалната нощ, а вниква в света на хората, в техните лица и жестове, разкрива с оригинални изразни средства причината за голямата им радост. Филмът е поетичен разказ за освободения човек. Операторската работа е блестяща. Ролдан е заснел такива детайли, които едва ли биха хрумнали и на най-изобретателния режисьор. Нелсон Родригес със зряло професионално майсторство и остро чувство за художествена мярка е подбрал от заснетия материал онези кадри и епизоди, които най-ярко изразяват художествената концепция на Ролдан. Филмът продължава 16 минути. Критиката оцени „Първият социалистически карнавал“ за най-добър кубински документален филм. Той представлява нов етап в развитието на Алберто Ролдан.

„Made in USA“ е късометражен, публицистичен филм, в който умело и находчиво са използвани кадри от американски и кубински прегледи. Този филм остро разобличава американския империализъм, показва кои са истинските организатори на контрареволюцията.

„Patrio muerte“ — тази крилата фраза като червена нишка преминава през целия филм и зове да се бранят завоеванията на революцията.

Росина Перес и Д. Мартинес създадоха филм, посветен на кубинската жена, която заедно с мъжете воюва за делото на революцията и най-активно се включва в политическия и стопанския живот. Росина Перес е от испански произход, участвувала е в гражданската война през 1936 г., след разгрома на революцията емигрира в СССР, а сега се завърна в Куба. Д. Мартинес е един от младите и обещаващи кубински кинокритици.

Почти всички кубински художествени филми третират съвременни теми.

Томас Гутьерес Алеа, познат на българската публика с филма „Сиера Маестра“ (оригиналното заглавие е „Разкази за революцията“), неотдавна завърши новия си филм „Дванадесетте стола“. Сюжетът е извлечен от едноименния роман на съветските писатели Иля Илф и Евгени Петров. Премиерата на филма в Хавана е преминала при голям успех. В подготовителен период е първата съветско-кубинска продукция. Заглавието на филма е „Аз съм кубинец“, режисьор ще бъде Михаил Калатозов. Хорхе Фрага снима „След време ще бъде тъй...“, вълнуваща история на едно момиче, което по свое желание става учителка. В новия си филм Хосе Масит ще направи психологически анализ на любовта между негр и бяла жена. Едоардо Манет ще снима музикален филм, а Томас Гутьерес Алеа вече работи върху нов филм, чийто сценарий е извлечен от романа на един писател от остров Хаити. Заглавието на филма е „Кумбите“.

Кубинците проявяват голям интерес към киното, залите са недостатъчни да поберат всички зрители. В Куба има 500 киносалона, но по голямата част от тях

са построени в Хазана. Из острова пътуват подвижни кина. Така на всеки се предоставя възможността да гледа новите филми.

В Куба филмите не се дублират, тъй като четенето на надписите е добро упражнение за ония, които доскоро са били неграмотни.

В Острова на свободата се прожектират почти всички съветски филми. С огромен интерес широката публика посрещна трите филма на Г. Чухрай, „Ива-ново детство“ на Тарковски, „Мир на новороденото“ на Алов и Наумов, „Летят жерави“ на М. Калатозов, „Серьожа“ и др.

Българските филми „На малкия остров“ и „А бяхме млади“ се посрещнаха топло от публиката, а в пресата се появиха добри отзиви.

Куба участвува на фестивалите в Москва, Карлови вари, Лайпциг, Единбург, Мелбърн. Тази година кубинската кинематография ще се представи за втори път на фестивала в Москва с филма на Томас Гутнерес Алеа „Дванадесетте стола“.

Т. Йовев

ЛАТЕРНА НА СПОМЕНИТЕ

Първият румънски игрален филм „Войната за независимост“, направен по стихове на Василе Александри и по пресните спомени на участници във войната, е бил представен в Букурещ за първи път на 2 септември 1912 година.

По случай 50 години от тази първа прожекция студията „Александру Сахиа“ направи филма „Латерна на спомените“, премиерата на който се състоя на 8 април т. г. Автори на сценария са Титус Месарош и Жан Джеорджеску. Режисьорът Жан Джеорджеску, един от ветераните на румънското кино, оживи на екрана немия филм с неговите герои и първи актьори, наивитета и ентусиазма в първите стъпки на румънското кино.

„Латерната“ припомня най-напред битки от руско-турската война, една от тях при Плевен, чрез кадри от филма „Войната за независимост“ (в ролята на Осман паша големият актьор Константин Нотара).

Документални снимки, отразили една от първите демонстрации на социалисти в Румъния, а също и животът в траншеите по време на Първата световна война, говорят с верния тон на историята.

Фрагменти от филми на 20-те години, запазили за бъдещите поколения неза-

бравими образи на театралната сцена, създадени от големите румънски артисти Константин Нотара, Мария Чнукуреску, Ромалд Булфински и други, възбудват и обогатяват зрителя.

Звуци на пиано неуморно и в мелодии на времето аккомпанират актьорите във фрагментите от неми филми. Но кадрите от филма „Влакът фантом“ говорят на съвременен киноезик, звукът заменя аккомпанимента, от екрана ни гледа и ни говори незабравимият актьор Тони Буландра.

К. Танасе заразява с хумора си в епизод от филма „Снян на Танасе“. А популярната двойка Строе и Василаске разсмиват от сърце в кадри от филма „Бинг-Бенг“.

Филмът „Латерна на спомените“ поднася кадри от филми, направени от 1912 до 1948 година, някои от които не споменавам. Това е филм, който трябва не да се разказва, а да се види. Интрига липсва, историята на румънското кино разтваря страниците си, запознава с трудния път и ентусиазма на тези, които не са имали техниката и правилноните на киноцентъра „Буфтя“ и не са познавали грижите и любовта на управляващата държавата класа.

Актьорът Раду Белиган въвежда зрителя във филма; показва му павилионите на „Буфтя“, поднася дикторския

текст на румънското правителство за изграждането на румънската кинемаграфия като индустрия и изкуство.

Румънската публика непринудено откликва, смее се и се радва на своите

любими актьори, някои от които вече не се между живите.

Критиката приема филма като безспорен успех на студията и го приветства с „добре дошъл на екрана“.

Цветана Ангелова

ФИЛМИТЕ ОТ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИТЕ СТРАНИ ПРОБИВАТ ПЪТ И В ГЪРЦИЯ

През последните няколко години въпреки усилията на цензурата и пречките, които създава официалната власт, в Гърция все по-често започнаха да се внасят филми от социалистическите страни. Наред с американски, италиански, английски и други западни филми в киносалоните на гръцките градове понякога и по селата се прожектират съветски, чехословашки, полски филми, както и филми от други социалистически страни.

Интересът на гръцката публика към филмите на социалистическите страни е много голям. Проектирането на такива филми е същинско събитие за всеки град. От друга страна, това е сигурна гаранция за добра печалба на филмовото предприятие, което е внесло такива филми. Живият интерес на публиката в Гърция към социалистическия филм е естествен и оправдан. Преситена от блудкавото и булевардно съдържание на филмите от Запад, тя търси нещо ново, свежо и правдиво. Към това трябва да прибавим и високият, непоколебимият демократичен дух на гръцкия народ, който във филмите от социалистическите страни търси и намира нещо близко, скъпо и разбираемо. Нещо, което привлича. Това не са само идеологическите принципи, върху които са изградени тези филми, а и интересният им сюжет, особено на филмите от антифашистката борба, както и третирането на съвременни проблеми на социалистическото общество.

През последните 7-8 години в Гърция бяха проектирани десетки съветски, чехословашки, унгарски, румънски и полски филми. Дълго време от екраните на кината в страната не слизаха съветските филми „Броненосецът „Потемкин“, „Каменното цвете“, „Летят жерави“, „Съдбата на човека“, както и най-новите филми „Иваново детство“, „Балада за войника“ и други. По продължителност на проектиране и брой на посетителите съветските филми са на първо място, оставяйки зад себе си и най-рекламираните западноевропейски и американски филми.

В същия период много добре бяха посрещнати полските, румънските и чехословашките филми. Някои филми от тези страни с успех са били представени и на миналогодишния солунски кинофестивал.

От няколко години насам често се организират и седмици на филми от социалистическите страни. След седмицата на полския филм в началото на февруари тази година в Атина била организирана седмица на чехословашкия филм. В продължение на седем дни в най-големите киносалони в Атина, а след това и в Солун са били проектирани хубавите филми „Барон де Крак“, „Малолетни партизани“, „Господинът Върховна власт“, „Девојката с черния кон“ и други.

Публиката от тия градове масово се стече да види и да се наслади на хубави, с интересен сюжет филми на чешката кинематография. Броят на посетителите бе рекорден. Критиката — ласкава. Кинокритиците на редица големи вестници в Атина и Солун написаха подробни рецензии за почти всички филми, про-

жектирани на фестивала, давайки висока оценка за тяхното дълбоко и вълнуващо съдържание, отлична техника и постановка.

По повод седмицата на чешкия филм видни културни дейци в страната, както и редица вестници и литературни списания отново са подигнали въпроса за премахването на изкуствените препради, които пречат на развитието на културните връзки между Гърция и другите социалистически страни.

В. С.

НА КРАТКО

На 2 април т. г. в Букурещ се учреди Асоциация на кинематографистите в Народна република Румъния. По този повод се състоя заседание в Съвета по въпросите на кинематографията.

На заседанието присъстваха председателят на Съвета по въпросите на кинематографията към Държавния комитет на културата и изкуствата д-р. Михня Георгиу, представители на киностудията „Букурещ“ и „Александру Сахия“, режисьори, писатели-сценаристи, оператори, художници-декоратори и други кинематографисти.

Времеен съвет ще ръководи асоциацията до първата конференция.

Асоциацията ще има отдели: на художествения филм, на късометражните филми и на киноklubовете.

*

На фестивала в Кан съветската кинематография се представи с филма „Оптимистична трагедия“, постановка на режисьора Самсон Самсонов по едноименната пиеса на Всеволод Вишневски. Това произведение, влязло в класиката на съветската драматургия, е екранизирано за първи път. Филмът се отличава с голямо режисьорско майсторство, а широкоекраният формат съответствува напълно на героиката на филма, на жанра.

Самсонов е искал „Оптимистична трагедия“ от екрана да прозвучи не само като спомен за героичните дни на революцията, но и като разказ за началото на великата борба за преустройството на света и за създаването на ново комунистическо общество.

Издигайки филма до върховете на истинската трагедия, режисьорът е ус-

пял да запази жизнеутвърждаващото значение и революционния патос на произведението.

Главните роли се изпълняват от известните съветски артисти Борис Андреев, Маргарита Володина, Вячеслав Тихонов.

*

Именитата българска певица Елена Николай, пожънала огромни успехи и спечелила слава по сцените на най-големите оперни театри в света, е решила да се отдаде на киното. Това свое решение Николай бързо е претворила в дела. Неотдавна тя е избрала роля и е дала съгласието си да участва в италианския филм „Икономическо чудо“. Филмът ще бъде поставен от Виторио де Сика. Сценарият, който третира вълчите нрави на капитализма и буржоазията, е написан от Чезаре Дзаватини. В „Икономическо чудо“ Елена Николай ще изпълнява ролята на синьора Баузети.

*

След Петия международен кинофестивал в Мар дел Плата Съюзът на аржентинските кинематографи е раздал свои премии на произведените в страната филми.

Тези премии утвърждават новото поколение млади филмови режисьори, което в последните години оспорва позициите на традиционното, преследващо само търговски цели кино.

За най-добър аржентински филм е бил обявен филмът на Рудолфо Кун „Младите старци“, а Мануел Анти е получил премията за най-добра режисура.

*

В Рио де Жанейро неотдавна е бил прожектиран новият бразилски филм „Присягите“, поставен от Флавио Миглисио от групата на младите бразилски кинематографисти, които миналата година в Кан с филма си „Изпълнител на обещания“ получиха „Златната палма“.

Друг нов бразилски филм, пуснат по

екраните на кината, е „Суров живот“ на Нелсон Перейра. Филмът е реалистичен разказ за живота в северната част на страната, известна като черно петно в икономическата карта на Бразилия. За разлика от всички филми досега, които са изопачавали живота в този бедстващ район, „Суров живот“ реалистично и задълбочено разкривал действителността.

Хари Пил, идолът на по-старото поколение кинолюбители, е починал на 70-годишна възраст в Мюнхен. В повече от своите филми, чийто брой надминава 100, той е едновременно и сценарист, и режисьор, и главен изпълнител. Хари Пил беше станал символ на авантюристичното и сензационното в киното. Опасните и смели номера във филмите си той изпълняваше сам без

трикове. Към най-известните му филми спадат: „Джунглата зове“, „Най-добрият му приятел“, „Хора, животни, сензации“, „Господарят на света“ и др.

След като американските и лондонските кинотеатри отказаха да прожектират филма на младия нюйоркски режисьор Питър Кас — „Неверникът“, — той е бил най-сетне показан за пръв път пред публика в Глазгоу — Шотландия.

Сюжетът на филма проследява живота на летеца Джон Хефърман, извършил атомната бомбардировка над Хиросима.

Вестник „Дейли Уоркър“ пише, че въпреки че е заплетен и сюжетно разкъсан, филмът е сърцераздиращ и вик срещу едно от най-големите престъпления на нашето време.

Литература по въпросите на киното

Заплатин, М. А. С кинокамерой вместо ружьа. Москва, Искусство, 1962. 18 стр., с илл. (Б-ка кинолюбителя).

В тази брошура кинооператорът М. А. Заплатин разказва за един от най-увлекателните видове „лов“ — лов с кинокамера. В първата част на своя разказ той привежда няколко случая от собствената си практика, описвайки срещи със сърни, глухари и др. По-нататък авторът разглежда въпросите около избора на място за „лова“, за поведението на кинооператора по време на снимките, за избора на снимачния апарат и филма за снимане и т. н. Най-подробно авторът се спира на композирането на кинокадъра и на монтажа на направените снимки.

Зоркая, Н. М. Советский историко-революционный фильм. Москва, Изд. АН СССР, 1962. 220 стр. с илл. (Инст. истории искусств. М-ва культ. СССР).

Обширна монография, посветена на пътя и развитието на съветския историко-революционен филм. Образът на революционера и неговото претворяване и развитие на съветския екран авторът на книгата Н. Зоркая е поставила като главна тема в своя труд. Книгата е разделена на 4 основни глави, в които са проследени хронологически творческият възход и постиженията на съветския историко-революционен филм. развитието на този филм до сегашното му равнище е минало по собствен път — на все по-дълбоко и разнообразно третиране на конфликтите от революционната епоха, към разкриване на революцията като грандиозно историческо движение на трудещите се маси и обхващащо буквално всички области на живота.

Из истории кино. Материалы и документы. Москва, Изд. АН СССР, 1962. (Инст. истории искусств. М-во культ. СССР). Вып. 5. 176 стр.

Петият випуск на периодичния сборник „Из историята на киното“ се отличава значително по своята тематика от предишните токове. В него е отделено голямо внимание на материалите, характеризиращи развитието на отделните национални приноси в съветското киноизкуство. Към този вид се отнасят четирите основни статии в сборника: „А. Шимон. Из историята на украинското съветско кино в периода на въстановяването на народното стопанство в страната. (1921—1925 г.)“; Х. Абул-Касимова. Организация на киноотдела в Узбекистан. Р. Абулханов. Бухаро-руско кинотрудничество; И. Репин. Киноизкуството на съветска Туркмения. (Филмография).

На историко-революционния и дореволюционния съветски филм са посветени трите статии на Р. Соболев, Ю. Красовский и В. Ханжонкова. Особено място в сборника заема работата на видния полски киноисторик проф. В. Е в с е в и ц к и: „Полските кинотворци в руската дореволюционна кинематография“, снабдена с изобилни филмографични и биографични данни.

Материалите и документите в петия випуск на сборника „История на киното“ представляват богат и ценен принос за бъдеща научна работа и изследвания върху пътя и развитието на съветското киноизкуство.

Каплер, А. Киноповести. Москва, Искусство, 1962. 483 стр. с портр.

В този сборник са събрани и публикувани 6 от най-известните и сполучливи киносценарии на известния съветски писател-сценарист Алексей Каплер, с чието творчество е свързана почти цялата епоха от развитието на съветското кино. Сборникът е снабден със статия за Каплер и неговото творчество от Гр. Козинцев. Поместени са следните сценарии: „Градинарят“, „Котовски“, „Ленин в Октомври“, „Ленин през 1918 г.“, „Два живота“ и „Мечтатели“.

Накрая на сборника е дадена подробна филмографична справка на филмите, снети по сценарии на Каплер.

Меркель, М. М. Включить полный свет. Москва, Искусство, 1962, 77 стр., с илл.

Тази книга запознава читателя с дългата и сложна работа на кинооператора. Като дава оценка на постиженията на най-добрите съветски кинооператори, авторът прави анализ на много съветски филми и показва колко изобретателност, умение и истински талант са необходими на оператора, за да доведе до зрителя замисъла на сценариста и режисьора. Специално място в книгата е отделено на въпросите на кинематографската композиция, светлинното оформление на филма, на цвета и на различното маниерно третиране на цветовете от различните оператори.

Нисский, А. В. Специальные виды киносъемки. Москва, Искусство, 1962. 95 стр., с илл. (Б-ка кинолюбителя).

Книгата ни запознава с основните видове специални киноснимки, които с успех могат да бъдат използвани от кинолюбителите в работата им над създаване учебни, научно-популярни и игрални любителски филми. Описани са методите за получаване на скоростни и внезапни снимки, а така също и снимки с невидими лъчи, в поляризована светлина и др. При изложението на материала авторът се е справил с възможностите на съветската любителска 8 и 16-мм киноснимачна апаратура.

В приложенията към книгата са дадени технически характеристики на любителските киноснимачни апарати и други разнообразни справочни данни. Даден е и списък на най-важната литература по засегнатите проблеми на руски и други езици.

Советские художественные фильмы. Анотированный каталог. Т. I—III. Сост. Н. А. Глаголева и др. Под ред. А. В. Мачерета и др. Москва Искусство, 1961—1962. (Всесоюзный госуд. фонд кинофильмов).

Т. I. Немые фильмы. 1918—1935. 528 стр.

Т. II. Звуковые фильмы. 1930—1957. 784 стр.

Т. III. Приложения. 308 стр.

Това обемисто тритомно издание, очаквано с оправдан интерес от изследователите на съветското кино, както и от всички кинодеици в чужбина, представлява анотиран каталог за четиридесетгодишния период от развитието на съветското киноизкуство — 1917—1957 г.

В първите два тома на изданието са систематизирани филмографирани всички съветски художествени филми от този период, късометражни и пълнометражни, игрални и мултипликационни — на брой около 500. Съставителите на каталога очевидно са се стремили да предоставят на вниманието на кинодеиците и преди всичко на историците и теоретичите на киното колкото се може повече обширни данни за съветския филм, кратко изложение на съдържанието и библиография. Изкуствоведческа оценка за художествените качества на отделните филми не е правена. За всеки филм в справочника са поместени следните данни: наименование, жанр, количество на частите, метраж, коя киностудия го е произвела, година на производството и излизането му на екрана, основен състав на снимачната група, имената на актьорите и др. изпълнители на роли, анотация, библиография, сведения за съхраняването и местонахождението на филмите.

Изданието има предимно справочен характер и не претендира за задълбо-

чени оценки на изброените в него филми. То е първият каталог-справочник от подобен характер, появил се в Съветския съюз. По настоящем там се извършва работата и по изготвяне справочника „Режисьори на съветското кино“, а по-нататък ще бъдат пуснати и други справочници с оглед на останалите творчески професии в киното. Първите две от тези издания са „Енциклопедическият кино-речник“ и „Анотираният каталог на чуждестранните филми“.

Сценарии французского кино. Москва, Искусство, 1961. 520 стр. 28 стр. илл. (Зарубежная кинодраматургия).

В този сборник са включени шест от най-представителните и най-характерни сценарии на съвременния френски филм. Те са написани от различни автори, с различен подход към хората и събитията, с различно отношение към действителността, с различни степени на майсторство и талант. Сценариите се отличават един от друг и по своите литературни качества, по жанровите си признаци. В тях орещаме мелодрамата, политическия памфлет, комедията, хроникалното описание на събитията и жизнено-драматическите ситуации в различни среди, съсловия и възрасти.

Събрани в една книга, всички тези произведения в общност обаче развиват една и съща тема, излагат един и същи сюжет. Те всички са посветени на нравствената и битовата трагедия на съвременна Франция. Особено място между сценариите заема „Под покривите на Париж“ на Рене Клер, написан около 30 години по-рано от останалите; „Те бяха петима“ от М. Журдан и П. Ларош; „Татко, мама, слугинята и аз“ от Марсел Еме, Пиер Верн и Жан-Пол ле Шануа; „Измамниците“ от Марсел Карне, „Никой не ме обича“ от Фр. Трюфо и Марсел Муси и „Свобода, братство и равенство“ от Андре Кайат и Шарл Спаак.

Като пръв опит да представи на съветския читател едни от връхните постижения на съвременната френска кинодраматургия сборникът буди неоспорим интерес и сред нашите творци в киното, както и за всички кинолюбители в нашата страна. Книгата е снабдена с предговор от М. Блейман, в който е направен обстоен анализ на публикуваните в сборника сценарии.

Учебный фильм. Сборник статей. Сост. В. Л. Жемчужный. Москва, Искусство, 1962. 207 стр.

По замисъла на участващите в него автори — видни представители на съветската кинематография, сборникът поставя началото на едно широко и разнообразно обсъждане на творческите проблеми, вълнуващи както всички, които участвуват в създаването на учебни филми, така и тези, които ги използват в своята педагогическа практика. В сборника са поместени общо 14 статии от такива автори като Б. А. Алтшулер, С. А. Гуревич, А. М. Кудрявцев, А. А. Блюмштейн, Б. Х. Тол, С. И. Архангелски и др. Статите са разпределени в три основни дяла, а именно: I. Възгледите на теорията на учебния филм; II. Из опита по създаване на учебния филм и III. Към методиката на използването на учебния филм.

Като приложение към сборника са поместени два обзора: 1. За работата на секцията „Учебно кино“ при Международната асоциация на научното кино и 2. Ел. Копен. Научният филм във висшите училища.

Ханютин, Ю. М. Сергей Бондарчук. Москва, Искусство, 1962. 181 стр., 16 л. илл., портр. (Мастера киноискусства.)

Монография, посветена на народния артист на СССР, лауреата на Ленинска награда Сергей Федорович Бондарчук. В книгата са разгледани най-добрите постижения на Бондарчук, създадените от него образи на Шулга („Млада гвардия“), Шевченко („Тарас Шевченко“), Димов („Скокля“), Отело („Отело“) и някои от спорните му роли — на Сергей Тутаринов („Кавалерът на златната звезда“), „Гармаш“ („За това, което не може да се забрави“), Иван Франко („Иван Франко“).

Специална отделна глава е посветена на най-значителното постижение на Бондарчук — удостоения с Ленинска награда филм „Съдбата на човека“, в който Бондарчук участва едновременно и като режисьор, и като изпълнител на главната роля.

Забележка: Посочените книги и сборници се намират в Народната библиотека „В. Коларов“ и всички по-големи научни библиотеки в столицата.

Д. К. Бошнаков



Работен момент от филма на Захари Жандов (на преден план) „Черната река“. Оператор Емил Вагенщайн.



Сцена от новия български художествен филм (в снимачен период) „Едно пътуване към свободата“. Сценарий Свобода Бъчварова, режисьор Вили Цанков.



Симеон Шивачев поставя филма „Незавършени игри“. Ролята на Митко Палаузов изпълнява единадесетгодишният Иван Енчев.

Операторът И. Грицюс е завършил ВГИК под ръководството на проф. Волчок. След завършването на института е работил с известния оператор Москвин в киностудията „Ленфилм“. Във филма „Дон Кихот“ заедно с оператора Розовски е снимал нормален 35 мм вариант. Първият си филм — „Пуяци“, той снима на литовската киностудия. Режисьор на филма е В. Микелаускас, а сценарист — бащата на И. Грицюс — А. Грицюс. В 1958 година И. Грицюс е снел третата новела във филма „Живите герои“, за което е получил премията на прибалтийския фестивал за най-добър оператор. Режисьор на филма е Жебрюнас. Неговите филми „Кано-нада“ и „Стъпки в нощта“ имат републиканска категория. Сега И. Грицюс в студията „Ленфилм“ снима „Хамлет“.

*

Един от най-старите и най-интересните творчески работници на литовската киностудия е документалистът режисьор-оператор Старошас Викторас. Той е лауреат на републиканската и всесоюзни премии. Той е снел филма „Десет дни в Полша“ — разказ за гастролите на литовския ансамбъл за песни и танци във Варшава. Неговият филм „Отново в родина“ показва завръщането на литовските емигранти в Литва. В последната си работа „Не се безпокой, Вергиниус“, Старошас е създал един проникновен и лиричен разказ за новия живот в младия град на младите производители на шимент. Със сложни и необикновени ракурси и движение на камерата той е успял да покаже новата техника и машини през очите на Вергиниус.

*

Филмът „Те са от Каунас“ разказва за борбата на комсомолците от Каунас през време на окупацията. „Мечти и съдби“ са три малки новели за балерината Л. Ателовичуте, за семейството на революционера А. Мицкевичюс и за един млад литовски агроном. Мечтите на бащите се превръщат в реална действителност за техните деца — това е основната мисъл на тези три новели.

*

Режисьорът Желаквичус е възпитаник на ВГИК. Своя пръв голям филм „Адамас иска да бъде човек“ е снел през 1959 година. За този филм получава главната награда „Големият кехлибар“ на прибалтийския фестивал. Сега е художествен ръководител на литовската киностудия и поставя филма „Свидетел“. Той е и сценарист на филма, който се снима от оператора А. Араминас. Филмът е на съвременна тема и е насочен против равнодушието на хората, които трябва да бъдат активни участници в построяването на новия живот. Филмът разказва за едно престъпление, свидетел на което е само един

човек. Пред съда той разказва всичко, което е виждал, но той не е направил нищо, за да предотврати престъплението. Филмът е насочен срещу пасивните наблюдатели на случилите се произшествия, които носят морална отговорност. Филмът косвено засяга и критикува политиката на култ към личността.

В близко бъдеще ще бъде пуснат в производство и неговият филм „С нами бог“. Сценарият е написан от сценаристите Желакявичус и Коновичус. Филмът ще разказва за фашистката окупация на Литва, за трудната борба и търсенето на истината от група свещеници. Той е насочен против християнския морал и против догмите на католическата църква.

*

След „Девет дни от една година“ сценаристът Данил Храбровицки е написал нов сценарий, чието действие се развива в средата на лекари и обхваща периода 1945—1957 г. Филмът ще бъде поставен от Юлий Райзман.

*

Студията „Азербайджан“ скоро ще отбележи своята 40-годишнина. Нейният колектив се стреми да ознаменува тази дата с нови и интересни филми. Пред завършване е комедията „Ромео — мойт съсед“, екранизация на популярната съвременна оперета на Р. Гаджиев. Започнати са и подготовките на още два филма: „Островът на чудесата“ и „Къде е Ахмед?“ Филмът „Островът на чудесата“ се поставя от писателя и сценариста Г. Сейдбейли. Това е втората му режисьорска работа.

*

Има в кинематографията успехи, които се очакват от зрителите и са свързани с имената на известни артисти, драматурзи или режисьори. Но случват се и такива успехи, за чиято възможност нито зрителите, нито критиката предполагат. Такъв е случаят с филма „Деца на Памир“, пуснат наскоро по екраните на Съветския съюз.

Студията „Таджикфилм“ поканва на работа младия режисьор Вл. Мотил и му възлага постановката на „Деца на Памир“ (сценарий М. Миршакар и И. Филимонов по поемата на Миршакар „Ленин в Памир“). Фабулата на филма е много проста и трогателна. Действието протича в началото на двадесетте години във високопланински аул на Памир, където хората живеят почти в първобитна нищета и оскъдност. Тук идва отряд червеноармейци. Командирът разказва на жителите как те вече ще живеят по законите на съветската власт. Отрядът скоро си отива, като остава само един човек. Той организира училище за деца и става първият учител. За пръв път децата виждат глобус и разбират, че земята е кръгла. Учат



Вълго Радев ще постави филма „Крадецът на праскови“ по едноименната повест на Емилиян Станев.



Две сцени от съветския художествен черно-бял, широкоформатен филм „Оптимистична трагедия“, снет по едноименната пиеса на Всеволод Вишневски от режисьора Самсон Самсонов. Оператор Владимир Монахов.



Режисьорът Никола Вълчев и операторът Константин Янакиев по време на снимането на новия български исторически филм „Ивайло“.



Жоржета Чакърова изпълнява централната женска роля във филма „Черната река“.



Из новия съветски цветен художествен филм „Царството на кривите огледала“. Постановка Александър Роу.

се да пишат и четат. Пристига тъжната вест за смъртта на Ленин, а заедно с нея и нареждане на райкома учителят да напусне аула и да постъпи на работа в града. Закриват училището. Но децата вече не могат без него и тръгват за града, за да търсят своя учител. По пътя едва не загиват и по една случайност биват спасени. „Това е всичко“ — така гласи последният надпис на екрана.

Съветската критика дава висока оценка на „Децата на Памир“, като нарича филма „поетично, оригинално кинопроизведение“.

*

На 24 април 1963 г. в Ленинград на 54-годишна възраст е починал видният съветски кинорежисьор, лауреат на държавни награди, народният артист на РСФСР Леонид Давидович Луков. Още 16-годишен комсомолец той постъпва на работа в Киевската киностудия за художествени филми и от това време целият негов живот е свързан със съветското киноизкуство. Филмите на Л. Д. Луков са получили широко обществено признание. „Големият живот“, „Александър Пархоменко“, „Двамата бойци“, „Редникът Александър Матросов“, „Вася Железнова“, „Алеко Дундич“, „Разни съдби“, „Два живота“ — това съвсем не е пълният списък, съставлява творческата биография на този талантлив майстор, който във всяко свое произведение е създавал образи на истински герои — борци за делото на партията.

Почти до края на своите дни Леонид Луков е работил над своя нов филм „Цената на човека“, посветен на важни съвременни проблеми.

*

Преди четиридесет години се появи на бял свет героят на романа на чешкия писател Ярослав Хашек — храбрият войник от австро-унгарската армия Йозеф Швейк. Когато се разрази Втората световна война, Швейк отново оживя, но този път в киното и се включи в борбата срещу фашизма.

За пръв път той се появи на екрана през 1941 г. в „Боева киносбирка № 7“ — в новела, поставена от режисьора С. Юткевич. Ролята на Швейк се изпълнява от артиста В. Канул. През 1943 г. храбрият войник встъпва в единоборство със самия Хитлер, макар и само на сцен в киноразказа на С. Юткевич „Новите похождения на Швейк“. Тук в тази роля е участвувал Б. Тенин. Десет години по-късно Швейк отново е на екрана. Сега вече в кукления филм на Иржи Трнка: „Приключенията на храбрият войник Швейк“. След това на екрана бе пуснат двусериен чехословашки филм „Храбрият войник Швейк“ с Р. Грушински в главната роля. Неотдавна в Съветския съюз се появи филмът „Големият път“ (сценарий Г. Мдивани, режисьор Ю. Озеров), където писателят

се среща със своя бъдещ герой. Това още не е Швейк, а Страшлипка, който е послужил на Хашек за прототип на Швейк (ролята на Страшлипка се изпълнява от чехословашкият артист Р. Грушински).

*

На 7 юли бе открит Третият московски международен кинофестивал. Той ще премине под лозунга „За хуманизъм на киноизкуството, за мир и дружба между народите!“

Най-добрите филми на фестивала ще получат „Голямата награда“, златни и сребърни медали, отделно ще бъдат отбелязани най-добрите работи на сценаристи, режисьори, оператори, композитори, артисти. Вече са известни някои филми, официално представени за конкурса. Сред тях са филмът на кубинските кинематографисти „Дванадесетте стола“ (свободна екранизация на романа на И. Илф и Е. Петров), шведският филм „Чудесното пътешествие на Нилс Холгерсон“, норвежкият „Студени следи“, полският „Черните крила“, турският „Чужд в града“, швейцарският „Доменик“.

КИТАЙ

Японска каска се подава от крайбрежния пясък. Тя буди у героинята на филма „Вълните на южното море“ спомени за миналото.

— Жените на катера! — крещи братът японски офицер, самодоволно усмихвайки се. Безразборна стрелба. Сърцераздиращ вик на жена, чието дете хвърлят във водата. Картини, една от друга по-тежки придружават разказа на героинята. Филмът „Вълните на южното море“, поставен от режисьорите Цай Чу-шен и Ван Вей-и, няколко месеца вече не слиза от екраните на китайските кина. Главната роля се изпълнява от У Вен-Хуа, до неотдавна работничка в една от шанхайските фабрики.

Сега се снима втората серия на филма под названието „Доброто и злото на края на света“.

ПОЛША

В Полша е пуснат документалния филм „Реквием за 500 хиляди“. Авторите Босак и Казимирчак пресъздават ужасяващата картина на хитлеристките престъпления във Варшава.

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

По чехословашките екрани се е появил филмът „Обърни си главата!“ на режисьор



Сергей Герасимов и актрисата Жана Болотова на среща с московски кинозрители.



Григори Чухрай, С. Долидзе и Иван Пирев на пленума на оргкомитета на Съюза на съветските киноработници.



Съветският режисьор В. Азаров на репетиция с актьори по време на снимането на филма „Сухар“.



Меди Димитрова и Петър Слабаков във филма „Смърт няма“. Постановка на Христо Писков и Ирина Акташева.



Борис Радивенски в ролята на Големия Иван и Йордан Адамов в ролята на Козебродия от филма „Ивайло“.



Из китайския художествен дългометражен филм „Следи в снежната гора“.

Карел Кахин, един от най-интересните режисьори от младото поколение. Действието на филма се развива в днешна Чешка Молдавия, близо до съветската граница. Героинята на филма е млада седемнадесетгодишна девойка. „Искам да покажа — е заявил режисьорът — живота на днешната младеж, лекомислена и буйна, но по своему мъдра и симпатична.“

В главната роля играе студентката от първи курс на пражката театрална школа Ева Солцова.

*

Студията за игрални филми в Братислава ще произведе тази година шест пълнометражни игрални филма: „Яношик“ (режисьор Павел Белик) е филм за легендарния словашки герой Яношик; „Трио Анжелос“ (режисьор Станислав Барабаш) е със сюжет из живота на църковите артисти; „Стрелката“ (режисьор Ян Лацко) е филм за новия социалистически морал. На конфликта между бащи и деца е посветен филмът „Наказание“ (режисьор Франтишек Кудлач). От три новели се състои филмът „Трите дъги“ (режисьор Петер Солан), който разглежда интересния въпрос за принципите на социалистическия хуманизъм в средата на старата и новата интелигенция.

ГДР

В студията на Дефа е завършен дегенеративски филм „Бандата на плешивите“. За основа на сценария е взета действителната история за разобличаване на група строители, тръгнали по пътя на престъплението.

*

„Мъгла“ — така се нарича новият филм на режисьора Йоахим Хаслер по сценарий на Хорст Безелер. „Идеята за създаването на този филм — разказва авторът на сценария — се появи при прочитане на едно съобщение във вестник от 1940 г. Там бе написано, че на 10 септември 1940 г. в Атлантическия океан хитлерова подводница е торпилирала кораб, който евакуирал в Канада 83 английски деца, от които били спасени само шест. Биха ли могли тези деца да забравят случилото се? Къде са те сега, какви са техните възгледи за живота? Как се отнасят към факта, че командирът на подводницата е днес сред организаторите на военни бази в Англия?“

Това е филм не за войната, а за нашето съвремие. Главните роли се изпълняват от Гюнтер Симон, Еберхард Еше, Хелмут Шрайбер.

*

Режисьорът Франк Фогел работи над сценария на филма „А Жулиета живее“. Това

ще бъде нова осъвременена версия на Шекспировата трагедия „Ромео и Жулиета“ в комедиен вариант. В главните роли ще участвуват Петер Зиндерман, Юта Хофман и Анжелика Домрьозе.

*

В студията „Дефа“ е завършен „Филм-Магазин“ номер 4. Той съдържа късометражните филми: „Леа от юг“ — филм за нашата певица Леа Иванова, „Африкански балет“ и „Прага без очила“.

УНГАРИЯ

Много приятели и познати, събрали се да поздравят богатия индустриалец Рихард Данус в деня на неговата 75-годишнина, намират мъртвото тяло на юбиляра. Кой е имал интерес от неговата смърт? Новият филм на режисьора Золтан Варконни „Възпоменания в една странна нощ“ (по сценарий на Петер Саз), проследявайки събитията, довели гибелта на богатия фабрикант, рисува картина от живота на буржоазна Унгария в недалечното минало.

Главните роли се изпълняват от Ева Руткай, Миклош Габор, Антал Пагер.

ИТАЛИЯ

Популярният италиански артист Алберто Сорди ще дебютира като режисьор. Той е заминал за Швеция, където по сценарий на Душан Луиджи Полидор ще снима филма „Дяволът“. Филмът ще бъде поставен в разпространената напоследък в Италия форма на филм-анкета.

*

Италианската цензура е забранила филма на режисьора Марко Ферери „Царицата на кошера“. Филмът е комедия, атакуваща анахроничните порядки в брака, които още съществуват в италианската действителност. Много културни дейци — кинематографисти, писатели, артисти, художници — са изпратили едно изложение в цензурната комисия, с което протестирали срещу забраната на филма. Председателят на съюза на продуцентите Гофредо Ломбарди също в знак на протест се е отказал от участието си в цензурната комисия, чийто член е бил от години.

Досега режисьорът Марко Ферери е работил в Испания. Неговият филм „Количката“ е получил международна известност.

*

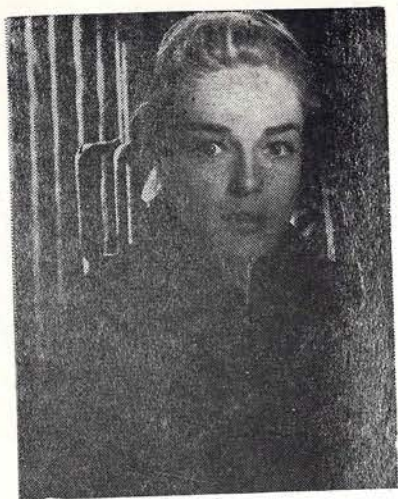
Лукино Висконти ще снима своя първи филм във Франция „Любовта на Сван“. Това ще бъдат фрагменти от романа на Марсел Пруст „В търсене на загубеното време“. Сценарият пишат Франсоа и Клод Мориак. В главната роля е поканена да участва Брижит Бардо.



Съветската актриса Ина Гулая във филма „Големият път“. Постановка Юри Озерог.



Сцена от чехословашкия игрален филм „Ледовитият океан зове“.



Симон Синьоре във филма „Тереза Ракен“, който наскоро ще бъде прожектиран по екраните на кината.



Фернандел в сцена от филма „Мамзел Нитуш“, който предстои да се прожектира по екраните в страната.

*

За пръв път италианската кинематография ще снима филм за италианското работническо движение. Филмът „Другари“ ще бъде поставен от режисьора Марио Моничели. Действието на филма се развива в Торина по време на големите стачки и протестни акции в края на миналия век. Главните роли ще бъдат застъпени от Фолко Лули, Марчело Мастоияни, Ани Жирардо.

ФРАНЦИЯ

„Хитлер? Такъв не познавам“ — така се нарича новият филм, който сега снима младият режисьор-дебютант Бертран Блие. Всички роли се изпълняват от непрофесионални артисти. Този филм е адресиран до френската младеж, която не познава ужасите на войната и малко се замисля за неотдавнашното кърваво минало, когато във Франция са се разпореждали хитлеристите.

*

Животът на Морис Утриай, виден френски художник (1883—1955), ще бъде филмиран в Холивуд. Филмът ще носи названието „Улица Монмартр“ и ще бъде поставен от режисьора Джон Хустън, който е автор на филма за Тулуз-Лотрек „Мулен Руж“.

*

Темата за колониалните войни, които е водела Франция през последните години, е била своего рода „табу“ за френските кинематографисти. Но ето че напоследък по френските екрани се появява филм, в който непосредствено се показват военните действия във Виетнам. Нищо не пречатства неговото пускане. До „Бастيونът на безумните“ не са се докоснали ножниците на цензурата. „Това произведение не е рискувало да навлече върху себе си мълнията на цензурага, нито гнева на правителствените декрети — пише за него парижкият кинокритик Самюел Лашез. — Това е страшен филм за страшна война, прослава на героя-колонизатор. „Бастيونът на безумните“ е един от най-лицемерните и порочни филми, които някога е произвеждала френската кинематография.“

БОГОМИЛ РАЙНОВ

ИНСПЕКТОРЪТ И НОЩТА

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

Неприветна канцелария, едва осветена от мъждива крушка. Инспекторът, гърбом към обектива, с палто и шапка, готов за излизане, гледа тъмния прозорец, по който отвън в буйни струи бие дъжд.

Гласът на инспектора: Ако някой ви каже, че професията на криминалният инспектор кипи от романтика, пратете го при мене. Или по-добре... пратете го по дявола.

Само тъмното стъкло, в което е отразено навъсеното лице на инспектора, с цигара в уста.

Гласът на инспектора: Утрин, ведра полунощ... дъжд като из ведро... вятър — също в неограничено количество... и малка интимна среща с един труп — така почва тази история.

Инспекторът се обръща с лице към обектива, вдига шапката на тила си, мутва ръце в джебовете си, облегат на перваза, разсеяно оглежда стаята. Към 40-годишен мъж, с мургаво, малко мрачно лице.

Гласът на инспектора: Лошото е, че паузата между всички тия истории не е никога достатъчно дълга, за да свършим нещо полезно. Например да махнем това куче с хитра усмивка и синя козина... или тая крушка, която слепи очите със своите петнайсет вата, или поне да смениш балтона, който, възседнал гърба ти, победоносно влиза в третата петилетка...

Инспекторът приближава до бюрото, вади угарката от устата си и я гаси в пепелника.

Гласът на инспектора: Има и една друга история, която също чака своето уреждане. Една история, почнала върху летния дансинг...

Пръстите на инспектора правят няколко кръговидни движения над бюрото. Чуват се първите тактове на *мелодията*, която ще продължава да звучи до края на надписите.

Гласът на инспектора: Върху летния дансинг... Това достатъчно говори за сериозността на произшествието, тъй като аз съм в танците почти като трупа, който ми предстои да спокодя... Една история от съвсем личен характер...

Телефонът звъни. Инспекторът — в слушалката:

— Готово ли? Слизам веднага.

Отваря вратата, минава бързо през коридора, слиза по стълбата. Качва се в специалната кола, която чака в двора и в която вече се намират шофьорът и лейтенантът от научно-техническия отдел. Колата потегля и излиза през вратите. Инспекторът се полуизляга на задната седалка, притваря очи и смъква шапката над лицето си, сякаш иска да се изолира от заобикалящото го, за да чува о-добре мелодията и да вижда това, което тя му припомня. Колата бавно се движи. Улиците са почти тъмни. Гъста мъгла. Двата мъждиви кръга на фаровете пълзят срещу обектива.

Колата спира. Качва се съдебният лекар. Възрастен мъж. Спокойно добродушно лице. Сяда до инспектора, който продължава да седи все в същата поза и дори не поглежда към влезлия. Колата отново потегля.

Съдебният лекар: Временце, а?

Инспекторът отмахва лениво шапката на тила си и поглежда без интерес към лекаря.

НАДПИСИ

Инспекторът: Твоята професия ще мине и без лъчи и теменуги.

Съд. лекар: Не съм съгласен, момко. Лъжеш се. Лъчи и теменуги са нужни всекиму. И разбира се, сита закуска. Аз хапнах добре. Преди да изляза, винаги хапвам добре. Особено в такова време.

Инспекторът: Вади кутия с цигари.

Съд. лекар: Почерпи, де.

Инспекторът: Да не си се отказал пак да пушиш.

Съд. лекар (като взема една цигара). Именно.

Инспекторът (пали му и пали на себе си). Какъв късмет: когато работя с тебе, винаги си в период на въздържание. Въздържание, което ми излиза скъпо.

Съд. лекар (като вдъшва дима с наслада). Откажи се и ти!

Инспекторът: Мерси. Животът и без туй така се нарежда, че все трябва да се отказвам от нещо. Някога трябваше да се откажа от медицината...

Съд. лекар: Чувал съм го вече това...

Инспекторът: Не си чул продължението.

Съд. лекар: А именно?

Инспекторът: Страдах много, че немотията ми попречи да стана лекар... Да, страдах дълго...

Замълчава.

Съд. лекар: Е, и после?

Инспекторът: И после нищо. Срегнах тебе и разбрах, че нищо не съм загубил.

Съд. лекар: Очаквах да кажеш нещо от тоя род. Нямах капка респект към по-старите.

Инспекторът: Всъщност, старче, ти заслужаваш известно уважение. Преглеждаш трупове, но поне не ги произвеждаш сам, както правят някои твои колеги...

Колата спира.

Шофьорът (като се извърща): Тук е номер 27, др. майор.

Инспекторът (поглежда през стъклото): Вжарай колата вътре.

В мъглата се провижда стара желязна ограда. Шофьорът и лейтенантът разтварят тежката двукрила врата. Колата запълзва по алеята. От мрачината и мъглата бавно изплува масивна стара богаташка къща с тъжни високи прозорци и отдавна олющена от влагата мазилка. През джамлъка на зимната градина свети прозорецът на една от стаяте. Колата спира малко по-нататък, пред входа. Неясно чернеят голите клони на високи дървета.

Гласът на инспектора: Околността е уютна...

Инспекторът, лейтенантът и съд. лекар изкачват няколко стъпала и се озовават в полутъмен мрачен хол с нечисти стени.

Гласът на инспектора: И вътрешността също...

Пред една от вратите стои милиционер. Тримата влизат.

Гласът на инспектора: За местопроизшествието да не говорим...

Обширна стая, претрупана с богаташка, но демодирана и разнотилна мебел. Прозорец и врата към зимната градина. На масата — кутия бонбони, преполовена бутилка коняк, две недопити чаши, една чака почти празна. В ъгъла тежък гардероб. Близо до него леглото с тялото на Маринов. Обективът не обхваща тялото, а спира на портрета на Маринов на млади години с тържествен вдървен израз. Портретът е окачен над леглото, до което се приближава съдебният лекар. В същия миг:

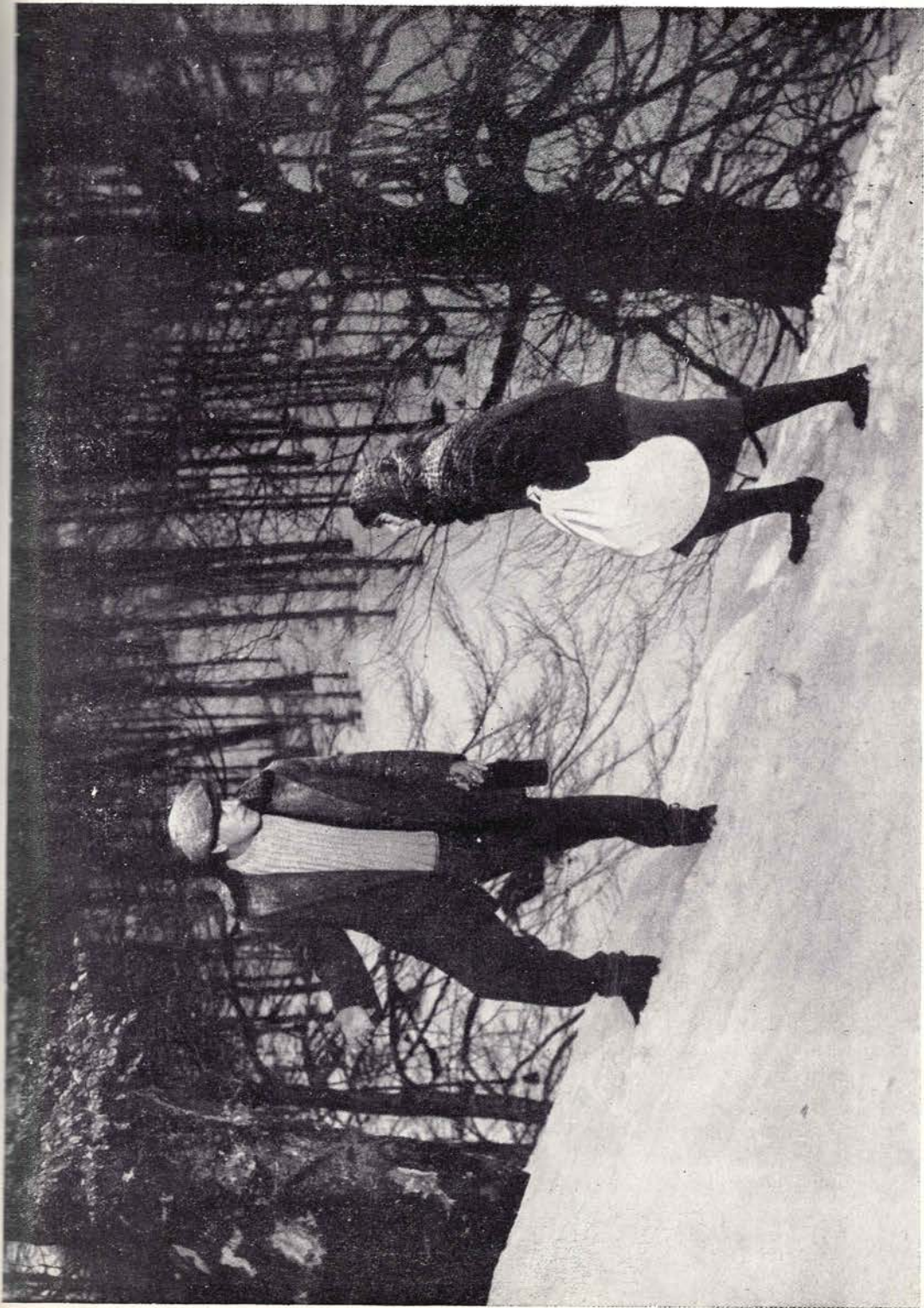
Инспекторът: Докторе, само без пиране...

Съд. лекар: Знам си работата, момко.

Инспекторът: Не се и съмнявам... Последният път върху ножа на убиеца намерихме толкова твои отпечатъци, че ако исках да съкратя следствието, можех спокойно да задържа тебе...

Почва огледът с всичките технически подробности на една процедура, която въпреки прозаичния си педантизъм крие нещо злоещо. Докато лейтенантът наглася фотоапарата и по-късно, докато прави снимките, оглежда, записва и пр.

Гласът на инспектора: Някога гениалните детективи с един орлов поглед установяваха всичко, включително галеното име на убиеца. А на нас е съдено да



Георги Георгиев и Жоржета Чакърова в сцена от филма „Черната река“.
Постановка Захари Жандов



Иван Тонев и Весела Радова в сцена от филма "Черната река"

се движим с крачките на костенурка. Обзорни снимки... възлови снимки... детайли... И писане... Статичен оглед... и писане... Пръстови отпечатъци... и писане... Додето се получи цял албум от семейни снимки и документи, в който липова само най-важното: убийство или самоубийство.

Инспекторът (към съд. лекар, който се е навел над тялото и го опипва, без самото тяло да се вижда): Убийство или самоубийство, а?

Съд. лекар: Това ти ще кажеш.

Инспекторът: Настъпване на смъртта?

Погледът на инспектора се насочва към будилника, който трака на нощната масичка.

Съд. лекар: Към полунощ

Инспекторът: Причина?

Съд. лекар: Усещам лек дъх на горчиви бадеми...

Инспекторът: Това ми напомня детството.

Съд. лекар: На мен ми напомня цианкалий.

Инспекторът: Друго да кажеш?

Съд. лекар: Другото, после, Изобито, пиши го самоубийство, пък ако междувременно убиецът сам се яви и признае, ще поправам акта... А можеш да тръгнеш и по обратния път: търси убиеца, пък не го ли откриеш, ще пишем самоубийство.

Съд. лекар, сякаш осенен от внезапна идея, се приближава към масата и посяга към почти празната чаша.

Лейтенантът: Докторе, моля ви се!

Инспекторът: Само не помагай с действия. Стигат ми и съветите ти.

Съд. лекар си дръпва ръката, навежда се предпазливо и помиришава чашата.

Съд. лекар: Така си имислех. Мириз на коняк и на горчиви бадеми. Всичко е толкова очевидно, че само мизантроп като тебе може да допуска убийство.

Инспекторът: Вярно. Особено ако я нямаше втората чаша. Но когато двама пият, а след гуляя остава само един труп, налага се все пак да се провери кой е другият, дете тъй леко е понесъл цианкалий.

Холът. Инспекторът разговаря с милиционера на вратата. Онзи му сочи другите две врати, извеждащи в хола, после стълбата към сутерена, като обяснява нещо. Инспекторът се оглежда, вдига шапката на темето си, сякаш се двоуми, и тръгва към сутерена. Слиза по стълбата. Тесен коридор. Три врати.

Инспекторът чука на първата врата. Отваря му възрастна жена. Живи очи, подвижни вежди, голяма уста.

Инспекторът: Другарката Катя?

С професионален жест показва картата си.

Катя: Ах, другарю началник, заповядайте. Аз даже исках да дойда горе, за да бъда на услугите ви, но ми казаха да чакам тука. Какъв ужас, нали, макар че покойният не бе цвете за мирисане, но все пак така неочаквано, нали, искам да видя какви очи ще обличши моята приятелка Мара, съседката де, дете обичаше да вика, тоя човек, кай, няма да остарее...

Докато отстъпва, за да даде път на инспектора и докато му поднася стол, Катя непрекъснато приказва:

...то всички остаряваме де, кой по-бързо, кой по-бавно, но той, покойният Маринов, нали още му беше слаб ангелът по момичетата, вое се младееше и...

Инспекторът слуша, сякаш сепнат от този словесен водопад. После:

Инспекторът: Чакайте, полека! Ще караме поред. С първо, второ и трето...

Катя е седнала срещу инспектора и го гледа зяпнала.

Катя: Както кажете, другарю началник. Както ще бъде най-правилно. Аз и на Мара, на моята приятелка де, обичам да казвам...

Инспекторът: Първо, откога познавате Маринов?

Катя: Откога го познавам ли? Че помня ли откога? От трийсет години и повече... Момиче бях още, като влязох в тая къща, ама не такава, каквато я виждате сега, ами богатска къща, с плюшените му канапета и килимите, и гипсовите тавани, и паркета, дете и с език да го лижеш, няма да те е гнус, понеже аз ги чистех тия неща, заедно с Мара, моята приятелка, дете, мисля ви казах за нея...

Инспекторът: С какво се занимаваше Маринов?

Катя: Ами че имаше си добра професия, пък нивгоспожата, покойната, му беше донесла доста парици...

Инспекторът: С какво се занимаваше?

Катя: Детектив беше, от тия, частните, дето ги пазареха едно време да следят коя с кого кръшка, само че тая работа я вършеха други, такива дребни риби, като другаря Димов, а господин Маринов си седеше в кабинета и само заповеди даваше: ти тук ще идеш, ти това ще овършиш... Той и нас здравата ни печеше, и трябваше шест ръце да имаш, за да му угодиш, и колко пъти съм викала на Мара, приятелката ми...

Катя продължава да бърби с мимики и жестикулации.

Гласът на инспектора: Първо, второ и трето ли? Докато кажеш първо, тази жена е вече на сто и първото. Тя лее своя водопад и пет пари не дава, че тебе те интересуват няколко точно определени въпроса: кой, кого, как, кога и защо и че от всички тия отговори засега е налице само онзи единствен, дето е проснат горе на леглото.

Инспекторът (като вдига ръка): От какво живееше Маринов?

Катя: Ами че брат му редовно му пращаше долари от чужбина, не беше той човек за оплакване и само напоследък от вилата си, дето я продаде, взе над десет хиляди и сигурно не ги е пищал, защото...

Инспекторът (като я спира отново с жест): А защо, мислите, се е самоубил?

Катя: Защо ли?

Лицето ѝ добива тайнствен израз. Тя се навежда доверително към инспектора и с висок шепот:

Ако питате мене, това не е самоубийство, а убийство...

Инспекторът (като се навежда на овой ред, със същия доверителен шепот): Вие ли го извършихте?

Катя (трепва и се дръпва): Аз ли?...

Инспекторът: А кой?

Катя: Баев, кой друг. Целият квартал знае, че жена му на Баев кръшкаше с Маринов зарад разни чужбински парцали и други такива, и двамата с Маринов не можеха да се понасят и още одеде мислех да ви го кажа, ама нали вече почнах да забравям; тая заран Баев, изглежда, тършуваше нещо в стаята на Маринов...

Инспекторът: Откъде „изглежда“?

Катя: Ами че нали знаете вече, тялото го открихме ние двете с жената, дето идва за електричеството. Тя потропала у Маринов и чула да се затваря вратата на зимната градина и излязла на двора да види да не би да е Маринов, но не видяла никой. Само че аз видях, защото си бях в стаята и всеки, който излиза, минава тук край това прозорче, и видях двата крака на Баев с панталона му на рае и мога да се закълна, че това бяха краката на Баев и тогава излязох на двора и заедно с жената за електричеството минахме през зимната градина, защото вратата беше отворена и...

Инспекторът: Значи, Баев, и никой друг.

Катя: Баев, сигурна съм, че е той. Макар че, ако питате мене, може да е и Димов. Те, Маринов и Димов, също дип не се понасяха и макар да играеха понякога табла, но само се караха и Маринов си мислеше, че може да му заповядва на Димов, като че Димов му е още слуга, а не коскоджами ти адвокати...

Инспекторът: Снощи играха ли на табла?

Катя (съобразява): Не, не съм усетила.

Инспекторът: Вашата стая е точно под стаята на Маринов. Не чувате ли какво става горе?

Катя: Чувам, само когато вдигат много шум.

Инспекторът: А снощи какво чухте?

Катя: Нищо.

Инспекторът: Гласове, стъпки, нищо?

Катя: Нищо не чух, съвсем нищо, докато заспа. Аз, знаете, заспивам рано.

Инспекторът: Кой още живее тук, долу?

Катя: Ами че сума народ... Ей тук, зад завесата спи Жана, племенницата

ми, отгатък в две стайчета живеят инженер Славов и доктор Колев, добри момчета, прибрани и работливи...

Инспекторът (пак вдига ръка): Къде е племенницата ви? Може тя да е чула нещо...

Катя: А, че не е чула, това ви го гарантирам, защото снощи изобщо я нямаше... спала е у приятелки... Славов и Колев пък са на работа... По това време всички са на работа. Само Баева може да е в къщи. Такива като нея друга работа нямат, освен да си оправят ноктите... и да смразяват хората помежду им...

Инспекторът чука на вратата на Баеви. Вратата тутакси се отваря. Дора. Хубава млада жена, с малко прекален грим. Облечена за излизане.

Баева: Другарят от милицията, нали? Тъкмо вас чаках. Седя, както виждате, и ви чакам да прекратите ареста.

Инспекторът (влиза): Няма арест. Просто формалност. И то за ваша полза: ще загубите десет минути сега, за да не губите утре два часа да идвате до бюрото ми.

Дора (с мила усмивка): Много сте любезен. Заповядайте.

Инспекторът (сяда, с нехаен жест към снимката в рамка на масата): Баща ви? Приличате си.

Дора: Не, мъжът ми.

Инспекторът: А, тия неравни бракове... Впрочем ако не е тайна, защо се оженихте? За да получите софийско жителство?

Дора (свива недоволно устни): Не сте били никак любезен. Излъгах се. Трябва да съм много наивна: винаги се лъжа.

Инспекторът: И с Баев също, нали?

Дора (мълчи за миг, после наново се усмихва): Ще ми позволите ли да запала една цигара?

Инспекторът: Тъкмо мислех да ви помоля за същото...

Предлага ѝ цигара. Пали на нея, после на себе си.

Дора (като кръстосва крака): Откъде разбрахте за жителството?

Инспекторът (като хвърля бегъл поглед към краката ѝ): Проста догадка.

Дора: Вие сте опасен човек.

Инспекторът (като поглежда отново краката ѝ): Казвате го с убеждението, че вие сте опасната. Но да се върнем към действителността. Какви бяха отношенията между съпруга ви и Маринов?

Дора: Не блестящи. Но не съвсем лоши.

Инспекторът: Някои свидетели са на друго мнение.

Дора: Хората винаги преувеличават.

Инспекторът: А къде според вас се крие причината, за да бъдат тия отношения... не съвсем добри?

Дора: Не мога да ви кажа. Някакво старо недоразумение. Те се познаваха от много отдавна.

Инспекторът: Не е ли проявявал Маринов някакви особени симпатии към вас?

Дора: Малко са жените, към които той да не е проявявал симпатии. Понякога флиртуваше и с мене... Това не беше много приятно на Баев, но от подобни дреболии не се ражда неприязън.

Инспекторът: Неприязън, казвате...

Дора: Не се изразих точно. Знаете, макар че това нещастие не ме засяга лично, но човек все пак се разстройва...

Инспекторът: Разбирам. Излезте, горазведrete се, пък като си съберете мислите, може пак да поприказваме.

Дора: С удоволствие. Макар че не виждам какво повече бих могла да ви съобща.

Инспекторът (вече на вратата, ненадейно се извърща): Спомняте ли си към колко часа снощи се прибра съпругът ви?

Дора: Не мога да ви кажа точно... във всеки случай — твърде късно.

Инспекторът: Приблизително колко късно?

Дора: Към три часа... или към четири.

Инспекторът: Често ли закъснява тъй?

Дора: От време на време му се случва.

Инспекторът: Коняк или белот? Или третото?

Дора: Не знам. Никога не го разпитвам. По тая точка си имаме установени отношения.

Инспекторът: А той спазва ли правилата?

Дора: Не разбирам намека.

Инспекторът, нахлупил шапка, се движи по улицата с равна, спокойна крачка. Малко по-светло е, но мъглата е все така гъста. Почти пусти улици. Безлични фасади, очертаващи се смътно през мъглата. Вали.

Гласът на инспектора: Временце, а? Както казва докторът. Лошото при такова временце е само, че не знаеш дали още се съмва или вече е почнало да мръква. Но за тая работа има часовници... Интересно докога ще работи часовникът на Маринов... Доколкото ми е известно, самоубийците нямат навик да навиват будилника, преди да си оплакнат вътрешността с цианкалий... И после предметите, часовници или не, са по-почтени в показанията си от някои хора... Пардон, другарко Баева, не исках да ви обидя... Вие скрихте, кавото можяхте... Съпругът ви ще стори същото, доколкото му позволяват силите... останалите на свой ред ще последват примера... Цялата работа е там, че хората обикновено крият различни неща... което, обърнато наопъки, означава, че издават различни неща... не знам дали ме разбирате...

Спрял е пред един вход с много адвокатски табелки.

Оглежда ги, после према по неприветливото мрачно стълбище.

Кантора на адвокатски колектив. Двама души седят зад бюрата.

Останалите маси са празни.

Инспекторът (току-що влязъл): Другарят Димов?

Единият мъж — 45-годишен, грижливо облечен, със студен израз на лицето.

— Какво обичате?

Инспекторът: Малка справка.

Димов: Именно?

Инспекторът: Предпочитам насаме...

Димов излиза иззад бюрото, явно отегчен.

Двамата в коридора.

Инспекторът: Не знам удобно ли е тук?

Димов: Защо не. Разбрах, че се касае за малка справка.

Инспекторът (кима): Вашият съсед Маринов е намерен мъртъв тази заран.

Димов: Какво?

Инспекторът: Отровен.

Димов: Тоест как отровен? Кой го е отровил?

Инспекторът: Взехте ми думите от устата.

Димов за миг изглежда объркан. Сякаш не знае какво да отговори. После:

Димов: Не сте уллучили адреса.

Инспекторът: Вие сте били чиновник при Маринов, а по-късно и негов близък...

Димов: Никакъв чиновник не съм бил. Работил съм късо време на надница, защото, другарю, такива като мене, за да следват, някога трябваше и да поработват...

Инспекторът: Разбирам ви.

Димов: И никакъв близък не съм бил на Маринов, освен ако за близост може да се смята това, че съм приемал понякога да изиграя една табла.

Инспекторът: Ясно. Изглежда, са ме заблудили. Все пак, ако имате някакви впечатления, особено от последното време, би било в интерес на анкетата...

Димов: Нямам впечатления.

Инспекторът: Е, в такъв случай...

Дава вид, че е готов да си тръгне. После внезапно:

Инспекторът: Можете ли да си спомните как прекарахте времето си снощи?

Димов: Снощи не бях в София.

Инспекторът: А къде?

Димов: В Ямбол. Във връзка с едно дело. Върнах се с влака от 5.40.

Инспекторът: Браво. Едно пътуване тъкмо на време е винаги полезно.

Отново улицата, мъглата, неясните фасади през мъглата, и фигурата на инспектора с нахлупена шапка под дъжда.

Гласът на инспектора: Не съм против адвокатите изобщо, но този наистина не ми е симпатичен... Обаче какъв костюм... Можех да попитам поне за адреса на шивача... Това би било все пак една светла точка в мрака на анкетата.

Кабинет в поликлиника. Д-р Колев си мие ръцете над умивалника. Мие ги педантично и продължително. Инспекторът го наблюдава, облегнат на стената, с шапка килната на темето и цигара в уста. Колев е към 30-годишен мъж. Приятно, малко безлично лице.

Гласът на инспектора: Ето един човек от друг тип. Изпълнителен. Услужлив. Малко педант. Сигурен съм, че додето не си изтрие добре ръцете, няма до обели зъб...

Колев (докато се мие, леко извърнал глава): Всъщност аз не съм лекар на Маринов, но нали живеехме в един дом, идвал е при мене за дреболии.

Инспекторът: На пример?

Колев: Ами някоя настинка, някой грип... Маринов беше здрав като камък, така че нямаше често нужда от лекар...

Инспекторът: Разбира се. Особено от гинеколог. Впрочем, понеже сте гинеколог, не се ли е обръщал той към вас за съвет... или за помощ?

Колев: Какво имате предвид?

Инспекторът: Искам да кажа, понеже Маринов, както изглежда, е имал доста работа с жени, не се ли е случвало да ви помоли за някоя дребна услуга от съответно естество...

Колев: Разбирам. Не... Впрочем веднъж Маринов, май, наистина намекна за нещо подобно, но понеже аз не се показах достатъчно отзивчив, така си и замълча.

Инспекторът: А да е разпитвал нещо за отрови? Изобщо да е давал признаци, че мисли по това?

Колев: Не. Такова нещо не е имало.

Инспекторът: Извинете, това може би е вън от обсега на един лекар, дори гинеколог, но има сигнали, че между Маринов и Баева е съществувала известна близост... Какви са вашите впечатления по тая подробност?

Колев (с приятна усмивка): Изучавал съм отношенията между мъжа и жената само като физиологичен принцип и трябва да призная, никога не съм проявявал интерес към конкретните случаи. Нито съм любопитен по природа, нито разполагам с достатъчно време за любопитство.

Инспекторът: Разбирам ви. Отлично ви разбирам. И аз съм същият.

Пак улицата, мъглата, фигурата на инспектора, крачещ под дъжда.

Маса на учреждение. Зад гишето Баев, към 55-годишен мъж, едър, тромав, с вече състарено, подпухнало лице.

Баев пише, наведен над регистър. Инспекторът, облегнат на гишето, търпеливо чака.

Баев: Касата е затворена.

Инспекторът: Толкова по-добре.

Баев: А, и духовити сме... Казах: касата е затворена. Излишно е да чакате.

Инспекторът: За касата разбрах. А вие как сте?

Показва картата си. Баев е смутен, но се мъчи да не го показва.

Затова отвърща със същия служебен, едва поомекнал глас:

Баев: Можехте с това да почнете. За какво се касае?

Инспекторът: За вашия приятел и съсед Маринов. Мъртъв е човекът.

Баев: Как мъртъв?

Инспекторът: Така. Окончателно и безвъзвратно. Изобщо по единичия възможен начин. Впрочем вие сигурно вече сте узнали скръбната вест.

Баев: От вас я чувам.

Инспекторът: Странно...

Баев: Какво е странното?

Инспекторът: Странно... Защото всъщност вие сте първият, който е видял Маринов мъртъв...

(Баев иска да протестира, но инспекторът го спира с жест)
... Въпросът е, дали не сте последният, който го е видял жив.
Баев: Но чакайте... Аз нищо не знам...
Инспекторът: Оставете, Баев. Тази роля е прекалено сложна за вас. По-добре кажете какво сте правили рано заранта в стаята на мъртвеца.
Баев: Рано заранта?... В стаята на мъртвеца?...
Инспекторът: Да и оставете тоя похват да повтаряте всеки въпрос, както правят двойкаджии в долните класове. Видели са ви. Има свидетели. Значи, трябва да говорите.

Баев: Не съм бил в стаята. Отивах на работа и видях вратата на зимната градина отворена... също и вратата на стаята... Учудих се, че Маринов е отворил навсякъде в такова лошо време... Надникнах, гледам: спи. Затворих вратите и си тръгнах... Това е.

Инспекторът: Той спеше в доста неудобна поза.

Баев: Не съм обърнал внимание на позата.

Инспекторът: Сигурно не сте обърнали внимание и на симпатиите на покойния към вашата съпруга...

Баев: Лъжи и клоки. Маринов беше женкар, това всички го знаят, но не прехвърляше границата... Ако е за симпатии, той имаше повече симпатии към оная, студентката, Жана...

Инспекторът: Но говори се, че обсипвал и вашата жена с прояви на внимание.

Баев: Глупости. Някой и друг дребен подарък...

Инспекторът: Например?

Баев: Откъде ще помня? Някой чифт чорапи, някой комбинезон...

Инспекторът: Не ви ли се струва, че това са доста интимни подаръци? Ако някой ви облече в комбинезон, не е изключено да пожелае един ден и да го съблече...

Баев: Мене, някой не ме е обличал в комбинезон.

Инспекторът: Вярвам ви напълно. Допускам, че вие в комбинезон бихте изглеждали тъй, че човек ще пожелае не да ви съблече, а да ви увие с нещо добавъчно... Но в случая се касае до жена ви...

Баев: Оставете жена ми на мира. Вие прехвърляте всяка мярка.

Инспекторът: И аз сам го чувствавам, но има случаи, когато това се налага. Например след истории като тая, която ми сервирахте преди малко: надникнах и се оттеглих. Или, както е рекъл Цезар: Дойдох, видях и отидох на работа.

Баев: Казвам ви самата истина. И ако искате да изкарате, че имам нещо общо със смъртта на Маринов...

Инспекторът: Чакайте, дотам не сме стигнали. Впрочем къде бяхте по време на смъртта?

Баев: (понечва да отговори, после разбира уловката и премълчава): Не знам кое време имате предвид.

Инспекторът: Тогава кажете по-общо къде бяхте снощи.

Баев: С приятели. Тоест с приятел.

Инспекторът: Име и адрес на лицето?

Баев: Иван Костов, улица „Светла“, номер 4.

Инспекторът: Къде работи?

Баев: Пенсионер.

Инспекторът: Телефон?

Баев: Няма телефон.

Инспекторът: Тогава как ще му съобщите какво да ви каже? Улица „Светла“ е доста далеч оттук, нали? Или вие вече сте му съобщили? Кога му съобщихте? Преди да дойдете на работа? Впрочем... в колко часа дойдохте на работа?

Канцеларията на инспектора. През прозореца — дрезгавината на зимния следобед. Дъждът се стича по стъклото. Стаята е осветлена от слабата крушка. Инспекторът, седнал на ръба на бюрото, разговаря по телефона. Сега е по-сако, но с шапка, нахлушена над челото. Вечната цигара в уста.

Инспекторът: ...И за миналото, и за настоящето... от сведения за бъ-

дешето не се интересувам... Какви шегички... няма шегички... А също и справки за другите двама. И по-бързичко, а?...

Затваря телефона. Обляга се на стола и сложил ръце в джобовете, впервые поглед към прословутите петнайсет вата.

Гласът на инспектора: Едно време великите пионери в занаята се хвърляха с голи ръце сред водовъртежа на престъпността. Единборство... Интуиция... Ухото — на ключалката, ръката — на спусъка... А сега — канцеларщина. Трябват ти сведения — искам ги от съответното ведомство. Да, ако някой ви каже, че професията на криминалния инспектор кипи от романтика, дайте го насам... И тая лампа с ослепяващата мъгляна на своите петнайсет вата... Някой път, както я гледам така, ще почна да вия... Инспекторът-куче... Не, трябва още сега да наредя да я сменят.

Взема слушалката. В този миг вратата се отваря.

Милиционерски старшина: Вика ви другарят полковник.

Инспекторът оставя слушалката, хвърля шапката на бюрото, излиза, върви по коридора.

Гласът на инспектора: Когато началството те вика, то не е, за да ти поднесе рози... Всъщност веднъж и това се случи... Влизам — на бюрото на шефа букет от рози... Оказа се веществено доказателство. Убиецът свенливо криел пистолета си зад букета... И защо рози...? Гладиолите са по-евтини... Вкус...

Кабинетът на началника на отдела. Началникът и инспекторът са изправени до бюрото. Началникът говори със спокойни, уверени жестове на човек, който обсъжда привични неща. Краят на разговора:

Началникът: ...Достатъчно основания за съмнение и съвсем недостатъчно за пълна увереност... Убиецът би могъл да инсценира самоубийство просто като отнесе втората чаша в джеба си... От друга страна, знаеш, че понякога става обратното: самоубиецът може да внесе съмнение за убийство само като извади една втора чаша от бюфета... По какви причини — това е друг въпрос, но туй също не следва да се изключва като възможност...

Инспекторът: Не го изключвам, обаче...

Началникът: Знам. Разбрах коя версия ти се вижда най-вероятна... И все пак действуйвай без предубеждение.

Инспекторът влиза в стаята си. Зад бюрото се е разположил свойски съдебният лекар.

Инспекторът: А, благоволите да се появиш. Е, казвай.

Съд. лекар (като потрива зморничаво ръце): Студено е при тебе, момко. Измръзнах. Да бяхме се сгрели с по една цигара, а?

Инспекторът въздъхва мъченически и подава кутията си с цигари.

Инспекторът: На твоите пациенти им е още по-студено и никой не им предлага цигара. Е, казвай, де.

Съд. лекар (рови безцеремонно в кутията, за да намери по-мека цигара. Пали, без да бърза.): Засега няма нищо окончателно. Както си и знаех, смъртта е настъпила към полунощ. Естеството на отровата още не е установено по лабораторен път, но мисля, че и тук ще изляза прав. Друго: от аутопсията личи системна злоупотреба със спирта...

Инспекторът: Това и без аутопсия се знае...

Съд. лекар: ...И още нещо, което вероятно също се знае от човека, за когото не съществуват тайни: рак в белия дроб.

Инспекторът: Това е вече нещо положително...

Съд. лекар: Толкова положително, че слага край на цялата история.

Инспекторът (замислено): Ще ѝ сложим край... Щом ти казваш...

Съд. лекар: Не виждам какво друго разумно можеш да направиш. Човекът е бил болен от рак, уверил се е в това и е нагълтал цианкалия. Такива случаи има не един и два.

Инспекторът: А втората чаша, която ти все забравяш?

Съд. лекар: Ако толкова те тормози, допий я и тури точка. Втората чаша... Може преди туй да му е дошъл приятел и да са се почерпили.

Инспекторът: Който мисли да се самоубива, няма настроение за черпене.

Съд. лекар: Стой. Сетих се: приятелят му е бил лекар. По време на пие-нето онзи, Маринов, го е поопипал оттук оттам с въпроси, разбрал е истинската си диагноза и щом лекарят си е отишъл, е нагълтал цианкалия.

Инспекторът: Ще ме докараш до просешка тояга ти с твоите версии. Ще ми вземеш мястото.

Съд. лекар: Не бой се. Такова студено място не ми е потрябвало. И изобщо имаш я гратис версията ми.

Инспекторът: Ти ми дай акта по аутопсията, а версията си я задръж. Или не. Чакай. Аха, стари дяволе! Значи ти си бил лекарят, който е пил с Маринов!...

Дворът на старата къща. Привечер. Мъглата се е вдигнала. Къщата тъмнее в дъното. Дъждът все още вали. Силен вятър огъва черните клони на кестените. По алеята към дома крачи инспекторът.

На входа инспекторът се сблъсква с Катя, с чанта за пазар в ръка.

Катя: А, другарят началник... Аз пък бях тръгнала да купя туй-онуй.

Инспекторът: Купувайте си, не се безпокойте. Искях само да видя племенищата ви... да изпълня една формалност.

Катя: Аз така и предчувствах, че ще наминете, затова ѝ викам, не излизай, викам, може да те потърси началникът, много мил човек, дето води следствието, ама тия днешните свъртат ли се поне за минутка в къщи... Направи си маникюрчето, фръцне се пред огледалото и после иди я търси... Понякога, като си приказваме с моята приятелка Мара, често ѝ викам, Маро, да знаеш, тия днешните...

Инспекторът: Извинявайте, че ви прекъсвам, но спомняте ли си към колко часа снощи се прибра другарят Димов?

Катя: Ами че късночко трябва да беше... Видях му краката да минават край прозорчето и мисля, че бая късночко беше...

Инспекторът: Преди или след полунощ?

Катя: А, преди полунощ, в това съм сигурна, защото доста след като видях краката му в прозорчето, станах да пия вода и часът нямаше още единайсет и половина...

Инспекторът: Вие, изглежда, спите доста неспокойно.

Катя: Ами то на тия години, другарю началник, винаги е така, кога опииш, и ти не знаеш...

Инспекторът: А казвате, че нищо не сте чули горе, в стаята на Маринов.

Катя: Не, нищичко. Ако съм чула, защо да ви не кажа.

Инспекторът: Добре, добре. Ами Колев и Славов дали са се прибрали?

Катя: Докторът е тук, а Славов още го няма, но може всяка минутка да си дойде, той, знаете, рано се прибира и вечер все работи, работи... Ако е за него, влезте направо в стаята му, там никога не е заключено, влезете, почакайте го, пък и аз сигурно скоричко ще се върна, стига да ме не спре някъде Мара, приятелката ми, много добра жена, другарю началник, но ужасна бърбича, то и аз не съм дип от мълчаливите, знам си го, ама Мара, приятелката ми, наистина не знае мярка, макар че да ви кажа, то не е от друго, ами така сме свикнали, нали едно време по цял ден тичаш, скъсваш се от тичане, а останеш ли свободна, какво, мигар някой ще те заведе на кино или на сладкарница като тия днешните... Вятър, най-много да излезеш до улицата и да побърбиш със съседките, нали то поне пари не струва...

Инспекторът е в полутъмния сутерен пред третата врата, водеща в стаята на Колев. Зад вратата се чуват гласове на мъж и жена. Смяят се. Инспекторът се ослушва за миг. После чука енергично. Гласовете замлъкват. Вратата леко се открехва и се подава главата на д-р Колев. Лицето на лекаря изразява недоволство, но като познава инспектора, той приема обичайното си любезно изражение.

Инспекторът: Пак аз... Извинете, но какво да се прави: занаят.

Колев: Разбирам ви. И моят занаят е такъв: без работно време. За жалост в момента не съм сам... Някаква сродница, знаете...

Инспекторът: Искях да уточня една малка подробност, но щом е тъй... ще оставим за утре.

Готви се да тръгне. Колев се поколебава. Подир туй, сякаш движението от известно безпокойство, излиза в коридора, като грижливо затваря зад гърба си вратата. Двамата стоят изправени един срещу друг в полумрака. Лицата им са едва осветени. Само от време на време лицето на инспектора се очертава по-ясно, когато дърпа от увисналата в устата цигара.

Колев: Щом е само за подробност, бихме могли да поговорим и тук...
Инспекторът: Вие одеве май казахте, че покойният бил як като скала или нещо подобно...

Колев: Здрав беше, вярно е.

Инспекторът (кима): А пропуснахте да добавите, че вашият гранитен блок имал рак...

Колев (изненадан малко прекалено): Какво... рак ли?

Инспекторът: Е, да, рак. Вие може би принадлежите към някоя медицинска школа, за която ракът е само едно преходно неразположение на организма... обаче все пак трябваше да споменете тая подробност.

Колев: Но аз сега чувам, че Маринов имал рак...

Инспекторът: А Маринов кога го чу?

Колев (сякаш търси думите си): Маринов... Маринов и не подозираше такова нещо...

Инспекторът: Сигурен ли сте?

Колев: Ами че как...

Вратата рязко се отваря зад гърба му. На прага застава „сродницата“ — хубаво стройно момиче.

„Сродницата“ (с капризен глас, без да поглежда към инспектора): А, ти си бил тук... Чудех се къде пропадна...

Колев (малко нервно): Минутка само, моля те... Имам нещо служебно.

„Сродницата“ (като поглежда бегло към инспектора, със същия глас): Ах, тия служебности...

Изчезва отново в стаята, впрочем без особено бързане.

Инспекторът (добродушно): Симпатична сродница. Не прилича твърде на вас, но иначе е симпатична.

Като променя тона:

-- С кой друг лекар се съветваше Маринов?

Колев: Там е работата, че с никой. Той не беше от тия, дето пръскат пари по лекари. Пък и нямаше причини. Затова, казвам ви, не допускам да е знаел, че има рак, щом и аз не съм го знаел,

Инспекторът (като на себе си): Значи тезата за самоубийство пада.

Колев: Какво казахте?

Инспекторът: Нищо. Просто мислех гласно. Както правят в романите. Или в лудницата. Сам се питах и сам си отговарях.

Колев (с известно облекчение): В такъв случай, ако не съм ви повече необходим...

Инспекторът: Именно, именно. Вървете при сродницата. Свой своето не храни, но може да бъде полезен...

Инспекторът се движи в тъмния сутерен. Отваря втората врата, шраква електрическият ключ. Стаята на Георги Славов. Инспекторът вдига шапката на тила си, оглежда се, сяда на кушетката, пали нова цигара.

Гласът на инспектора: Скромно, но уютно... Столанинът, изглежда, е имал амбицията да ми покаже, че даже и ергенът е човек. Аз също имам известни скромни планове за квартирата си... Отлагам ги просто, докато разреши една малка лична история... Тази история, мисля, че споменах, започна на един дансинг...

Мелодията. Инспекторът, извърнал нагоре глава и притворил очи, пуши. След къса пауза:

Гласът на инспектора (на фона на мелодията): Тогава всичко беше по-различно и даже костюмът ми, ако се не лъжа, бе по-нов... За да се върнем към действителността, трябва да направим един голям скок до ергенската квартира на инспектора... разхвърляното легло... томовете по съдебна медицина на пода... шкафът с малко чисто и повече нечисто бельо и... внимание, внимание... една наистина нова вещ: униформата, която инспекторът никога не е обличал и едва ли някога ще облече, ако не се смята онзи последен, тържествен и малко скръбен миг, в който ближните за благодарност, че си проявил грижа към толкова непознати трунове, решават да приведат в порядък собствения ти...

Вади кутията и пали нова цигара. После става и тръгва из стаята. (Мелодията секва)

Гласът на инспектора: След тия разсъждения от по-общ характер, може

да се мине към конкретна оценка на заобикалящата ни обстановка. Стаята е огледало на живеещия в нея субект. Само трябва да знаеш да разчиташ отражението. Трябва да си минал през стотици стаи, за да можеш тутакси да разбереш от една комбинация мъртви предмети какво представлява лицето Георги Славов, без никога да си му виждал лицето. Къса кушетка — значи малко човече. Пълен комплект тоалетни прибори — грижлив към външността си. Липсва гребен — вероятно плешив. Навсякъде дребнав порядък — педантичен, суховат характер...

Вратата се е отворила. На прага, малко учуден, стои Славов — висок млад мъж, тъмна, гъста коса, спретнато облечен.

Инспекторът: Другарят Славов? Извинете, че се вмъкнах в стаята ви, но ми казаха да ви почакам тук.

Георги: Разбира се. С какво мога да ви услужа?

Инспекторът: Ида във връзка със случая Маринов. Аз съм от милицията. (Показва картата си)

Георги: Какъв случай?

Инспекторът: Вие, май, не сте в течение. Маринов бе намерен тази заран отровен в стаята си.

Георги (промърморва нещо)

Инспекторът: Не виждам да сте потресен.

Георги: Никак.

Инспекторът: Дори напротив.

Георги: Да, дори напротив. Това дразни ли ви?

Инспекторът: В моята професия човек се дразни само от неизвестността. А в тая история има маса неизвестности.

Георги: Не знам дали ще ви бъде полезен. Нямах никакви връзки с Маринов, нито с някой от съседите си.

Инспекторът: С никой?

Георги: Почти с никой.

Инспекторът: „Почти“ звучи вече по-окуражаващо. Как се казва изключението: Дора или Жана?

Георги: Въпросът ви е доста безцеремонен...

Инспекторът: ... Но съвсем другарски. Дора или Жана?

Георги: Жана. И то в минало време. Сега не се познаваме.

Инспекторът: По причина на Маринов ли?

Георги: По редица причини. Маринов е без значение в случая. Просто едно приятелство, ликвидирано от различия на възгледи и вкусове.

Инспекторът: Добре, добре. Няма да навлизам в интимни подробности. Приемете обаче, че за мен е важно да знам дали Маринов е поддържал известни отношения с Жана или не.

Георги: Мисля, че напоследък Маринов задиряше Жана, но не допускам да е имал успех.

Инспекторът: А леля Катя как гледаше на въпроса?

Георги: Нямам понятие. Вие не искате да разберете, че животът на съквартирантите съвсем не ме интересува.

Инспекторът: Кой беше снощи в стаята на Маринов?

Георги: И това не знам.

Инспекторът: Все пак трябва да сте чули поне стъпки. Вашата стая и стаята на Катя са точно под квартирата на Маринов. Какви бяха стъпките, мъжки или женски?

Георги: Не съм обърнал внимание. Питайте Катя. Тя има по-остро ухо за тия подробности.

Инспекторът: Мерси за идеята, но сега питам вас. Какво правехте изобщо по това време?

Георги: По кое време?

Инспекторът: Примерно между 10 часа и полунощ.

Георги (показва масата с разгърнати планове): Работех. После си легнах.

Инспекторът: Кога си легнахте?

Георги: Не помня точно.

Инспекторът: Не е възможно да не помните. Вие сте акуратен човек, Славов. Във всичко сте акуратен. Обзалагам се, че лягате по часовник и по ча-

совник ставате. Обзалагам се и по това, че снощи ушите ви не са били пълни с памук. Защо ме лъжете?

Георги: Но вие пък защо искате да ви дам положителен отговор за неща, по които не съм положителен? Нали едно произволно твърдение може да вкара някой невинен човек в беда?

Инспекторът: Вие имате предвид Жана?

Георги: Съвсем нямам предвид Жана. Жана е неспособна да извърши подобно нещо.

Инспекторът: Тогава опреснете паметта си и отговорете честно на въпросите ми.

Георги: Нали вече ви казах — не помня точно. Легнал съм си сигурно към полунощ, защото винаги си лягам по това време, макар и да не гледам часовника, като вие си мислите. Половин или един час преди това горе май наистина се чуваха стъпки, но не съм обърнал внимание какви и на колко души. Аз, както виждате, работя, а когато работя, не забелязвам нищо освен работата си.

Инспекторът: Добре, тъй да бъде. Ще трябва да попитам Жана. Тя може да е чула повече от вас.

Георги: Не вярвам. Тя е от хората, които се прибират преди полунощ само ако имат грип.

Инспекторът: Искате да кажете, че няма смисъл да я чакам и сега?

Георги: Положително. По тоя час тя вероятно убива времето във „Варшава“, а убиването на времето е дълга работа.

Инспекторът: Извинете, у вас винаги ли е подредено така?

Георги: Как така?

Инспекторът: Така: всяко нещо на мястото си. Другояче казано, никога ли не ви се случва да търсите чехлите си?

Георги: Защо е необходимо да ги търся, като ги знам къде са...

Инспекторът: Именно това исках да чуя, и то по съвсем извънслужебна линия. Приятна работа!

Кафене „Варшава“ — вечер. Инспекторът бавно минава през залата, слиза по стълбата, прекосява бара и стига до съседния салон, като се разминава с група младежи, търсеци свободни маси. Звучи джазова мелодия. През цялото това време:

Гласът на инспектора: Светско общество... и музика. Но това не е моята мелодия. И по-добре. Сега имам работа. Търся Жана... Най-удобно би било да нося табела с подобен надпис. Но когато търсиш едно момиче, за което са ти казали само, че има кестенява бухнала коса, бледорозово червило и бежово палто... И когато виждаш наоколо две дузини момичета с подобни коси, между които една дузина с бледи червила и най-малко половин дузина с бежови палта... налага се да се обърнеш за помощ към интуицията си... или към келнерката.

Запитва нещо минаващата келнерка. Тя посочва с очи една маса в ъгъла, дето Жана седи сама. Инспекторът приближава до масата.

Жана: Масата е заета.

Инспекторът: Виждам. Но се примирявам.

(Сяда)

Жана: Ще повикам сервитьорката!

Инспекторът: Чудесна идея. В тази влага един коняк ще ми свърши добра работа. Но първо да поговорим.

Жана: С непознати не разговарям.

Инспекторът: Нищо. Ще се опознаем и може би ще се обикнем. Аз съм от милицията.

Жана поглежда сепнато, но си дава безразличен вид.

Инспекторът: Потърсих ви във връзка с Маринов. Навярно сте научили, че му се случи една неприятност...

Жана: Чух, че е умрял.

Инспекторът: Именно. И понеже аз пък от своя страна чух, че между вас е съществувала една може би чисто духовна близост позволих си... (Спира с жест минаващата сервитьорка) Какво ще вземете?

Жана: Нищо.

Инспекторът: Все пак...

Жана: Едно кафе.

Инспекторът (към келнерката): Едно кафе и един коняк... Та казвам де, позволих си да ви отнема малко от времето.

Жана: Отнемате си от своето време. И съвсем напразно. Никаква близост, нито духовна, нито друга не е съществувала между мене и Маринов.

Инспекторът: Известно е, че той е имал определени аспирации към вас.

Жана: И аз имам аспирации към сума неща, но аспирациите са едно, а фактите друго. Вярно е, че Маринов искаше да се жени за мене, но вие знаете, че за тая работа трябва двама души.

Инспекторът: Все пак, за да може един такъв практичен човек като покойния да храни известни надежди, той трябва да е разчитал на нещо.

Жана: Разчиташе на леля ми. И аз тъкмо за това му казах: „Щом си се разбрал с леля ми, ожени се за нея и не ми пречи повече на гледката!“

Инспекторът: Ето как не трябва да се говори с по-старите хора.

Жана: Свикнала съм да казвам, което мисля.

Инспекторът: Това тепърва ще видим.

Една двойка — момък и момиче, почти деца, с нехайно уверено движение на светски хора — се е приближила до масата и се готви да заеме двата празни стола.

Инспекторът: Заето е!

Момъкът (снизходително): Нищо, ще седнем на незаетото.

Жана (полугласно): Върнаха ли ви го?

Момъкът помага на дамата си да се разположи. В мига, в който се готви сам да седне, Том, който ненадейно се е появил, измъква стола от ръцете му. Том е към 25-годишен, среден ръст, широкоплещест, облечен очевидно модно. Малко пийнал.

Том: Ей ти, от долните класове! Прибирай се, да не те напляска майка ти. И на връщане не забравяй да върнеш момичето в детския дом!

Момъкът: Как смеете...

Том: Айде, чупи се, да не заиграят юмруците...

Почти го изблъсква. Момъкът си тръгва, сподирен от „дамата“, все още извърнал към масата лице с възмутен, но не много героичен израз.

Том сяда нехайно, като оглежда с презрително недоумение инспектора.

Жана: Запознайте се: Тома Симеонов, викаме му просто Том, и...

Инспекторът: Петър Антонов... Може да ми викате Пепи...

Том: Не съм на кеф за познанства. (Към Жана) Отде го изрови тоя старик?

Жана: Другарят е...

Инспекторът я спира, като стиска лакета ѝ.

Том (погрешно изтъквайки жеста): А, почнахме и да се натискаме...

Рита ненадейно инспектора по крака под масата.

— Да не ви ригнах случайно?

Инспекторът с всичка сила застъпва крака му. Лицето на Том се изкривява от болка.

Инспекторът: Не се безпокойте, стават грешки.

Том (успял най-сетне да измъкне крака си): Не се прави на тапа! Грешките могат да се оправят навън.

Инспекторът: Аз чаках един коняк... но за да не ви задържам...

Двамата стават и тръгват един подир друг, като си проправят път в навалищата. Жана поглежда колебливо, после забързва след тях.

Нощната улица е пуста. Дъжд. Двамата завиват зад ъгъла и Том гутакси опитва да удари инспектора в тила. Инспекторът го улавя през мишницата и го парализира. Опира го до стената и почти в лицето му:

Инспекторът: Слушай, младо говедо. Аз казах „да не ви задържам“, но имах предвид обратното...

Жана (появила се зад ъгъла): Том, без глупости... Моля те! Другарят е от милицията.

Том (укротен): А, сега се сети да ме информираш... (към инспектора) Защо не казахте, че сте от милицията... Пък и като сте от милицията, това не значи да хващате за ръка годеницата ми...

Инспекторът: Ти какво работиш?

Том: Не работя. Студент съм.

Инспекторът: По какво? Твоята специалност не вярвам да я има в университета. Но тия неща ще ги установим в участъка...

Том: Моля ви, недейте ме задържа. Извинявам се за станалото, моля ви.

Инспекторът: Ти си отгоре на всичко и подлец. Нямах достойнство.

Том (философски): Какво достойнство... Ръжен не се рита...

Инспекторът: А кое се рита? Децата и краката под масите? Хайде, марш от очите ми... и да знаеш, че съм ти дал само отсрочка.

Том си тръгва, без даже да погледне към Жана. Момичето почива да го сподир.

Инспекторът: Вие останете. С вас не съм свършил.

Жана. Много бързо ви огрубяха маниерите.

Инспекторът: Маниерите са според случая. Не обичам типове като вашия годеник.

Жана: Засега още не ми е годеник.

Двамата машинално са тръгнали по пустата улица в обратна посока на кафенето.

Инспекторът: Какво изобщо ви свързва с подобен тип? Учите си заедно уроците?

Жана: И това ли засяга анкетата?

Инспекторът: Засяга вас. А може би и анкетата...

Жана: Мисля, че всеки е господар на предпочитанията си.

Инспекторът: Може да им бъде и роб... Между другото, кога бяхте последен път при Маринов?

Жана: Не съм била никога при Маринов. Искам да кажа — сама.

Инспекторът: А иначе?

Жана: Иначе — един-два пъти заедно с леля ми, за да слушам колко разумно щяло да бъде, ако се задомя.

Инспекторът: Защо леля ви държеше толкова на това?

Жана: Много ясно, защото искаше да ми уреди бъдещето. Маринов бе заможен, е, не както е бил някога, но получаваше пари от брат си, продаде една вила...

Инспекторът: Освен парите от вилата, внесени на влог, други суми у него не се намериха.

Жана: Това не знам. Знам, че винаги имаше пари. Може да са го обрили.

Инспекторът: Кой, мислите, е свършил тая работа?

Жана: Не съм мислила по въпроса. И не вярвам, че мога да намисля нещо. Не съм инспектор от милицията... Всъщност накъде вървим?

Инспекторът: Струва ми се, към вас... Но вие може би смятате да се връщате във „Варшава“?

Жана: А не. Късно е. Време ми е да се прибирам.

Инспекторът: Все тъй рано ли се прибирате?

Жана: Обикновено — да. Кolkото и това да ви изглежда невероятно.

Инспекторът: Не съм казал подобно нещо. Снощи пак тъй рано ли се прибрахте?

Жана: Снощи изобщо не съм се прибирала.

Инспекторът: Къде бяхте?

Жана: Нужни ли са толкова подробности?

Инспекторът: Тая, за която ви питам, ми е нужна. Тя е още по-нужна на вас самата. Не сте ли чували думата „алиби“?

Жана: Доколкото знам, алиби се иска от човек под подозрение...

Инспекторът: Нека да е така. Та къде бяхте снощи, казвате? Вярвам, че вече сте намислили отговора.

Жана: Спях у една приятелка.

Инспекторът: Когато говорите, служете си по възможност с имена и адреси. Формализъм, но така е. И не забравяйте, че всичко ще бъде незабавно и най-подробно проверено, и то не само при въпросната приятелка. Това също е чист формализъм, но такава е играта. И тъй?...

Жана: Вие сте ужасен... Бях у Том.

Ненадейно дъждът става проливен. Вятърът го люшка в гъсти завеси, ту смътни и неясни, ту бляскави, около уличните лампи. Жана отваря чадърчето си.

Жана: Елате под чадъра.

Инспекторът: Оставете. Не мога да понасям чадъри. Още по-малко — дамски.

Жана: Глупости. Елате, ще станете вир-вода.

Прилича го към себе си, като го хваща под ръка. Вървят известно време така. Инспекторът леко е навел глава, за да се смести под чадъра. Стигат до къща с еркер. Насреща свети улична лампа.

Инспекторът: Да спрем тук. Просто унизително ми е под чадър.

Спират под еркера. Около тях летят потоци вода, лампата хвърля широк лъч върху лицето на Жана.

Инспекторът: А сега, след като излязохме от бурята, трябва да ви кажа, че показанията на свидетел като вашия Том не спруват много нещо.

Жана: Том е пълноправен гражданин.

Инспекторът: Това му качество едва ли ще встрещи следователя. Затуй пък някои други прояви на гражданина положително ще се вземат под внимание. Всъщност вие не ми отговорихте какво ви свързва с подобен тип, а може би и с цяла колекция подобни типове, защото това е порода, която се движи на стада.

Жана: Нищо с никого не ме свързва.

Инспекторът: Ето едно тъжно признание. Тъжно и малко лицемерно.

Жана: Не държа да ви убеждавам.

Инспекторът: Всъщност от всичко, което казахте, това е едничкото, което прилича на истина. И все пак вие се движите в тая ореда, а не в друга.

Жана: Безполезно е да ви обяснявам. Вие, изглежда, сте специалист само по трупове, а аз поне засега още не съм труп.

Инспекторът: Оставете тая дума. Тя звучи грозно в устата ви.

Жана: Ако имате някакво понятие за красиво и грозно, щяхте отдавна да опрете с всички тия въпроси, зад които се крие бог знае какво. Толкова ли не можете да разберете, че и аз като всички искам да седна до една чиста полирана масичка, да изпия едно кафе на спокойствие, да гледам хората и да бъда гледана, а наоколо да бъде малко по-светло, отколзото в оная къща, която самата прилича на труп... да усещам не мирис на мухъл, а на нещо чисто...

Инспекторът: Хайде, хайде, не си търсете оправдания. Още малко и ще се разплачете над съдбата си. Преди малко бях в една стая в същия онзи дом, дето прилича на труп. Там нямаше пластмаси и неон, но общо взето обстановката бе доста приятна.

Жана: Колко време прекарахте в тоя рай?

Инспекторът: За жалост не разполагах с много време. Влечението към вас ме бе вече овладяло...

Жана: Затова ви се е видяло приятно. Но ако бяхте прекарали малко повече... (наподобява гласа на Георги): „Не си слагай там чантата, ще ми разместиш чертежите“, „Моля те, не си играй с моливите“, „Не сядай тук“, „Не пидай там“, „Да излезем? Луда ли си? Нямам време за излизане“, „Че какво като не си ходила от месец на кино? Аз от половин година не съм ходил и още съм жив“... Иначе е чисто, не е лъжа... Даже прекалено чисто, ако литате мене... чисто, та да пукнеш от скука.

Инспекторът: Скучно е, вярно... Не е като да делим залъка, искам да кажа коняка, с един истински герой (наподобява гласа на Том): „Айде, чуи се, да не заиграят юмруците“, „Отде го изрови тоя старик“, „Не се прави на тапа“... Истински лъв... Само че от страхливците...

Жана (като съдържа усмивката си). Том не е страхлив. И не бързайте да съдите за човека по една-две думи. Вашите изрази също не винаги са твърде изискани... Май че преваля. Да тръгваме.

Пред вратата на двора. Дъждът почти е престанал. Къщата не-

ясно тъмнее в дъното. Жана и инспекторът се разделят — в държането им има нотки на близост.

Жана: Излиза все пак, че вие не сте толкова ужасен, колкото изглеждате.

Инспекторът: Разбрахте ли го? ... Аз съм един сантиментален тип, обречен да прави оглед на трупове.

Жана: Не знам какъв сте, но не сте грубиян, чиято роля играете...

Инспекторът: Всички си имаме по една роля... А някои си имат и повече.

Жана: Аз, не... Поне с вас — не... С вас ми е добре.

Тя се притиска още по-близо до инспектора, лицето ѝ, сякаш несъзнателно се едига към неговото за целувка, очите се притварят. Инспекторът, също полупритворил очи, доближава устни до нейните. Миг преди очакваната целувка:

Инспекторът: Това червило... Кой ви излъга, че ви отива?

Жана (дръпва се): А, не... Вие не играете никаква роля, вие сте си чисто-кръвен грубиян...

Инспекторът: „Неподкупен“, мойто момиче, това е точният израз... Хайде, прибирай се да не настигнеш... И без сърдене...

(Потупва я по гърба)

Жана: Оставете ме... Не искам да ви видя повече...

Тръгва бързо по пътеката към къщата.

Инспекторът: Това не мога да обещая. Ще зависи от пет-шест неща.

Инспекторът изчаква Жана да се прибере. После влиза в двора, но тръгва не по алеята към къщата, а към дърветата и храсталака. Тъмно. Вятърът шуми в голите клони. Инспекторът търси удобно място за наблюдение в шубраците.

Гласът на инспектора: Злокобно... тайнствено... и ужасно кално (подхлъзва се и едва не пада)... За влагата да не говорим... Ако Шерлок Холмс наистина е съществувал, знам от какво е умрял. На такива ревматизмът не им мърда. Добре, че в наши дни романтичният навик да дебнеш из храстите е изчезнал. Макар че понякога...

Ослушва се. По настилката на алеята се чува тракането на точета. Жана наново е излязла и се упътва към улицата.

Гласът на инспектора: Мъченица... Измина цял километър, за да се покаже скромна... и то неуспешно... Лельо, къде е твоята крепка педагогическа десница? Спиш ли? Да, спи старицата...

Прозорчето на Катя наистина е тъмно.

... Но архитектът е булен над чертежите си... И лекарят — също... И касиерът с преданата другарка на своя живот... Само за адвоката няма точни сведения. Опък човек — прозорецът му гледа на другата страна.

Виждат се последователно светлите прозорци. После прозорците угасват един по един. Къщата тъмнее през клоните на дърветата.

Гласът на инспектора: Полунощ... Часът, в който се вършат убийствата... и в който затварят унгарския ресторант... Зловещ час... Всичко живо заспива и... мъртвецът се пробужда...

Зад тъмния джамлък на зимната градина се е появила светлинка. Светлинката плахо пълзи насам-натам.

Гласът на инспектора: Този мъртвец обаче е мой и аз не мога да го оставя да си разиграва коня, както му скимне...

Предпазливо излиза от храстите, стига до вратата на зимната градина и безшумно я отключва.

Стаята на Маринов, тъмнеща в мрак. В ъгъла бледа светлинка. Внезапно блясва струята на силен фенер. Инспекторът е насочил лъча към един наведен до шкафа човек — Димов.

Инспекторът: На посещение при покойника, а? Да му изкажете съболезнованията си...

Димов мълчаливо се изправя.

Инспекторът: Е, какво? Намислихте ли обяснението? Един съвет: тия работи предварително трябва да се камислят. Иначе се губи много време.

Димов: Заложихте ме в неловко положение, признавам. Но ще огрешите, ако направите прибързан извод.

Инспекторът: Вие за извода не се грижете. Помислете по-добре за обяснението.

Димов: Търсех едни писма...

Инспекторът: А, колекционер на азтографи... Интересно...

Димов: Мои писма.

Инспекторът: Щом са ваши, защо не ги потърсите чрез моите хора?

Димов: Тъкмо това исках да избягна, но понеже веднъж сте ме заварили... Това бяха писма, по-точно бележници до покойната съпруга на, на...

Инспекторът: На покойния.

Димов (кима): Той си имаше навика да походва насам-натам. Тя също му го връщаше. Така между нас започна... е, установиха се известни отношения... и по това време... при различни случаи... съм ѝ писал тия бележки. Само че след смъртта на покойната Маринов ги намери и оттогава често ме ядеше за тях и отказваше да ги унищожи. Беше ми неудобно тия детинщини да попаднат пред чужди очи... затова влязох да ги потърся...

Инспекторът: Я, то било съвсем невинна работа, пък аз какво си помислих... Но щом всичко е тъй невинно, защо не запалихте лампата, ами си бодете очите с джебно фенерче?

Димов: Зарал Баев... Той е един подозрителен...

Инспекторът: Дори към вас?... Един човек във от всяко подозрение?... Слушайте, Димов. Аз не обичам лъжците. Професията ми е такава. Но когато лъжецът е нахален, съвсем не мога да го понасям. А това значи, че ако такъв като тебе има късмет да се срещне с такъв като мене, той неминуемо ще отлежи съвпадениято.

Димов: Разказах ви всичко, както е. Ако си имате друга версия, докажете я. Макар че просто не разбирам накъде биете.

Инспекторът: Съвсем очевидно е накъде бия.

Димов: Но, боже мой, ако съм отровил Маринов, щях да взема още снощи, каквото ми трябва, а не да идвам сега да го търся...

Инспекторът: Много логично, но при условие, че след като сте го отровили, сте останали в стаята до момента на смъртта. А това, колкото и удобно да е, не винаги е възможно. А после аз още не съм казал, че сте отровили Маринов... Откъде у вас такива идеи?

Димов: Оставете, не съм дете... Вие забравяте, че и моята професия има нещо общо със следствия и процеси.

Инспекторът: В такъв случай навярно разбирате, че вече разполагам с достатъчно основания да ви задържа...

Димов (мълчи).

Инспекторът: ... Но аз, както преди малко имах случай да го призная на друго място и при друг повод, съм сантиментален човек... Хайде, вървете да нанкате... Задържането, ако се наложи, няма да ви избяга...

Стаята наново е тъмна. Инспекторът е сам, изправен до прозореца и загледач към градината. Оттатък, в стаята на Баеви се чуват неясни гласове, които постепенно се повишават.

Гласът на инспектора: Разбудиха се и побързаха да се скарат... Дори в стаята на мъртвеще не е спокойно... И все пак тук не липсва известен уют, искам да кажа в сравнение с мокрите храсти...

Гласовете секват. Инспекторът прави няколко крачки из стаята. Подир туй сяда на кревата, дето заранта е лежал Маринов. Отначало незабележимо, после все по-силно се чува тракането на часовника, което постепенно изпълва стаята.

Гласът на инспектора: Работи... Времето следва безпощадния си ход... Животът се скъсява с един ден, но — всяко зло за добро — с още един ден се приближава получаването на заплатите... Тия будилници работят малко повече от 26 часа... Самоубиецът навива ли часовника си, преди да мине към дела, ето къде е въпросът... Ако самоубиецът е логичен човек, той трябва да знае, че ще го вдигнат за страшния съд и без помощта на будилник... Но кой е тоя логичен човек, дето се самоубива... Да си навия аз будилничето, пък после пак ще си глътна цианкалия... Не, фалшиво звучи... Не е бил такава... тапа... покойният.



Гинка Станчева и Богомил Симеонов в сцена от филма „Ивайло”.
Постановка Никола Вълчев



Из новия български художествен филм „Прекъснати игри“, режисьор Симеон Шивачев

Тракането на часовника се понижавя и преминава в тракане на точетата по плочите на алеята. Инспекторът се ослушва.

Гласът на инспектора: Връща се, милото дете... Дочуло е зова на сърцето ми.

Силуетът на Жана през джамлъка на зимната градина. Жана опитва да отключи вратата.

Гласът на инспектора: Шегата настрана... наистина е дочуло...

Става бързо и се окрива зад шкафа. Жана влиза в стаята, спира за миг да се ориентира и се приближава до шкафа.

Инспекторът: Любима!...

Жана: (неясен вик на уплаха).

Инспекторът: (светва електрически фенер): Мило дете!...

Жана: Садист!... Махнете тоя лъч от очите ми!

Инспекторът: И това ще стане. Най-първо да намерим парите.

Жана: Кои пари?

Инспекторът: Тия, същите, за които идвате. Парите на Маринов.

Жана: Не идвам за никакви пари.

Инспекторът: Тогава какво търсите? Секретарят на единната организация? Или, не... Как ме се сетих по-рано: убиецът винаги се връща на местопрестъплението... Това го има и в книжките.

Жана: Спрете. Ще ме подлудите!

Инспекторът: Тогава говори!

Жана (извила лице встрани, като да избягва лъча на фенера): За парите дойдох... Всъщност той ми ги беше обещал... Обещал беше да ми купи палто... Значи, парите бяха мои... Затова дойдох да си ги взема.

Инспекторът: Закъсняла си. Парите ги прибрахме още тази заран. Бяха точно там, където и ти знаеш, че се намираха — в чекмеджето за бельо, под бельото. Прибрахме ги, за да не изкусят някоя малка крадла...

Жана: Не съм крадла... Той ми беше обещал.

Инспекторът: А защо ти беше обещал? За да възнагради твоето целомъдрие? И как ти, дето си нямала нищо общо с Маринов, знаеш даже това, къде си крие той парите? И откъде у тебе тоя ключ от зимната градина? И кой точно те накара да дойдеш за парите?

Жана: Чакайте, ще ви обясня...

Инспекторът: Не искам да слушам лъжите ти. Ще обясняваш другаде. И там, да знаеш, разпитът ще го водят по-изкъсо, без интермедии, не като мене... А сега — марш долу. И гледай да бъдеш налице за призовката.

Стаята — отново тъмна. Инспекторът се разхожда, сяда на леглото, после се изтяга върху него.

Гласът на инспектора: Това място тук е прекалено посещавано... Би трябвало да поставя един пост... С други думи, един човек повече да скучае тая нощ... И защо?... Оная квартира с неоправеното легло не е по-добра от стаята на мъртвеца... „Петнайсет души във ковчега на мъртвеца... Йо-хо-хо, и бутилка ром"... Тазі лирика пък откъде е останала в главата ми? Сигурно от първия буквар... Тишина... Дори часовникът е спрял... Тишина... Лека нощ, драги слушатели!

Стаята на Маринов — заранта. През стъклата на зимната градина — дъжделиво есенно утро, но без мъгла. В стаята — инспекторът, лейтенантът от научно-техническият отдел с още двама помощници. Инспекторът е с малко уморен вид и брадясал. Четиримата нещо се съветват.

Инспекторът: Искам всичко да се претърси до сантиметър... Щом толкова хора продължават да се въртят около тая стая, значи трябва да има още нещо за откриване... Чиста работа, разбрано?

Лейтенантът: Разбрано, другарю майор.

Разпределя хората си и почва с тях обиска. В няколко детайла се вижда планомерното и педантично изследване на стаята: мебел по мебел, стени, под, таван, врати и прозорци. През това време:

Гласът на инспектора: Ревматикът Холмс мислеше, че за да откриеш голямата улика, е нужно гениално хрумване... Работата е къде-къде по-проста: претърсвай сантиметър по сантиметър и крушата сама ще тупне в шепата ти...

Сугеренът. Инспекторът влиза в стаята на Георги. Онзи вдига глава, кима за поздрав и отново се навежда над котлона — прави си кафе.

Георги: Заповядайте, седнете... Един момент само, да не кипне кафето (като поглежда към инспектора). Тази история съвсем ви е погълнала. Ако желаете да използвате времето, може да се избърснете. Приборите са над умивалника. Аз просто не мога да се търпя, ако съм небръснат...

Инспекторът: Аз не съм чак толкова деликатен, но идеята е разумна. Налявам се, че ползуването на чужди прибори няма да бъде изтължувано като приемане на подкуп.

Съблича самото, сменя връзката и почва да се сапунисва пред огледалото.

Георги (докато наглежда кафето): Вие все се шегувате.

Инспекторът: Аз се шегувам, но другите не се шегуват. Тук се опитват да ти пробутат пари, там ти предлагат целувка...

Георги: Сещам се коя ви е предложила целувка.

Инспекторът: Припознали сте се... Това е стара история... Едно лято... на дансинга... и без всяка връзка с професията. Вие как сте в танците?

Георги (като налива акуратно чашите): Танцувам, но зле.

Инспекторът: Ако искате да ме стигнете, трябва да танцувате още по-зле.

Жана ли ви каза, че зле танцувате?

Георги: Кой друг? Жените не се лепят с дюзини по такива като мен.

Инспекторът: А защо не? Нито сте грозен, нито глупав, изобщо нямате виден дефект.

Георги: Не знам защо. И да ви кажа, не ме интересува особено.

Инспекторът: Бих могъл да ви разкрия тайната, но ме е страх да не се разсърдите...

Георги: Кажете.

Инспекторът (след като се мие известно време под крана). Малко сте... как да кажа... скучен...

Георги: Разбирам, че сте намерили снощи Жана...

Инспекторът: Вярно, намерих я, но констатацията не е от нея.

Инспекторът се е измил. Георги му подава кърпа. Додето инспекторът се бърше, слага връзката си и облича самото, Георги измива и акуратно нарежда приборите. През това време:

Инспекторът: Вие сте човек на реда. Още вчера ви завидих. Осигурявате си пълно удобство. Само не забравяйте, че хората не могат да се подреждат като вещите изцяло в полза на вашето удобство.

Георги: Не виждам връзката.

Инспекторът: Така ли? А аз бях почти опиянен от точността на изрази си. Нищо, не обръщайте внимание... Между другото, що за тип е този Том?

Георги: Не знам. Никога не съм го срещал и изобщо не ми е удобно да разговарям на тая тема.

Инспекторът: И мене ми е стеснително да питам, но понякога се налага. Студент ли е или лентяй?

Георги: Бил е студент. Сега е лентяй. Впрочем Жана ще ви информира по-добре. Тя го вижда всеки ден.

Инспекторът: Каква полза, че го вижда... Любовта е съляпа.

Георги: Може би аз също съм заслепен.

Инспекторът: От ревност?

Георги (мълчи).

Инспекторът: Както и да е. Да не излизаме от служебната тема... Искан да добавя само, че който играе на гордост, по правило губи... Работата е там, че докато ти играеш на гордост, по-простите пристъпват към друга игра.

Георги: Кафето ще изстине.

Той е добил разсеян вид. Докато пият кафето и до края на посещенията сякаш е зает с някакви свои мисли.

Инспекторът: С риск да бъда обвинен за втори път тая заран в подкуп, ще пийна тая чашка.

Пие праз и пали цигара. Оглежда разсеяно тавана. Отгоре отчетливо се чуват стъпките при обиска.

Инспекторът: Ето, слушате ли?

Георги: Какво?

Инспекторът: Колко ясно се чува...

Георги: Какво значение.

Инспекторът: В момента — никакво. Но стъпките от оная вечер имат значение. И те са звучали над главата ви еднакво ясно, като тия сега. Чии бяха тия стъпки?

Георги: Казах ви вече...

Инспекторът: Не ме интересува какво сте казали. Става дума за онова, което сте премълчали. Чии бяха тия стъпки?

Георги: Вие искате да извърша подлост...

Инспекторът: Искам да кажете истината. „Истината, само истината, цялата истина“, както гласи изтъкнатата клетва.

Георги (мълчи).

Инспекторът: И не забравяйте, че ако сте си вътълпили да опазите някой, избрали сте възможно най-глупавия похват. Защото всеки на мое място ще разсъждава така: Щом това момче мълчи, значи иска да прикрие някой. Защо иска да го прикрие? Защото този някой му е скъп. Кой са хората, дето се ползват от симпатииите му? Един единствен човек: Жана. Оттук и краят на силогизма: Славов крие, че е чул стъпките на Жана.

Георги: Да, обаче...

Инспекторът (спира го с жест): Силогизмът се потвърждава и от второ обстоятелство: другият човек, който също би трябвало да е чул стъпките, на свой ред мълчи. И за този друг човек — вашата съседка Катя — Жана е също близко същество. Така че, разберете го: вашето мълчание за мене е съвсем ясен отговор. Едно нещо исках да знам: точен ли е този отговор.

Георги (мълчи).

Зад вратата шокът изтича стъпки. Един от помощниците на лейтенанта почуква и открехва вратата.

Помощникът на лейтенанта: Другарю майор, ако може, само за малко.

Стаята на Маринов, разровена от обиска. Шкафът е изтеглен напред и опрян с горната си част на стената, така че двете му предни подпори са вдигнати във въздуха. Едната подпора е разглобена — във вътрешността някакви книжа, сгънати в малък свитък. Инспекторът разглежда книжата на масата. През това време последователно на малки интервали зад стъклата на зимната градина се виждат лицата на отиващите на работа обитатели на къщата — лекарят, архитектът, адвокатът, касиерът. Всеки от тях поглежда крадешком към осветения прозорец с различно изражение. Докато инспекторът разглежда книжата, обискът наоколо продължава.

Гласът на инспектора: Ето я въпросната круша, която пада в дланта ти. Дори две круши. Две круши — две парещи тайни.

Стаята на Баев. Инспекторът и Дора седят един срещу друг. Дъждът, засилил се отново, мие стъклата на високия тъжен прозорец. Изразът на Дора, леко усмихната, е предразполагащ за любезности. Полата — над колената на кръстосаните крака.

Инспекторът: Още вчера, като ви видях, разбрах, че това не ще бъде последната ни среща. Скъпа Дора, позволете да ви нарека така, вие сте страшно очарователна...

Дора (с още по-предразполагащ израз, с още по-нежна усмивка).

Инспекторът: ...И страшно лъжете.

Дора (лице на изненада и обида).

Инспекторът: Да, да. Но стига театър. И спуснете завесата (прави знак към вдигнатата пола, която Дора с машинален жест спуска надолу). Отговаряйте точно и късо на въпросите ми, защото иначе софийското ви жителство лесно може да бъде заменено с едно по-друго, което е привилегия главно на лъжесвидетелите. И така, първо: кога се омъжихте за Баев?

Дора: Преди две години. Не виждам само защо бяха нужни такива заплахи...

Инспекторът: Ще видите. Кога точно се омъжихте?

Дора: Краят на септември. 28 или 29, нещо такова.

Инспекторът: Тия мебели и всичко останало оттогава ли са?

Дора: Оттогава.

Инспекторът: С какви средства ги купи мъжът ви?

Дора (свива рамене): Сигурно е имал спестявания.

Инспекторът: Слушайте, това, което ви казах преди малко, не е приятелска шега. Ще бъде много неприятно за вас, ако така сте го разбрали...

Дора: Мисля, че Маринов му даде пари...

Инспекторът: Маринов му е дал пари после. Аз говоря за дните около сватбата.

Дора: Бръкнал е в касата, щом искате толкова да знаете. А после взе от Маринов и ги възстанови.

Инспекторът: Второ, откога започнаха отношенията ви с Маринов?

Дора: Отивате далече, инспекторе...

Инспекторът: С риск да отида още по-далече, ще ви кажа, че в случая се касае може би до убийство, че в тоза убийство е замесена жена и че вашите извъртания при това положение едва ли ще могат да минат като проява на моралска свенливост. Откога почнаха отношенията ви с Маринов? Не ме карайте да повтарям.

Дора (лицето ѝ добива съвсем унижен израз): Няколко месеца след женитбата...

Инспекторът: Сиреч скоро след като Маринов даде пари на мъжа ви, така ли?

Дора: Да.

Инспекторът: А кога Баев го разбра? И как точно го разбра? И каква беше реакцията му? Говорете де, какво чакате, нали виждате, че не съм дошъл за краката ви!

Дора говори отначало с паузи, после все по-бързо. Лицето ѝ постоянно сменя израза си — униженост, стеснение, погледи, просещи съчувствие. Гласът не се чува. Вместо това:

Гласът на инспектора: Тръгна... Сега иди я спри, ако можеш... И винаги същата история: търсиш убиеца, а намиращ коша с мръсното бельо... Изобщо намиращ маса работи, освен оная, която ти трябва... Дано само не се разплаче...

В тоя момент се чува плачът на Дора. Тя е заровила лице в шепите си. Инспекторът става, прави две-три крачки, потупва Дора по рамото.

Инспекторът: Хайде, хайде! Некрасиво е, когато човек плаче за себе си. А вие плачете за себе си. Имате маса основания за това, вярно е. Само не забравяйте, че вината е ваша... Та какви курсове, казвате, сте мислели да запишете?

Дора (все още през сълзи): За медицинска сестра...

Инспекторът: Че що, перспективата не е лоша. И във всеки случай далеч по-добра от тази (нехаен жест към портрета на Баев)... Впрочем ваша работа...

Внезапно си тръгва. Дора гледа замислено след него, като трие сълзите си.

Инспекторът влиза в канцеларията на Баев. Обедната почивка. Баев е сам зад гишето.

Инспекторът: Знам, знам: касата е затворена. При това днес не даваме заплати. Днес даваме показания... И тъй: лъжливо алиби. Злоупотреба на държавни средства. Разписка за крупна сума в джоба на Маринов. Ревност от същия Маринов. Страх от споменатия Маринов. Унищожаване причината на страха... В такива случаи се пита: „Къде заровихте трупа?“ Аз обаче ще ви задам по-невинен въпрос: Откъде взехте отровата?

Баев: Вие... вие се шегувате...

Инспекторът: А вие защо не се смеете? ... Мина времето на шегите, драги Баев, дойде ред за суровия език на уликите.

(Показва му разписката — един от документите, намерени при обиска у Маринов).

Това е улика номер едно. Улика номер две — показанията на жена ви. Улика номер три — вашите собствени показания, които чакам с нетърпение.

Баев: Не знам какво ви е казала онази мръсница... Нямам нищо общо със смъртта на Маринов... Нямам нищо общо...

Инспекторът: Сега пък „мръсница“! Откога жената на вашите мечти стана мръсница? И изобщо можете ли да ми кажете къде се намирахте в нощта на убийството, като имате предвид, че само преди половин час установих лъжливостта на предишното ви алиби?

Баев: При първата ми жена...

Инспекторът: Първата жена... И втората лъжа... Ако сте били при първата си жена, защо не ми го казахте веднага?

Баев: Неудобно ми беше...

Баев продължава да говори, като постепенно се увлича, жестикулира, мъчи се да обясни на инспектора цялата „деликатност“ на положението си: младата му съпруга не го допускала вече до себе си, той посещавал по стар навик първата си жена и изобщо от целия този брак, постигнат с толкова жертви, не било останало нищо. Гласът на Баев не се чува. Вместо това:

1 гласът на инспектора: И тоя тръгна... И тоя — иди го спирай... И пак нова партия мръсно бельо... Маса живописни подробности... Освен оная, съществена...

Инспекторът влиза в бюрото на Димов. Този път адвокатът е сам в стаята. Инспекторът го поздравява с приятелски жест.

Инспекторът: Идвам да ви зарадвам. Намерихме най-сетне това, което вие търсехте!

(Показва му другите документи, открити в скривалището на Маринов. Димов мълчи).

Е, какво, не се ли радвате? Това е. Това е животът. Искате да доставиш малко радост, а вместо туй... Дано ви разведрия поне с новината, че вашето алиби се оказа съвсем фалшиво... Абсолютно фалшиво, господин таен агент!

Димов: Не съм бил таен агент.

Инспекторът: А тия доноси? Вярвам си спомняте, че тук освен вашите любовни писма има и ваши доноси.

(Посочва отново документите).

Димов: Сами знаете съдържанието им. Това са дребни сведения, каквито не само аз съм давал на полицията и каквито самият Маринов ме заставяше да давам за наши клиенти.

Инспекторът: Защо тогава такъв страх от разкриването на тия дреболии?

Димов: За да не загубя адвокатското си място. Но съгласете се, че това са наистина дреболии, за да бъдат откупени с цената на убийство... Всъщност, ако съм изпитал страх от възможното разкриване на тия книжа, то стана именно след смъртта на Маринов. Додето Маринов бе жив, изобщо не мислех по това: Той можеше да ме шантажира с тях, тъйко защото бяха неразкрити и следователно нямаше никакъв интерес да ги разкрива...

Инспекторът: А в какво по-точно се състоеше резултатът от шантажа?

Димов: В какво ли не. Третирал ме, сякаш все още му бях човек за всичко. И по митници тичах... и с продажби на вещи се занимавах... И с момичета ме, караше да го запознавам... додето отиде по дяволите...

Инспекторът: Е, е, човекът е все пак покойник... Но да смениме темата. И така вечерта, в която вашият приятел, да употребя непочтителния ви израз, отиде по дяволите, вие се намирахте не в Ямбол, а в София и по-точно?...

Димов: В къщи.

Инспекторът: А защо излъгахте — прощавайте, — защо се отклонихте от правдата?

Димов: За да избягна разпитите, на които ме подлагате.

Инспекторът: Лекомислено... Човек никога не може избегне съдбата си... Впрочем без изтъргани афоризми... И какво по-точно правехте в къщи? Пиехте коняк с Маринов?

Димов: Никакъв коняк не съм пил. И не съм бил у Маринов. У Маринов нямаше жена...

Инспекторът: „Жена“ е общо казано.

Димов: Не твърдя с положителност, но като се прибирах ми се стори да чувам гласа на оная малка глупачка... Жана.

В сутерена, пред вратата на Катя. Инспекторът разговаря с Катя.

Инспекторът: Това момиче изобщо прибира ли се някога?

Катя: Такива са те днешните, нийде ги не свърта, а в къщи най-малко. Вятърничава работа...

Инспекторът: Да, да, знам вече становището ви по въпроса. А защо скрихте от мен, че оная вечер Жана е била при Маринов?

Катя: Кой ви го каза?

Инспекторът: Вашата приятелка, Мара... ужасна бърбича...

В кабинета на началника на криминалния отдел. Началникът седи зад бюрото. Инспекторът — в креслото до бюрото — пуши, навел глава.

Началникът: Когато броят на подозрените намалява, това облекчава задачите... Макар че вашата още не е приключена...

Инспекторът (като на себе си): Човек понякога се пита заслужава ли толкова бърскане... искам да кажа, заслужава ли зарад смъртта на един завършен мръсник, като тоя Маринов, при това вече обречен, болен от рак...

Началникът: Заслужава. Макар и не зарад мръсника. Заслужава зарад принципа, който ви е поверен, за да го носите и прилагате.

(Поглежда бегло към инспектора).

Вие сте просто уморен...

Инспекторът се разхожда в стаята си. Спира, замислено нахлупва шапката над челото си.

Гласът на инспектора: Уморен? ... Може пък и да съм уморен... Този принцип, дето го мъкна на гърба си, понякога натежава... Понякога ти се ще да го оставиш за малко в ъгъла и да си поразкършиш плещите... Особено ако едно момиче те е подслонило под чадъра си в дъжда... Едно живо момиче... И един мъртъв мръсник... имаш думата, инспекторе! ...

Приближава все тъй замислено към прозореца. Гледа навън към улицата.

Децата отиват на училище... Хората чакат трамвая... Жени зяпат пред витрините... Това не е твой свят... Твоят е оня, другият... с веронали... ножове... трупове... аутопси... Затова не можеш да уредиш дори една малка лична история...

Телефонът звъни. Инспекторът бързо грабва слушалката, сякаш е чакал отдавна да го повикат.

Инспекторът: Да, аз съм... Да де, за отпечатъците от пръсти... Сигурни сте, че са нейните... Е, да, като го приготвите...

Затваря телефона. На себе си:

Такива работи... мойто момиче. Не знам дали ме разбираш...

Замисля се. После взема отново слушалката. Набира номер.

Ало, старче, тук — инспекторът... За аутопсията, разбира се, не за да титам как си... Нищо окончателно... А кога ще е това, окончателното?... И вие сте едни...

В момента, когато затваря телефона, влиза лейтенантът от научно-техническия отдел.

Инспекторът: Какво ново?

Лейтенантът: В лабораторията са установили наличиостта на две различни вещества в чашата...

Инспекторът: Щом са само две...

Лейтенантът: Калиев цианид и луминал... Странно.

Инспекторът: Какво странно! Няма нищо странно. Почнал човекът да се трови, но не му стигнал цианкалий и решил да добави кво да е там, дано стане работата...

Инспекторът търси Жана. В къщата — при Катя. Във „Варшава“. В две-три други подобни заведения. После — пак във „Варшава“. „Варшава“. Долу на бара седи Том. Инспекторът сяда до него, без да дава вид, че го познава.

Инспекторът (към сервитьорката зад тезгяха): Един коняк! Имам да го

пия от снощи (Ниско, като на себе си): Понякога от разни типове не можеш да си изпиеш коняка...

Получава коняка си. Отпива. Пали цигара. През цялото време Том сякаш се двоуми какво държане да възприеме, но се мъчи да не гледа към инспектора. Погледите им се срещат в огледалото. Дватамата събеседници — отразени в огледалото.

Инспекторът: А, студентът... Вие сте сам? Нищо, по-добре. Най-обичам мъжка компания. Жените само разводняват работата, освен когато... мъкнат манпизи... Жана, какво? Домъкна ли нещо?

Том: Не ви разбирам.

Инспекторът: Полувишист вече, а не разбира. Впрочем къде сте студент вие? В Оксфорд или в Кембридж? Защо в Софийския ви няма записан. Но това са подробности. Та как стои въпросът с парата?

Том: Наистина не ви разбирам.

Инспекторът: Парата, казах. Манпиза. Кинтите. Авоарите на оная тапа Маринов. Колко пъти я изцедихте вие тапата?

(Том мълчи)

Инспекторът: Ако ви е неудобно да говорите, може да си служите и със знаци. Езикът на глухонемите ми е като матерен език. (Сочи с пръсти) Три пъти? Пет пъти?

(Том все мълчи)

Инспекторът: Ще трябва, значи, пак да питам Жана. Не, решително, с жените по-добре се разбирам. Къде се е запиляла тя, вашата малка частна баня, а?

Том: Ако питате за Жана, не знам къде е.

Инспекторът: Нищо. И това ще се изясни... Та думата ми беше за вас. Докъде мислите да я карате тъй? До затвора? Дерзайте. Целта е близка.

Инспекторът изпива наведнъж остатъка от коняка си, оставя една монета на тезгяха и си тръгва. Том се спуска към телефона.

Пред „Варшава“. Смрачава се. Том излиза, оглежда се и тръгва бързо. Малко след това от един вход излиза инспекторът и го сподиря.

Том се качва бързо по стълбището на банален жилищен дом. Звъни на една врата. Отварят му. След малко инспекторът звъни на същата врата. Отваря същият млад човек.

Инспекторът: Извинете, аз съм приятел на Том...

Младият човек (с малко пияна усмивка): Разбира се, заповядайте, много ми е приятно.

Инспекторът вдига вежди в недоумение пред гостоприемството.

Апартамент с разтворени стави, пълни с младежи и момичета. Рожден ден. Някои — насядали по кушетки, столове, на пода. Други — стоят прави с чаши в ръце или танцуват. Инспекторът забелязва в един ъгъл Том, който оживено говори нещо на Жана. Към тях се приближават познати. Том издърпва Жана и почва да танцува с нея, като продължава да я убеждава. Жана изглежда разстроена. Инспекторът се промушва в навалищата и разделя двойката с фамилиарен жест.

Инспекторът: Спазвайте правилата, млади момко, не нарушавайте ритъма. Казах ритъма, а не ритници под масата. Например тази ча-ча...

Том (машинално): Това е рок...

Инспекторът: Именно рок, а вие го третирате като ча-ча. Внимавайте малко в моите стъпки!

Прави няколко показни, но съвсем произволни стъпки, после завъртва Жана около себе си, като сам тъпче тромаво на място.

— И главното — оставяйте дамата да действа. В това поне вие имате опит...

Инспекторът увлича Жана в навалищата, по-далеч от Том. После, към Жана, с друга нотка:

Инспекторът: Нали ти казах да бъдеш на лице?

Жана: Както виждате, не съм прехвърлила турската граница.

Инспекторът: Прехвърляш границата на търпението ми.

Жана: Вие сте жесток човек... Вие не сте чели Хемингуей...

Инспекторът: Не, не съм.

Жана (сякаш се мъчи да печели време): Там, у Хемингуей, има един разказ за един стар самотен човек, който седи по заведененията, защото няма къде, при кого да се приюти, защото иска наоколо му да е чисто и светло, така се казва разказът — „Чисто, светло“... Но вие не сте чели Хемингуей...

Инспекторът: А ти не си чела учебника по криминалистика. И си оставила отпечатъците си върху чашата. Изабихо трупала си глупост връз глупост. И накрая — отровата.

Жана (в паника): Не съм го отровила... Не е възможно да съм го отровила...

Инспекторът: Остави декларациите. Разказвай. И за вечерта, и за по-рано. За всичко между теб и Маринов.

Жана (оглежда се безпомощно).

Инспекторът: Не се оглеждай. Том е въвн от танца. Сега ти танцуваш. Хайде!

Жана: Не е имало нищо между нас, повярвайте ми... Беше ми отворителен... Но Том ме караше да го разигравам, знаете защо, зарад парите... на два пъти вземах, додето пращах Маринов да купи бонбони или коняк... Мислех, че не е разбрал... имаше много пари, а аз не вземах по много...

Докато говори, продължава да се оглежда, но като че не търси помощ, а се бои.

— После, един ден... ми определи среща за вечерта... а вечерта ми каза, че всичко знае... че съм крадла... че ще ме предаде на милицията, ако... ако не спра да се инатя... че не трябвало да се инатя... че имал сериозни намерения към мене... че или ще остана при него, или ще ида право в милицията... Но аз се бях приготвила... и му сипах малко в чашата от шишенцето, за да заспи...

(Замълчава)

Инспекторът: И той заспа. За дълго. Това е известно. А кой ти даде цианкалия?

Жана: Какъв цианкалий? Това беше приспивателно... Том каза, че е приспивателно...

Инспекторът: Том всичко може да каже...

Жана: Том каза, че е приспивателно... И аз налях в чашата. Но Маринов не заспа. Изведнъж каза, че му е зле...

Инспекторът: Я виж ти, черпиш го с цианкалий, а той се оплаква... И после? После какво?

Жана: После ме изведе през зимната градина... Той гостите си винаги ги извеждаше оттам... За да не гледат квартирантите...

Инспекторът: А къде е шишенцето?

Жана: В градината... в храстите... там го хвърлих.

Инспекторът: Тия жени... Винаги избират най-скришното място...

(Мелодията секва. Танцът опира)

— Най-после... Никога не съм танцувал тъй дълго... и тъй добре.

Хванал под ръка Жана, инспекторът се промъква към изхода. До вратата на стаята — Том.

Том: Жана...

Инспекторът: Жана отива да нанка... И не опитвай да се примъкваш... Аз нанкам в съседство.

Сутеренът. Инспекторът се прибира с Жана. Миг след това се прибира и Георги, задминава ги, като едва кима за поздрав, отпраща се към вратата си, отключва.

Инспекторът: Другарю Славов...

Георги: Моля!

Инспекторът: Нашата позната от този момент се намира под домашен арест. Следете да не напуска стаята.

Георги: Нямам опит в подобни задачи...

Инспекторът: Нищо. И аз като малък нищо не разбирах от убийства.

Тръгва си, но се спотайва зад ъгъла, при стълбата. Георги влиза в стаята си, Жана — в своята. Малко подир това момичето отново излиза. Тропа на вратата на Георги, влиза. След миг оттам се чува спонтанно избухнало ридание. Инспекторът подава глава,

прави с две ръце жест в смисъл „какво да правиш, това е...“ и изчезва.

Следната заран. Бюрото на инспектора. Навън е вече светло. Дъжд. Инспекторът с вдигната на темето шапка и цигара в уста преглежда вестника, разтворен на масата.

Гласът на инспектора: Чели ли сте Хемингуей... Аз от три дни вестник не съм чел, тя пита за Хемингуей...

Хвърля поглед към опръсканите си с кал обувки и маншети на панталона:

— Чисто...

После — към лампата с прословутите 15 вата:

— И Светло... Също като в разказа на оня...

Остава известно време така, вдигнал нагоре глава и загледан в тавана, сякаш мечтае.

— Е, да, не е лошо това, чистото и светлото... Само че ако зарад него си готов да извършиш мръсното и тъмното, не е чудно да се озовеш на чисто и светло в килията... Пак афоризми... пак мъдри мисли...

Рови разсеяно купчината снимки от огледа, поставени върху бюрото му.

— Семейният албум е готов. Макар и не съвсем пълен. Някои моментчета все пак липсват.

Във въображението на инспектора се явяват някои мигове от дейността на Маринов, запечатани във формата на отделни фотоснимки, които сякаш падат последователно една върху друга на бюрото: Маринов, седнал в стаята си и взел на коленете си Дора.

Маринов, изправен със заплашителен жест до масата, на която Баев подписва разписка за получената сума. Маринов и Димов гуляят с млади момичета.

Маринов ухаква Жана.

Инспекторът махва с ръка. Въображаемите снимки изчезват.

— Даа, едно живо момиче... да отиде ли на вятъра... за един мъртъв мръсник... ето задачата, инспекторе... Какво казваше старият? „Пиши го самоубийство“. Прав е старият: пиши го самоубийство. От това никой няма да пострада. Никой освен принципът... Но принципите не ги боли...

Става рязко и почва да се разхожда из стаята. После също тъй рязко спира, поглежда часовника си, приближава до бюрото и вдига слушалката. Набира номер, като дъвче нетърпеливо цигарата в уста.

Инспекторът: Какво, още ли го няма? Че тоя човек не работи ли, бе? А, болен... Добре, че най-после се сетихте да го кажете. (Мърмори на себе си): Щом и съдебните лекари почнаха да се разболяват, значи напредваме... Изтънчихме се, чай лием, боледуваме.

На вратата се чука. Влиза милиционерският старшина. Подава някакъв документ.

Милиционерският старшина: Това са сведенията от аптечните предприятия:

Инспекторът избъбря нещо, взема листа и с интерес го зачита.

Инспекторът е в стаята на съд. лекар. Току-що е влязъл. Оглежда с подчертан интерес обстановката, съставена предимно от всевъзможни цветя и растения в разнокалибрани саксии и съдове. Сред тази растителност съдебният лекар се е инсталирал на кушетката, завит в одеяло и с компрес на врата.

Инспекторът: Сънувам ли... Или съм сбъркал адреса... Какво пък... Всъщност нормално е: тропове и цветя. Също както на гробищата... Е, старче, какво те е прихванало?

Съд. лекар (с пресипнал глас): Обикновен грип... Не бързай да правиш оглед.

Инспекторът: Обикновеният грип се прекарва на крака... и на работа...

Съд. лекар: С 39 градуса?

Инспекторът: Градусите имат значение само за коняка. Но, както и да е. Какво установи, това искам да знам!

Съд. лекар: Каквото вече ти казах. Стариат не се лъже. Қалиев цианид — и то конска доза. Установихме и наличие на луминал, съвсем незначително количество. Дявол го знае откъде е дошъл. Може би оня е гътал разни хапове... Изобщо версията ми се потвърждава.

Инспекторът: Така ли? ... Че каква беше тя, твоята версия? А, да, пили сте двамата с Маринов и ти си му казал, че има фрак и си го почерпил с цианкалий?... Нещо такова беше май...

Съд. лекар: Щом не можеш да измислиш друго, пиши това... Изобщо пиши каквото щеш, момко, само не превръщай невинния ми трип в агония...

Инспекторът в квартирата на д-р Колев. Две етажерки с медицинска литература. На масата разхвърляни ръкописи. Колев работи и при влизането на инспектора извърща глава.

Колев (с приятната си усмивка): А, вие... Заповядайте.

Инспекторът: Така ли си почивате?

Колев: Няма как другояче. Готвя труд. Цял живот в поликлиниката, това знаете, не е блестяща перспектива за научна дейност.

Инспекторът (както се навежда над ръкописите): Даа, толкова труд, толкова безсъпни нощи... И всичко може да се унищожи с един замах...

Колев: Не мисля да го унищожавам...

Инспекторът: Не мислите, но го вършете.

Колев: Тоест, как?

Инспекторът: Тоест, така — с аборти.

Колев хвърля бърз поглед, но премълчава. Инспекторът също пуши мълчаливо, все тъй наведен над масата.

Колев: По въпроса за абортите аз имам свои разбирания. Съществуват случаи, когато едно раждане...

Инспекторът: Известни ми са вашите разбирания. Те не са чак толкова оригинални, но както и да е. Те са и в противоречие с параграфа на закона, но това също както и да е. Смушава ме само обстоятелството, че вашите разбирания са били доста доходни. По колко вземахте на аборт?

Колев: (мълчи).

Инспекторът: Мълчите. Значи — по обичайната тарифа. А по каква тарифа ви плати Маринов за цианкалий?

Колев: Не ми е плащано за никакъв цианкалий.

Инспекторът: Е, какво пък — възможно е. Макар да не го допускам. Маринов ви е държал в ръцете си зарад абортите, каквито сте правили и на негови познати. Затова сте му доставили отровата. А плащането е подробност.

Колев: Не съм доставял отрова.

Инспекторът: Слушай, докторе. Има моменти, когато упорството дава резултат (сочи ръкописите). Има други, когато трябва да се свият знамената. Ти си издал три рецепти за малки количества, на три различни лица. Въпросът е там, че нито едно от тия лица не е и сънувало да купува цианкалий. Отровата и по трите рецепти е била купена от Маринов и така се е получила смъртоносна доза. Хайде, ти гониш! Как точно стана това?

Колев: Ще ви кажа... Само, моля ви... разберете ме... обещаите...

Инспекторът: Мама ми е казала да не обещавам. Говори!... После ще видим.

Колев: Маринов се оплакваше от нещо в стомаха. Заведох го при един колега. Установихме рак.

Инспекторът: Когато се установи рак, пациентът обикновено не се уведомява.

Колев: Не съм го уведомил... Собствено, казах му го много по-късно... Предизвика ме да му го кажа... тоя мръсник... Искаше, представате си, да му отстъпя приятелката си, тая де, сродницата... Почна да ме плаши с разкрития... И аз не издържах, казах му в какво положение се намира и че му е минало вече времето за любовни авантюри...

Инспекторът: ... И че го чака страшна агония... и че тя не е много далече.

Колев (кима примирено): Е, да, всичко това... и този бонвиван, дето ским-теше и от леницилиновата инжекция, реши да опести поне мъките на агонията... и вместо момичето поиска рецепти...

Нощ. Вали. Улицата край къщата. Инспекторът върви нехайно с ръце в джебовете на стария балтон, с вдигната на тила шапка и

цигара в уста. Улицата е набраздена от сенки и светлини, падащи от лампите и осветените прозорци.

Гласът на инспектора: Светло... Тъмно... Пак светло... Пак тъмно... Ние играем само на тъмно — като фотографите... Неразделни сме с тъмното... Павел и Виргиния... Инспекторът и нощта... Вървиш през разни човешки истории... Мъкнеш на гърба си оня принцип... Най-различни човешки истории... Само твоята собствена я няма (мелодията, която ще звучи до края). Тъмно... Светло... На оня дансинг беше светло. Наблизо имаше море... А още по-наблизо едно момиче... Толкова наблизо, та някой вулгарен тип би казал, че е в ръцете ти...

Край инспектора минава прегърнат двойка, подслонена под дамски чадър. Почти отминали, двамата се обръщат — Жана и Георги.

Георги (полугласно): Инспекторът...

Жана: Лека нощ, инспекторе...

Инспекторът вдига ръка за поздрав, без да обръща глава назад към двамата. Той продължава да крачи през тъмното и светлото със същата нехайна стъпка, фигурата му става все по-дребна и неясна в дъжделивата нощ.

Гласът на инспектора: Лека нощ, деца... Та за какво говорехме?... А, да — за времето... Ниска, значителна облачност с превалявания в западните краища на страната... Един съвет от мен: не излизайте без чадър...

Ч И Т А Т Е Л И,

СП. „КИНОИЗКУСТВО“ Е ЕДИНСТВЕНОТО ТЕОРЕТИЧНО КИНОСПИСАНИЕ У НАС.

В СТРАНИЦИТЕ НА СПИСАНИЕТО СЕ РАЗГЛЕЖДАТ РЕДИЦА ОСНОВНИ ВЪПРОСИ НА КИНОДРАМАТУРГИЯТА, ТЕОРИЯТА И ИСТОРИЯТА НА КИНОТО. ПОМЕСТВАТ СЕ КРИТИЧЕСКИ ОЦЕНКИ ЗА ВСИЧКИ БЪЛГАРСКИ ИГРАЛНИ ФИЛМИ И ЗА ГОЛЯМА ЧАСТ ОТ ЧУЖДЕСТРАННИТЕ, ОБШИРНА ИНФОРМАЦИЯ ЗА ФИЛМОВИЯ ЖИВОТ У НАС И В ДРУГИТЕ СТРАНИ, ОЧЕРЦИ ЗА МАЙСТОРИТЕ НА КИНОТО, ХАРАКТЕРНИ СЦЕНИ ИЗ ФИЛМИ, ПУСНАТИ В ПРОИЗВОДСТВО И ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА.

ВЪВ ВСЕКИ БРОЙ НА СПИСАНИЕТО СЕ ПОМЕСТВА И ЛИТЕРАТУРЕН СЦЕНАРИЙ.

СП. „КИНОИЗКУСТВО“ СЪДЕЙСТВУВА ЗА РАЗШИРЯВАНЕ ЗНАНИЯТА И КИНОКУЛТУРАТА, ПОМАГА ЗА ПО-ЗАДЪЛБОЧЕНОТО И ТРАЙНО ВЪЗПРИЕМАНЕ ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННОТО СЪДЪРЖАНИЕ НА ФИЛМИТЕ.

КИНОЛЮБИТЕЛИ, ЧЕТЕТЕ „КИНОИЗКУСТВО“!

НЕ ЗАБРАВЯЙТЕ, ЧЕ РЕДОВНОТО ПОЛУЧАВАНЕ НА СПИСАНИЕТО МОЖЕТЕ ДА СИ ОСИГУРИТЕ САМО ЧРЕЗ АБОНИРАНЕТО!

