



В ТОЗИ БРОЙ

Кино на патриоти, кино за патриоти — Гр. Чернев
Сценаристи и режисьори за своите бъдещи филми
Бела Балаш — Фрагменти
Мит и кинозвезди — Н. Кафтанджиев
Един мъж и една жена — сценарий

БР. 5, МАЙ 1967

киноизкуство





орган на комитета по културата и изкуството на съюза на кинодейците и съюза на българските писатели

с ъ д ъ р ж а н и е

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — КИНО НА ПАТРИОТИ — КИНО ЗА ПАТРИОТИ

БОГОМИЛ РАЙНОВ, МЕТОДИ АНДОНОВ, ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ — СЦЕНАРИСТИ И РЕЖИСЬОРИ ЗА СВОИТЕ БЪДЕЩИ ФИЛМИ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ — „ЧОВЕКЪТ В СЯНКА“

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ — „АЗ СЪМ НА ДВАДЕСЕТ ГОДИНИ“

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

БЕЛА БАЛАШ — ФРАГМЕНТИ

ЕРВИН ДЕРТЯН — ЖИВОТ И ТВОРЧЕСТВО НА БЕЛА БАЛАШ

РАЗСЪЖДЕНИЕ ЗА ОСТАП, ИЛИ ДРАМАТА НА КОМИЧЕСКИЯ ГЕРОЙ

ИЕЖИ ПЛАЖЕВСКИ — ЗА ДА ИМА И ЗРИТЕЛЯТ ТАЛАНТ

ГАЛИНА КОПАНЕВА — ТЕНДЕНЦИИ В „ИНТЕЛЕКТУАЛНИЯ“ ФИЛМ НА ЗАПАД

Н. КАФТАНДЖИЕВ — МИТ И КИНОЗВЕЗДИ

ХРОНИКА

КЛОД ЛЬОЛУШ — „ЕДИН МЪЖ И ЕДНА ЖЕНА“ (СЦЕНАРИЙ)

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ХРИСТО БЕРБЕРОВ

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ХРИСТО КИРКОВ

ДУЧО МУНДРОВ

БОГОМИЛ НОНЕВ

ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ

РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)

ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията

София, пл. Славеиков 11, III етаж

тел. 7-91-11, вътр. 60; от 9—12 ч. 8-37-97

каса — 7-64-01

Издателство „Български писател“

ул. „6-ти септември“ 35

Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната.

На първа страница на корицата Доротея Тончева във филма „Шибил“. На втора страница на корицата полската актриса Барбара Брилска.

ТРИГОР ЧЕРНЕВ

КИНО ЗА ПАТРИОТИ КИНО НА ПАТРИОТИ

„...да се пази и развива чувството на национално
достойнство у всеки български гражданин.“

(Из резолюцията на IX конгрес на БКП)

Винаги твърде много се е говорило и спорило за възпитателната функция на изкуството. Проблемите за въздействието на изкуството, за неговата публика, за сферите на влияние занимават широк кръг от художници, естети, идеологически работници. Що се отнася до най-младото, до най-масовото изкуство — киното, при него тези проблеми може би са най-остри, най-релефни. Киното влиза в досег с най-широка аудитория, то е предназначено да ѝ въздействува, да оформя нейния мироглед и вкус. При него сигурно най-добре се чувствуват взаимоотношенията с тази аудитория, всичките ѝ привливи и отливи, всичките главни проявления и детайли. В процеса на тези взаимоотношения киното се докосва до черти в психиката, в морала, в характера на зрителя. То си поставя за цел да ги утвърди или отрече, да ги държи будни или да ги създаде, ако те не са съществували. В тази двустранна връзка се осъществява, най-общо казано, неговото възпитателно въздействие.

Деветият конгрес на Българската комунистическа партия даде съвременно тълкуване на тези въпроси — в общата им съвкупност и диференцирано. В доклада на др. Тодор Живков пред конгреса например се казва, че „най-високата цел на съвременния художник-гражданин е да отдава своето дарование, своя ум и своето сърце за щастието на народа, за неговото патриотично и естетическо възпитание, за тържеството на великия комунистически идеал.“ И още: „Партията оценява патриотизма, обогатен с ново, социалистическо съдържание, като могъща движеща сила на нашето общество.“

БИБЛИОТЕКА
В И Т И З

Ясно е, че българското кино, ако иска да бъде българско, не може да не държи сметка за тази могъща движеща сила. Нещо повече, то трябва да бъде неделима част от нея, един от нейните постоянни и силни лостове.

Как се осъществява на практика това, мисля, всеки от нашите филмови творци сам трябва да си отговори. В тази статия искам само да споделя някои мисли и съображения във връзка с тази необятна и хилядолетна тема — патриотизма.

Патриотичното възпитание чрез киното естествено ще се върши преди всичко с български филми. Обаче не с какви да е български филми!

Ще си послужа с едно сравнение. Заговори се за българското в естрадната музика, за необходимостта да се даде отпор на чуждите влияния в тази област и по едно време Радио София взе да пуска почти само български песни. Хубави, лоши, но български... До какво доведе това? До принизяване на критерия, до принизяване престижа на нашата песен. И в края на краищата — до пукнатини в патриотичното (и естетическо!) възпитание, за което говорим.

Българските филми също сами по себе си не са в състояние да предизвикат прилив на национално чувство и достойнство у зрителя. И ние не бива да си правим никакви илюзии, не бива да се самозалъгваме и успокояваме.

Не е тайна, че сегашното състояние на нашето кино предизвиква сериозна тревога и загриженост. Тази тревога и тази загриженост бяха изразени и от високата трибуна на Деветия конгрес. Става дума не за какви да е български филми, а за филми, които ще ни респектират като художествени факти, които ще представляват качествена висота.

Българското кино се развива в една своеобразна конкуренция. Зрителят гледа по екраните и чужди филми. Той има възможност да сравнява. Неговият критерий е един. Нашите филми не могат да разчитат на неговото снизхождение. Тъкмо напротив, към тях зрителят е по-взискателен, защото в тях той иска да открие нещо от себе си, нещо от своите тревоги и надежди. Тъкмо затова успешните филми предизвикват у него по-горещо одобрение, докосват националното му съзнание, а слабите, безжизнени творения го оставят безразличен, често негодуващ и раздразнен.

Мисля, че когато разглеждаме въпроса „кино — патриотизъм“, това е главното, това е отправната точка, оттук трябва да тръгнат мислите ни, проектите ни, намеренията ни. Създаването на филми със силни идейни и художествени качества е първата предпоставка за успешно влияние върху зрителската аудитория в патриотичен дух, а творците, които създават или ще създадат такива филми, допринасят най-много за патриотичното възпитание на трудещите се чрез киното.

Често, когато се говори за патриотична тема в изкуството, се имат предвид произведения, посветени на историята.

Има основание. Народ без история прилича на човек, внезапно

загубил паметта си. А що за човек би бил той? Още Ленин казваше: „Патриотизмът е едно от най-дълбоките чувства, затвърдени от вековното и хилядолетно съществуване...“ Изворите на родолюбие, чиито води идват от нашата близка или далечна история, са чисти и светли извори. Няма нищо лошо, ако киното се оглежда по-често в техните огледала.

А какво показва практиката?

Най-доброто, сътворено досега от българското кино, е в тази област. „А бяхме млади“, „Пленено ято“, „Бедната улица“, „На малкия остров“, „Цар и генерал“, „Васката“ — това са все силни филми, все *патриотични* филми. Те са сериозен актив на българското кино, с които ние основателно се гордеем.

С това обаче въпросът не се изчерпва. Тъкмо напротив. И тъкмо тези филми показват едностранчивостта и празнотите. Защото исторически и тематично погледнато, тези филми отразяват само един период от развитието на България, а естетически погледнато — всички те са издържани в един героично-романтичен план. Наистина ние направихме „Ивайло“ и „Калоян“, има опити и за по-други стилистични решения. Но тези сюжетни „бягства“ са още незначителни, а естетическото им разнообразие — твърде плахо, за да можем да говорим за други явления.

*

За марксистко-ленинската етика патриотизмът не е блуждаещо аморфно чувство. Неговите нравствени очертания въпреки безбройните му прояви в действителността на човешките отношения са определени. Определени са от висотата на едно научно изучаване и обобщение. Като отхвърля ограничените формулировки на буржоазните философи, етиката на марксизма търси координатите на патриотичното в широки измерения, в широки сфери на човешката дейност. Историческият подход ѝ е необходим, но не е достатъчен. Тя се опира на активните сили на съвременността, които пораждат моралните добродетели на съвременника.

Киното естествено трябва да държи сметка за тези явления и процеси. И тогава е редно да се запитаме: всъщност съществува ли някаква „специална“ патриотична тема? Ако напоследък забелязваме гравитиране на киното към съвременността, означава ли това, че то е станало по-малко патриотично? Ако проблемите понякога добиват критичен и сатиричен оттенък, означава ли това изневяра към патриотизма? И няма ли да бъде правилно да търсим и откриваме източниците на патриотичното въздействие навсякъде около нас — в миналото, в настоящето, в бъдещето? Това не означава, че патриотичното ще се разтвори и обезличи в останалите проблеми. Означава само неговото задълбочаване, неговата солидна аргументация.

Родолюбието е голямо, всеобхватно чувство в различни проявления. Проникване в историята, вдъхновение от перспективите, изследване на днешните състояния, романтична екзалтация, критичен патос, радост и болка, размисъл и мечта — всичко му е подвластно. Всичко му е нужно.

Понякога се чуват такива гласове: „Ние още нямаме филм за Ботев, Левски, за Аспарух и Самуил...“ И те звучат като упрек към киното, което е *пропуснало* благодатни възможности за патриотично въздействие. Според мен това не е точно така. По-правилно е да се каже, че нашето кино още *не е достигнало* до Ботев, до Левски, до Аспарух и Самуил... То *ще достигне* до тях по-зряло, по-умъдрено, по-сигурно в собствените си възможности. Не е случаен пропуск, струва ми се, фактът, че още нямаме филм за тези и за други велики българи. Те респектират кинодейците, държат ги на разстояние. А това разстояние може да се пробяга само от добре тренирани бегачи.

С това само искам да подчертая огромната отговорност, с която трябва да се пристъпва към екранното пресътворяване на тези образи. Имаме вече малък опит. Никак не го подценявам. Запазвам цялото си дълбоко уважение към него и към пионерите. Истина е обаче, че този опит е повече натрупване, отколкото категоричен резултат. Ние имаме, да речем, своя филм за Вапцаров („Песен за човека“) и своя филм за Георги Димитров („Урок на историята“). Те и днес са ни скъпи и мили. Но това не ни пречи да видим, че истинските филми за Вапцаров и за Георги Димитров още не са осъществени.

Когато се докосваме до тези въпроси, често ни повлича една инерция: мислим само за игралното кино. А забравяме, че научно-популярната студия осъществи един чудесен филм за Благоев — „Накъде?“, че документалистите снеха един чудесен филм за Димитров — „Среци“... Без да изброяваме останалите прояви. В тези къси ленти бяха уловени само отделни черти от образите на великите българи, от смисъла и значението на тяхното дело. Но нали до голямото се стига стъпка по стъпка...

И изведнъж става ясно, че за патриотизма в киното няма определени жанрове, метражи и форми. Най-добро доказателство за това е самата кинематографична практика.

На Деветия конгрес на партията кинодокументалистите посветиха серия от по-къси и по-дълги филми: „Продължаваща поема“, „Обединява ни бъдещето“, „Майка на соколи“, „Пейзаж—66“, „Среци“... Патриотичната тема в различни състояния, от различни аспекти и ракурси.

Даже един малък откъс от седмичния преглед може да добие силно патриотично звучене. Нали седмичният преглед трябва да разкрива строителното ни ежедневие във факти, хора, събития...

Даже някое десетминутно мултипликационно филмче, колкото и далеч да изглежда от патриотичната тема, може да я докосне. Какво патриотично има, да кажем, в „Ножичка и момченце“? Една филмова шега, изящно, весело поднесена. Да, но толкова изящно и толкова весело, че вече обра лаврите на Мая, Варна и Кан. Аз имах възможност лично да почувствувам въздействието му. В Кан, на фестивала за младежки филми през януари, именно чрез него се заговори за България. Председателят на журито прочутият ре-

жисьор Жан-Пол льо Шаноа сподели пред мен отличните си впечатления от „Ножичката“.

Да говорим ли за „Маргаритка“, за „Ревност“, и „Ябълката“, за „Гръмоотвод“?

Българската мултипликация достигна световното равнище. Нейното патриотично въздействие е освен във всичко друго в простия факт, че съществува.

Че е наша. Че ни изравнява с напредналите страни.

*

Докато пишех тази статия, в печата се появиха съобщения и материали за филма на западногерманската телевизия „Процесът за подпалването на Райхстага“. Преднамерената фалшификация, скрита зад маската на привиден обективизъм, възмути общественото мнение... И ни накара сериозно да се замислим.

Да, излиза, че и там работят за „патриотичното“ възпитание...

Този случай, колкото дързък и скандален да е, съвсем не е изолиран и единствен.

Неговото обяснение можем да подирим отново в документите на Деветия конгрес на партията. Деветият конгрес осветли проблемите на патриотизма в сложната им взаимна връзка с други проблеми и явления. Патриотичното и интернационалистическото възпитание на младежта и народа се разглеждат като две страни на единен процес. Шовинистичната ограниченост на миналото, която искаше да мине за родолюбие от най-чиста проба, няма нищо общо с комунистическото разбиране на тези въпроси. Задачата днес е двупосочна, целта ѝ — единна, изграждането на комунистически черти в мирогледа, в характера, в морала на съвременника.

В доклада на др. Тодор Живков пред конгреса бе посочено още: „Патриотичното и интернационалистическо възпитание е немислимо без борбата против антикомунизма и всякакви идеологически диверсии на империализма.“

Очевидно такава диверсия представлява и поменатият филм на западногерманската телевизия.

Ако се позамислим, ще видим, че се налага един *главен* извод. Той би могъл да се формулира така: българското кино да стане щит срещу тази идеологическа диверсия. Ако ние възправим срещу нея стена от силни в идейно и художествено отношение филми, тя все по-трудно ще прониква у нас. Ако българското кино все по-добре и по-успешно възпитава убедени родолюбци, те все по-трудно ще се поддават на идеологическата зараза. Здравите, силните произведения създават имунитет срещу нея.

Казано за случая, ние трябва да имаме свой филм за Георги Димитров, за Лайпцигския процес, за да го противопоставим на западногерманския.

В нашите филми зрителите трябва по-често и по-пълно да намират отговори на проблеми, които ги вълнуват. Да ги търсят, да им се доверяват.

И тук ние отново опираме до качеството. Защото зрителите ще търсят и ще се доверяват само на хубави филми.

Как всички нишки се сплитат в единствен възел — качеството!

*

Ето още една нишка, която ни води натам!

Проникването на българския филм в чужбина, разширяване на неговото влияние, на влиянието на нашето изкуство, на нашите идеи — не е ли това също един голям патриотичен въпрос?

За мнозина първото съприкосновение със страната на съветите се е осъществило чрез филмите. Полските и чехословашките филми разнесоха по света имената на Полша и Чехословакия. Ние още не сме направили много, за да утвърдим името на България чрез киното.

Разбира се, тук трябва да се имат предвид две неща: *с какво* да го направим и *как* да го направим?

Утвърждаването на България като кинематографическа сила може да стане само с отлични филми. Киното по своята природа е интернационално изкуство. Нашите филми се равняват по най-доброто от чуждите. Киноизкуството няма снизходителни критерии, а и те не са ни нужни.

Но и със съществуващите възможности ние сме длъжни да боравим по-умно, по-гъвкаво и резултатно. Участието ни на международните форуми и фестивали на киноизкуството трябва да бъде по-активно, по-диференцирано, с отчитане на особеностите, на характера на събитието. Какво още можем да добавим? Търговията с български филми? Рекламата на българските филми? Пропагандата? В целия този сложен комплекс от дейности патриотичните стимули подчиняват останалите съображения. *Трябва* да е така.

*

Когато четох новото издание на „Оптимистична теория за нашия народ“ от Иван Хаджийски, силно впечатление ми направиха разсъжденията на автора, как се употребява епитетът „български“. Много често от самите нас — с известно подценяване. Например „българска работа“, т. е. работа, свършена не както следва. Ако продължим тези разсъждения, ще видим, че съчетанието „български филм“ често се употребява с подобна отсенка.

Какво да се прави — твърде често българското кино дава основания за такива приказки!

Нихилистичното отношение на никого не е помогнало, няма да помогне и на българското кино. Самият Иван Хаджийски беше оптимист за „българските работи“. Още през 1938 г., когато е писана студията му.

Сега ние имаме много по-солидни основания за оптимизъм. Нашето голямо очакване, нашата голяма надежда е изразът „български филм“ да се употребява все по-често като синоним на добро качество. А това ще зависи преди всичко от самите кинодейци.

На своя Девети конгрес партията наред с неудовлетворението си от сегашното състояние на нашето кино изрази вярата, че българските кинодейци „имат сили и способности да издигнат високо равнището на българската кинематография.“ Партийната критика и доверие еднакво задължават.

СЦЕНАРИСТИ И РЕЖИСЬОРИ ЗА СВОИТЕ БЪДЕЩИ ФИЛМИ

богомил райнов

На страниците на списание „Киноизкуство“ сценарият беше наистина публикуван със заглавието „Бялата стая“, но това бе все още един — тъй да се каже — работен надслов. Сега окончателно съм се спрял на заглавието „Прозорец към парка“. Този мой сценарий е създаден по публикуваната неотдавна в отделна книга повест „Пътища за никъде“. И проблематиката на повестта всъщност е проблематика и на филмовия вариант. При неговото написване трябваше да се преодолеят известни трудности от професионално-техническо естество, защото литературният първоизточник е произведение сложно по композиция, действието се развива по няколко различни линии — линия на настоящето, линия на миналото, линия на вътрешния хаос, на кошмарите, които преживява главният герой. В повестта всичко това преминава почти изцяло във формата на вътрешен монолог, на размисъл и точно тук бе голямата трудност за намиране на съответен филмов еквивалент на тая особеност.

Що се отнася до самата идейна концепция на произведението, то мога да кажа, че по същината си сценарият представлява своеобразна аутопсия на една човешка драма. Или формулирано още по-точно: стремежът на самия герой да се добере до смисъла, до евентуалния изход на своята драма.

Разбира се, тази лична драма си има своя обществен смисъл — повдигат се въпроси около някои отживелици от старото, около някои рецидиви, които все още съществуват в нашите днешни отношения. Това са отживелици, които се проявяват в непримирими, често пъти ожесточени междусобици, при които отделни нюанси на идейни различия прерастват в яростна безпринципна борба. Такъв род „борби“ често пъти похабят хората, нервите им, поглъщат творческите им сили.

Не мога сега в едно изказване, пък и не е необходимо, да изброявам всички проблеми, всички повдигнати въпроси в сценария. Само ще допълня, че така, както изложих нещата около идейната концепция на „Прозорец към парка“, само в най-груби, най-общи очертания назовавам проблемите. А стремежът ми е бил всъщност да не допускам никакъв схематизъм, никаква тезисност, никакво грубо и общо маркиране. Мъчил съм се да се добера до сложността на нещата и затова твърде много са проблемите, които ме занимават в сценария.

Още при самото му писане аз установих сътрудничество с режисьора Методи Андонов, започнахме заедно да работим. Нашите планове относно реализацията на „Прозорец към парка“ са еднакви, концепциите ни съвпадат. Желанието ни е да създадем един идейно-проблемен, даже остро проблемен филм, с една по-голяма психологическа задълбоченост на изследването. Но същевременно това трябва да бъде и един-

интересен филм, в никакъв случай не искаме да е отегчителен за широката публика. Лично аз си давам сметка, че реализацията никак няма да е лесна, ще има много трудности, много мъчнотии. И всички те ще натежат върху плещите на режисьора Методи Андонов. Аз — тъй да се каже — вече свърших своята работа, сега предстои неговата, която също е свързана с много усилия и рискове. Но се надявам, че ще завърши благополучно.

МЕТОДИ АНДОНОВ

Сценарият „Прозорец към парка“ представлява за мен интерес по много линии, но това, което ме привлича в него, се свежда до три основни неща:

- истинността на фактите
- значимостта на проблемите
- възможността за едно свободно и съвременно построяване.

По-трудно е да се говори за кръга от идеи, който имаме намерение да въплътим в този филм. В изкуството гражданските измерения, общественият смисъл, идеите на творбата се раждат заедно с творбата. Те не я предшествуват. Нито могат да дойдат по-късно. Ако няма факт на изкуството — няма и идеи.

Все пак, струва ми се, че в сценария става дума преди всичко за живота и смъртта. Изправени пред смъртта — трябва да погледнем с по-внимателни очи към живота. Става дума за вечния стремеж на човека да се осъществи, като намери най-благородната, най-достойната и най-съвременна позиция. Човекът трябва да побеждава смъртта в хилядите й лица, с които се сблъсква.

Двете страни на конфликта в това произведение трябва да намерят много съвременни конкретни въплъщения, които да събудят у нас тревога за основни ценности на човешкия живот, за нашия социалистически морал.

— — —

Не бих могъл да кажа, че съм разрешил предварително и всички естетически проблеми около изграждането на бъдещия филм. Имам известни пристрастия и предпочитания в киното, но не мисля, че човек може да създаде нещо свое, изхождайки от предпочитанията си към един или друг автор.

Човек трябва да гледа какво правят другите, но когато започне да прави нещо сам, трябва да обърне гръб на всички и да търси себе си.

Досегашният ми режисьорски опит е театрален. Не знам каква част от него ще ми бъде полезна в киното. Това ще разбере по-нататък. Като свърша в киното някаква работа. Сега не може да се гадае какво ще ми помогне и кое ще бъде пречка.

Дори в работата си в театъра, когато се изправлям пред един нов текст, аз никога не мога да кажа предварително кое от досегашния опит ще ми бъде полезно и от какво ще се откажа.

Не се и питам. Мъча се да разгада новия материал като наистина нов и му търся решение, което може да бъде само негово.

Сега случаят е аналогичен. Имам един литературен материал. Един кръг от факти, проблеми, конфликти... Този материал ме интригува, привлича ме. И аз се боря с него. Заедно с моите сътрудници се мъча да напипам закономерностите на бъдещото произведение. Търся откъде да го подхвана, за да открия неговите богатства, „киното“, скрито в него.

Разбира се, киното и театърът са две различни изкуства. Всяко си има свой път и свои проблеми. Щом отивам при киното сам — ще се мъча да му бъда верен.

Впрочем истинското натрупване на опит в която и да е област на изкуството се изразява не в натрупването на правила, а в освобождаването от тях.

ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ

Казват, че най-важен бил първият филм... Някои твърдят, че вторият. Струва ми се — всеки филм е еднакво важен за авторите му.

Може би за това така ме вълнува „Гибелта на Александър Велики“ — новият сценарий на Любомир Левчев, към чието осъществяване пристъпвам сега.

А може би ме вълнува затова, че съм свързан с раждането му, от един обикновено ранен за нашата практика етап. От времето, когато „Александър Велики“ съществуваше само в неясните и разпокъсани спомени и анекдоти на Левчев. И в нашите още по-неясни и разпокъсани разговори-мечти за „един филм, който...“, „за един герой какъвто...“ и т. н. и т. н.

Но най-съществената причина за вълнението ми е, че този сценарий с необикновена сила носи двете теми, които бих се осмелил да нарека генерални за себе си — откриването на нашата съвременност с целия ѝ блясък и сложност, и образът — изключително плътен, достоверен и необикновен, възвишен и земен на човека от нашето ежедневие, който има право да бъде наричан велик.

Винаги най-силно ме е вълнувала съвременността. Мисля, че еднакво силно тя вълнува всекиго, който търси в изкуството път към сърцата на хората и към основните въпроси на човешкото съществуване. Художникът може да търси отговор на проблемите, поставяни му от съвремението, и в най-далечното минало, и в най-фантастичното бъдеще; но — струва ми се — гравитацията трябва да бъде винаги колкото се може поблизо до своето време, ако иска да бъде верен на законите на своята съвест.

Впрочем чувствам се неудобно винаги когато съм принуден да формулирам подобен род основни и... общоизвестни истини. Така неудобно, както когато трябва да давам „обещания“ или да изяснявам нещата, над които работя в момента.

Бих казал само, че много ни се иска с Левчев да проникнем с този филм наистина дълбоко в душите на нашите съвременници. Че искаме да погледнем и в себе си — нима ние не сме „свои съвременници“?!

Левчев дойде в киното от поезията — и това се чувства в „Гибелта на Александър Велики“. Чувства се в авторското виждане и цялостно светоусещане — нямашо нищо общо с традиционната сценарна „специфика и техника“. Тази киноповест е пълноправна художествена литература — своеобразна и богата като поезията на автора ѝ.

Толкова по-сложни са задачите, свързани с нейното пренасяне на екрана, с намирането на еквивалентни филмови средства — ефектни, точни и ярки. Бихме искали, целият творчески колектив, да направим един филм, правдив и необикновен — като живота. Филм, който да доказва „зрелищността“ на нашето ежедневие, който да няма нищо общо със „сивия“ реализъм, а едновременно с това да не бъде формален „експеримент“, разбиващ отворени врати и „преоткриващ“ откритията на поредната мода.

...И ето че направих цял куп обещания и декларации. При това с „приповдигнат“ тон, който ми е най-неприятен и който винаги има опасността да прозвучи фалшиво. А всичко това е безкрайно чуждо и далечно от този „Александър“, който ние мечтаем да заснем.

„ЧОВЕКЪТ В СЯНКА“

Филмът се появява по екраните почти три години след премиерата на „Приключение в полунощ“ — твърде дълга пауза, за да се поддържа и обогатява това, което обикновено се нарича „добра традиция“, за да се очаква плодотворно развитие на криминалния ни филм. Очевидно съдбата на нашия криминален филм е поверена на случая и на жанровите предпочитания на двамата режисьори... А като си припомним, че от 1963 г. насам можахме да поднесем на зрителите само две кинокомедии — „Невероятна история“ и „Старинната монета“, втората от които едва ли защитава престижа на този така търсен от публиката жанр; че „Заветът на инката“ е съвсем изолиран плод на приключенското кино (ако това „явление“ може да се приеме за българска кинотворба и изобщо за художествен факт), неволно идваме до по-общия извод, че у нас не се провежда последователна политика в областта на развлекателното кино.

Нужен е следователно голям оптимизъм, за да очакваме от българския криминален филм сериозни търсения и значителни открития.

К. Войнов и Я. Якимов са останали верни на класическата повеля на жанра — напрежението в развитието на фабулата. Ако Златният зъб в едноименния филм на А. Маринович беше ясен от самото начало и целият интерес на публиката всъщност се съсредоточаваше главно около подбудите в деянията на бившия офицер; ако в „Приключение след полунощ“ на същия режисьор напрежението спада рязко по средата на филма, след като зрителят е

получил разрешението на интригата и точно може да предскаже развързката — драматургията в „Човекът в сянка“ не се изчерпва преждевременно, градусът на напрежението не спада — несъмнено достойнство на филма. При това авторите са съумели да създадат допълнително основание за поддържане на този градус: прекроявайки леко сюжета на едноименния роман на П. Вежинов, читателят на който още в началото е уведомен, че операция „Лък“ само прикрива действителната доставка на оръжие за една воюваща страна, Войнов и Якимов умело отнасят събитията с кораба „Хемус“ към загадката.

Ясно е желанието на авторите за съвременен подход към жанра. Той намира израз не само в изоставянето на традиционните похвати, използвани и днес във филмите за Джеймс Бонд и американския детектив-супермен Флинт. Войнов и Якимов са се освободили от изненадващите изстрели в тайнствения полумрак, от ефектните юмручни схватки и бесни преследвания; в „Човекът в сянка“ отсъствуват и всички ония невероятности и недомислия, които са спасителен пояс за съчинителите на криминални истории (от това ги е



„Елена Райнова и Станю Михайлов в сцена от филма „Човекът в сянка“

предпазил най-напред П. Вежинов). В подхода на авторите на „Човекът в сянка“ личи стремежът да се разгърне конфликтът в интелектуален, мисловен план. Спокойният ритъм, търсен не случайно, е основа за психологическо уплътняване на образите, за вникване в духовния свят на героите.

Имаме обаче сериозни основания да твърдим, че този стремеж не е успешно реализиран. Неудовлетвореността ни идва най-напред от слабостите на драматургията. Работата е там, че сценарият, приемайки в основни линии схемата на сюжета от романа, не предлага допълнителни възможности за интелектуално и емоционално обогатяване на образите; нещо повече, в него дори е изпуснато не особено богатото психологично начало, заложено в литературния първоизточник — героите участвуват с най-обща, еднопланова вътрешна характеристика: Генчев е мнителен карьерист, който се страхува за високия си пост; Измирски е ловък търговец, опитен в сделките с чужденци, хитра лисица; скептичният Каменов, неврастеничен и избухлив, подклажда мрачния огън в душата на Даскалов. А и тия оскъдни данни за всеки един от тримата заподозрени научаваме за разлика от романа главно от декларациите на останалите двама...

Може би Донев тогава? Тъкмо майор Донев е по-беден от всички останали, без вътрешен мир, безплътен — една служебна единица, която добросъвестно изпълнява дълга си. Този централен образ, който по вътрешната логика на криминалния жанр трябва да се до-

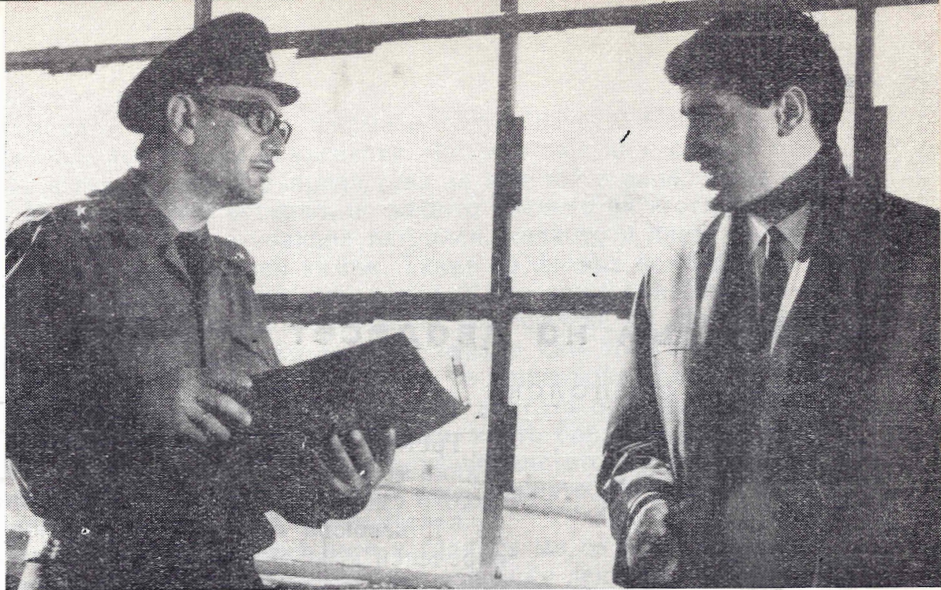
косне до съдбата на всички останали, е сам лишен от собствена съдба. . . И ето авторите решават да въведат интимната сюжетна линия Моника — Донеv с очевидното намерение да защитят човешкото обаяние да детектива. Но нито взаимните погледи в бара и размяната на афоризми за това, което може да даде на другите „този, който принадлежи само на себе си“ и „този, който не принадлежи на себе си“, нито недоизказаната изповед на терасата след раздялата на Моника със Саид, нито дори сантименталният диалог зад кадър в пролога на филма — не могат да ни убедят във възникналите чувства у двамата, колкото и да вярваме в неведомите пътища на любовта. През цялото време не можем да се освободим от натрапващото се убеждение, че авторите следват свой предварителен тезис, ръководени от желанието да допълнят служебната характеристика на Донеv с чертите на една неповторима човешка индивидуалност. Резултатът е твърде банален и нехудожествен.

Такъв е резултатът и от останалите усложнения около Моника — връзките ѝ с Бен Салал и мнимия покойник Саид; напразно от тях се е очаквало да обогатят душевността на Моника, да оправдаят нейното присъствие във филма и в крайна сметка да въздействуват върху психиката на разглеждача.

За обогатяване мисловното и психологическо начало Войнов и Якимов са разчитали и на образа на Даскалов; с него те въвеждат в произведението си и моралната тема. Поначало това е възможно, дори по пътното на съвременните тенденции в развитието на криминалния жанр — но, разбира се, при условие, че тази тема намери своето художествено оправдание. А всъщност Даскалов съвсем ненужно се натрапва в развитието на фабулата, само за да декларира дълбоката си нравствена криза. И тъй като на авторите навярно е била ясна художествената непълноценност на Даскалов като рупор на една оголена идея, те му възлагат и друга функция — да заблуждава зрителите, да привлича подозрението им върху себе си. Този „трик на занаята“ е напълно приемлив, разбира се, когато се използва с такт, а не се злоупотребява с него. Даскалов обаче се включва така преднамерено в монтажните фрази, така натрапчиво внушава своята загадъчност, че у зрителя не остава никакво съмнение относно прикриващата роля, която му е поверена.

Режисурата е осъществена в границите на онази професионална приемливост, от която не може да се очаква да надрасне възможностите, които предлага сценарният материал; режисьорът Якимов не е могъл да досътвори онова, което не се е удало на сценариста Якимов и на неговия колега. Работата с актьорите е буквална, затворена в ограничените драматургически рамки, без онова въображение, от което може да се очаква „чудото“. И само професионалната увереност на Ив. Кондов (Генчев), М. Михайлов (Каменов), Пр. Петров (Измирски) и Ст. Сърбов (Ашкенази) позволява на актьорите да защитят приемливо своите герои на екрана.

Донеv на Ст. Михайлов е изцяло външен, без каквито и да е духовни измерения. Трудно е да се определи до каква степен вината е у режисьора, който не е могъл да провокира необходимото поведение у актьора, и до каква степен артистът Ст. Михайлов не е могъл



да преодолее съпротивата на предложения му материал; във всеки случай разузнавачът не притежава нищо, което бихме могли да запомним у него, освен една малко полирана външност.

Ел. Райнова е очевидно скована от изкуствеността на една роля — повод за чужди реакции. Артистката, изявила способности в други наши филми, тук не живее, а декларира своята драма — приложение към „драмата“ на Донев. Да си спомним само сцената, в която тя приема известието за смъртта на Бен Салал... Тук Райнова е повече от безпомощна. И не само тук.

Режисурата на Якимов е платила данък на неоправдано външно разточителство. В целия външен блясък, в натруфения интериор на кабинетите и в „Балканекспорт“ (с тия ултрамодерни щори, които се навират в очите ни), и в Държавна сигурност, и в частното жилище на Моника, с антре, равно на нормален хол (и навсякъде щори, щори!), се чувства стремежът да се даде непременно една чужда кройка. Като прибавим към това и премного деловата атмосфера, оставаме с твърде неприятното усещане, че страната ни е превърнала тайната търговия с оръжие в един доходен бизнес...

Нека не броим плюсовете и минусите, равностметката не би била твърде оптимистична. По-добре да се върнем към първоначалната ни мисъл: значителният български криминален филм — зрелищен и едновременно мъдър, с високи художествени измерения — не ще се роди инцидентно, като дар на щастливия случай. Той се нуждае от постоянни, системни грижи, които ще решат многото проблеми — и за количеството на тази продукция, и за трайното сътрудничество на нашите писатели, и за специфичните изисквания на жанра, който не гъпче на едно място.

«Аз съм на двадесет години»

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

Третият филм на Марлен Хуциев е една етапна творба. Не само за режисьора, но и за цялото съветско кино. Тя за първи път постави и извоюва гражданско равноправие на определен кръг морални и политически проблеми. Наред с това този филм донесе и повея на една нова стилистика в съветското кино, събуди интереса към безкрайното богатство от реални форми на живот. Рязко намали съществуващата дистанция между действителност и екран. Дързостта на този скок, необичайната киноестетика и авангардните възгледи на автора за същността и ролята на киното определиха трудната екранна и извънекранна съдба на филма.

Можем да съжаляваме за това, че филмът не излезе през 1961 г. както предполагаше в началото на своята работа режисьорът. И въпреки това голямо закъснение, което за кинематографа често се оказва фатално, сега, когато филмът е пред нас, за мен е много трудно да го отделя от трудната му съдба. Мъчно е да отделя стойностите, които той първоначално е притежавал, от тези, поднесени ни като резултат на сложния процес от загуби и придобивки, свързани с тази съдба. Ценностите — естетически и морални, които филмът утвърждава — притежават днешния си ореол на неоспоримост именно защото в дългите и трудни години на чакане и спор доказаха своята правда. Те преодоляха неверието и съпротивата на всякакъв вид опростителство и излязоха от тях с непомрачимия блясък на изкованото от живота. По каприза на обстоятелствата филмът повтори със своята съдба съдбата на своите герои и по този начин привлече още един, признавам, странен аргумент за доказване на тяхната и на проблемите, кои-

то ги занимават, реалност.

Московската премиера на филма е през 1965 г. В София тази премиера идва с две години закъснение. Филмът още не е слязъл от екраните — и тук, и там. И въпреки това за мен той е наполовина в историята. И не защото е остарял, не защото времето ни е отдалечило от него — той и днес е толкова актуален, колкото и вчера, — а защото поставя един граничен камък. Такъв го правят неговите качества, неговата съдба, неговото значение... Ето защо едно вътрешно чувство се съпротивлява на обичайния ми рефлекс на критик и ме кара да търся друга мярка за пристъпване към този филм. В моето съзнание произведението на Хуциев се е превърнало в класика с една категоричност, която прави ненужна дългата проверка на годините. Това ме насочва към обща оценка, която борави с абсолютни стойности. Една оценка, която да потърси мястото му в днешното изкуство, да го съотнесе с миналото и настоящето, да бъде чувствителна само към това от него, което остава.

Казвам горното и въпреки него в главата ми са всичките възражения, които безкомпромисността на настоящия ден на едно художествено произведение изисква да бъдат направени. Дистанцията на изминалото време е успокоила духовете и е внесла ред в хаоса на стойностите. От многобройните критерии времето е избрало най-подходящия за подхода към произведението.

В началото казах, че филмът е едно безспорно произведение. Не бих отрекъл това си твърдение, ако сега към него прибавя — филмът е неравен, достойнствата му не могат да отменят недостатъците... Но когато говорим за тези недостатъци, ще бъде интересно да направим констатацията, че те в по-голямата си част са по посока на достойнствата му. Точно както в старата сентенция: „Нашите недостатъци са продължение на достойнствата ни.“ С това не търся начин да ги извинявам! Марлен Хуциев не е могъл да овладее, да укроти емпиричната стихия на своя филм. Разказват, че в първоначалния си вариант само сцената с литературното четене продължавала двадесет минути! Това е може би най-драстичният пример, когато режисьорът не е могъл да се освободи от хипнотичната привлекателност на находката си, но същия принцип можем да срещнем и на други места в произведението. Хуциев потапя своите герои в ежедневния поток: първомайска манифестация, танцова забава, трамвай, литературно четене, улици, метро... Всичко това е направено така умело и естествено, че в редица моменти не можем да се освободим от усещането, че героите на филма не са центърът на повествованието, а само един от многото обекти за наблюдение. Животът на улицата и събитията, които го изпълват, като че ли остават извън гях... Имат стойност сами за себе си независимо от героите. Независимо от героите, но не независимо от идеята на филма! Задача номер едно за Марлен Хуциев е изграждането на общата атмосфера, която поражда неговите герои. Той иска да ни убеди, че тримата приятели не са герои на произведение, а същества от един реален живот. Филмът не преразказва този живот, не го реконструира по никакви драматургични правила, а само отбира най-съществените му моменти и ни ги поднася такива, каквито са. Хуциев винаги търси големия свят, за да го съотнесе към отделната съдба...

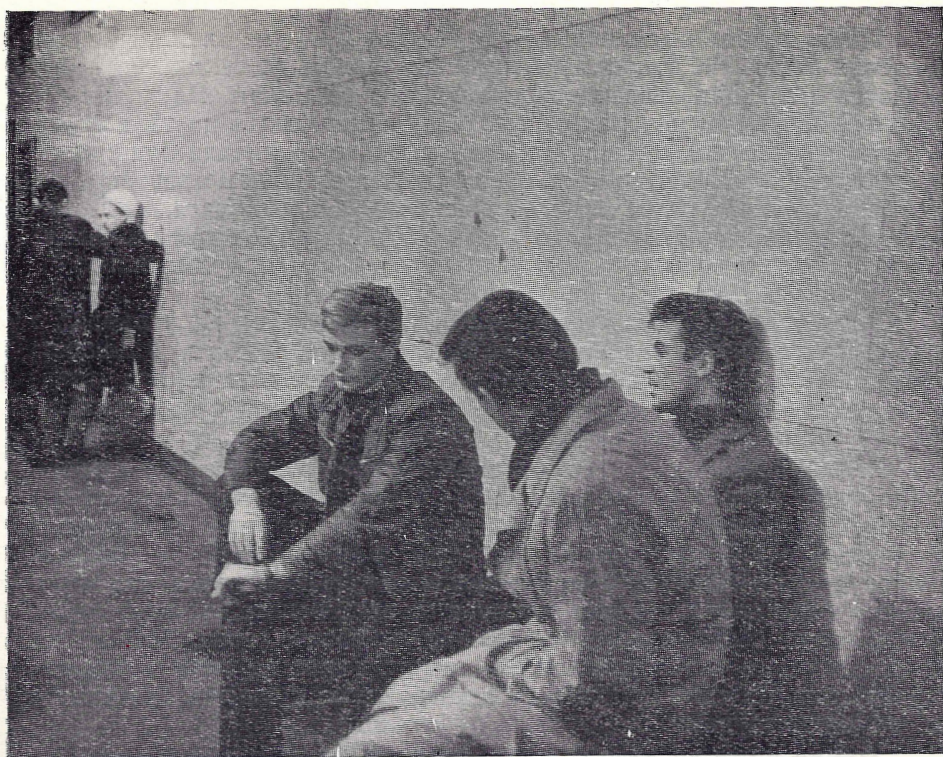
И все пак на много места това „като чѐ ли“ остава без своите кавички. Освободил се от схемата, от декора, от изкуствените конструкции, режисьорът се е оставил на опиянението от реалността, което го отвежда на места твърде далеч. Разбира се, в това увлечение са се родили много от достоинства на филма: Права е Н. Зоркая, когато пише, че емпирията на филма е много по-богата от неговата концепция... Но, струва ми се, ще бъде по-точно, ако кажем, че именно в емпирията филмът намира своята истинска концепция.

И още един пример — воювайки с измислените герои, със съчинените характери, получени в лабораторните условия на старото кино, М. Хуциев утвърждава един свой тип герои: „незабележими“, „еднакви“, „средни“... Това може да се види най-добре в избора на актьорите — сиви, безлични, приличащи си дотолкова, че едва ги различаваме, сливащи се с потока на улицата. Всеки един срещнат би могъл да бъде на тяхно място. Засилената реакция на желанието на режисьора да скъса със старата практика го довежда до доброволно лишаване от солидно актьорско присъствие. Неговото отрицание се прехвърля от измислената яркост, от завършеността и занимателността на героите в киното, от което той иска да се разграничи, върху индивидуалността изобщо. В неговите герои типичното преобладава над индивидуалното. А това намалява ефективността на произведението: намалява пробивната му сила и ограничава кръга на въздействието му. Идеите са по-приемливи, когато зад тях стои обаятелно присъствие. Но ясениската строгост на Хуциев не му позволява да работи с такова предварително условие. От това филмът му е спечелил в такава степен, в каквата е загубил. В „Юлски дъжд“ още от сценария той е направил заявка за освобождаване от отрицателния ефект на тези свои възгледи.

Бих могъл да продължа списъка на пропуските, но не без риск да изпадна в дребнавост. От друга страна, не бих искал да се спирам и върху недостатъците, дошли в резултат на чужди авторствувания върху филма...

Много по-голям интерес за мен представлява това, което филмът въпреки всичко донася. В известен смисъл „Аз съм на двадесет години“ се яви като едно уникално явление, което имаше резонанс не само върху киното, но и върху цялото съветско изкуство. Неговите образи и проблеми можехме да срещнем и преди това в пиесите на Володин и Виктор Розов, в разказите на Василий Аксенов или в стиховете на младите съветски поети. Но там те са по-скоро предчувствия, догадки, подмятания. Никъде преди филма на Хуциев тези проблеми не бяха поставени така категорично, мащабно, дълбоко. Разбира се, само в процеса на конкретния сравнителен анализ може да бъде преодоляна декларативността, съдържаща се в утвърждението, че филмът е нов етап на художествено и гражданско мислене.

Проблемите, които занимават героите на Аксенов, изхождат от недоразумението. Те могат да се проявят, а могат и да не се проявят. Тези герои страдат, защото още не са наясно със себе си, защото не са намерили своето място в живота. Има нещо инфантилно



Сцена от филма „Аз съм на двадесет години“

в тях. Кризата им се смесва със симптомите на един закъснял пубертет. Те са волни скитници, натурализирани битници — без семейство, среда, проблеми на ежедневиия бит. Не са разрешили още въпроса: „Къде да живеем?“ Това, което им пречи, е нещо външно по отношение на тяхната съкровена същност — възраст, предубеждения, комплекси... Те ще трябва да ги преодолеят, за да намерят накрая мястото си между хората. Така с края на своето произведение Аксьонов достига дотам, откъдето тръгва Хуциев.

На мястото на стилизираните недоволници и неудачници идват реални хора. Героите на Хуциев имат своето място в живота. Те са сериозни, улегнали, добре работят, достойни са за корицата на „Огоньок“, както се шегуват те самите. Те търсят да разрешат своите проблеми на мястото, което заемат, без да напускат координатите му. И ние отхвърляме всякаква мисъл за поза, когато чуваме да разсъждават приблизително така: „Ставам, ходя на работа, ям, срещам се всеки ден с приятелите си... и какво?“ Всички са доволни от тях, но самите те не са доволни от себе си. Нещо не им достига, нещо липсва в привидно съвсем нормалния им живот. Осъзнаването на това положение и последвалите го търсения издигат частните въпроси на неговите герои до сериозност, която ги прави въпроси на цяло едно поколение.

Да си припомним сцената на въображаемия разговор на Сергей с неговия баща. На въпроса на сина, как трябва да се живее, бащата, който е загинал съвсем млад, отговаря: „Не знам. На колко години си? ... Аз съм по-млад от теб.“ Зад символиката на тази сцена е скрито веруюто на Хуциев. Истините, с които са живели бащите, не са достатъчни, за да живеят с тях синовете. Приемствеността на поколенията и иденте не само не изключва, а предполага необходимостта от това, всяко ново поколение само да открие своята морална мярка, да открие истините, построен върху които неговият живот би притежавал цялостност и хармония.

Героите на Хуциев търсят стойности, които да ги утвърдят в границите на днешния ден, в същата степен убедително, в каквато стойностите, родени в революцията и Отечествената война, утвърдиха двете поколения преди тях. Само така те биха имали необходимото място в щафетата на поколенията.

Това е общата постановка в размишленията на Марлен Хуциев. Следващият въпрос е по-конкретен — каква е тази морална мярка? Филмът не дава отговор на този въпрос. Но авторът е съхранил честността, която присъствува навсякъде в поставянето на въпроса. Той се е отказал от привилегиите, които предлага дистанцията на времето и възрастта. Не знае отговора на поставените въпроси, защото е приел да съществува едновременно със своите герои. Тази липса на отговор не е слабост, а воля за живот, израз на нова и неподозирана сила, на едно положение, в което не се нуждаем от илюзии, за да съществуваме.

Той не може да даде отговор, но и не остава със свити рамене. Не е обикновен диагностик — хладен и безучастен. Чувствителен е и към най-малкото духовно колебание на своите герои. Намира позитивния елемент на изкуството си в непримиримостта към положението, което се нуждае от промени. Авторът не знае какво трябва да правят неговите герои. Но той знае какво не трябва да правят: да не се поддават на навика да живеят, да не затыват в бита, да не правят компромиси, да не се обезверяват ... И все пак той иска да предложи и още нещо, на което тези герои да се опрат в своето търсене. Филмът утвърждава няколко най-обща духовни максими: да бъдем верни на себе си, да постъпваме винаги съобразно съвестта си, да търсим и ценим приятелството ... Разбира се, Хуциев знае, че тези истини са пределно общи. Тях ги е издигало всяко време. Но какво точно значи да живееш съобразно съвестта си в шестдесетте години на нашия век? Този въпрос перифразира, без видимо да конкретизира, изходната постановка на проблема. Съмнително е дори дали прибавя и един нов импулс към първоначалния тласък. И ако все пак Хуциев обръща своите герои към тези абстрактни, вечни стойности, то е защото иска да осигури едно чисто място, от което те да могат да започнат да градят, запазвайки възможността да имат пред погледа си винаги, когато пожелаят да се обърнат, резултата на своите усилия.

„Аз съм на двадесет години“ е един филм за събудената, за разкрепостената мисъл; за мисълта, която е станала необходимост и задължение. Необходимост — защото героите чувствуват съдбовна

потребност да променят живота си, задължение — защото само тя може да им открие тези ценности, съобразно с които да извършат необходимата промяна. В един момент неспокойствието на мисълта се издига до главен герой на произведението.

Това позоваване на абстрактни морални стойности не е случайно. Стигането до тях е предпоставено от изходната позиция на автора, който показва кризата на своите герои, без да говори конкретно за причините ѝ, без да ги проектира в обществен план. В известна степен той предпоставя тази криза като аксиома. Филмът предава преди всичко общата атмосфера на неудовлетвореността — витаещото във въздуха, а не конкретно определеното. Причините са останали зад действието, тях всеки сам трябва да предполага... Това, струва ми се, е най-сериозният упрек от порядъка на идеите, който може да се отправи към филма.

От качествата на филма бих искал специално да подчертая неговата мащабност. В по-голямата си част най-сполучливите филми на последното поколение съветски режисьори се отличават със своята спонтанност. Тази спонтанност често стеснява сферите на изследване — отделя една или друга част от действителността, насочва погледа към един или друг тип герои. Това са едри късове живот, които не са обработени докрай, които съдържат в себе си една първична неразчлененост на проблемите. Марлен Хуциев знае, че истините, към които се стреми поколението на неговите герои, не биха се изчерпили с поуката, извлечена от една съдба. Не е достатъчно да се оставиш на течението, на случая... Търсенето предполага и известна организираност. В своя филм Хуциев организира възгледите си в система, стреми се да им придаде пределна стройност. Той приема рисковете, които носи всеки, систематизирано. Но той конструира, след като е заявил и доказал, своята вяроност към фактите на действителността. Благодарение на това неговият филм се докосва до много неща, които съставляват реалния живот и които биха могли да предложат на неговите герои не дори истини, а път към тези истини...

Амбицията към пълнота и изчерпателност е обусловила и своеобразното „утрояване“ на централния образ. Казвам „утрояване“, защото, от една страна, тримата приятели са едно неразчленимо цяло, от друга — всеки от тях прозвучава със своя самостоятелна тема. Три теми, които са отделните мотиви на една сложна мелодия. Безпределното неспокойствие на Хуциев не би могло да се ограничи само с една от възможните посоки на търсене. Той иска да обгърне колкото се може повече действителност. Мисълта, която е родила произведението, в процеса на своето оформяне се е разляла във всички посоки и е покрила огромни полуизследвани територии — това е филмът! По този начин Хуциев си осигурява както повече предпоставки за постигане на истините, към които се стреми, така и още едно, последно доказателство за актуалността на своите търсения.

Свършвам своите бележки там, откъдето би трябвало да започне конкретният анализ на един току-що гледан филм.

„КОЙ ИСКА ДА УБИЕ ДЖЕСИ?“

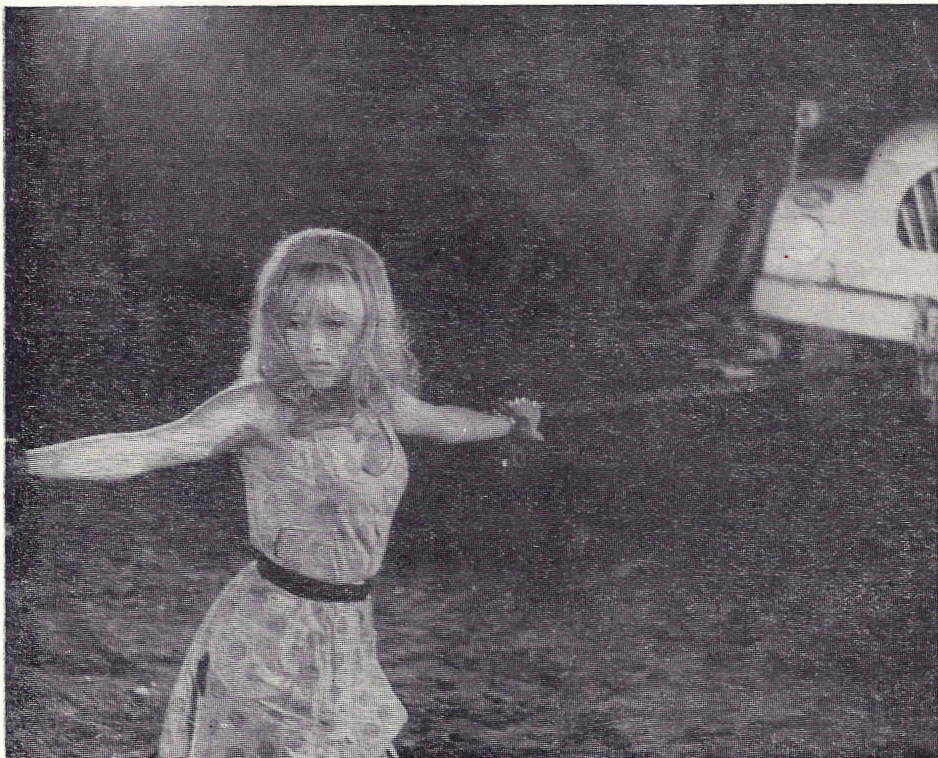
Сценарий Милош Мацоурек и Вацлав Ворличек; режисьор Вацлав Ворличек; музика Сватоплук Хавелка; в главните роли участват: Иржи Совак, Дана Медржицка, Олга Шоберова, Юран Вишни, Карел Ефа и други. Производство на студията „Барандов“, Прага, Чехословакия, 1966 година.

И този филм се възприема някак осакатено от нашата публика, както и едно друго произведение на чехословашката кинематография, „Лимонаденият Джо“, с което се запознахме преди известно време. Това, което става на екрана, за българския зрител има еднозначен смисъл. Той приема събитията съвсем на-

сериозно, без да проумява, че тук всеки един епизод, всеки образ, всяка реплика крият в себе си двусмислената язвителност на пародията. Този много съществен, първостепенен план на изображението остава „законспириран“, защото онова, което е обект на пародията, у нас, кажи-речи, въобще не е познато (става дума за жанра на „уестърна“, който се пародира в „Лимонаденият Джо“ и за „комиксите“, които са обект на язвителен присмех сега в „Кой иска да убие Джеси?“).

И затова за нашето „девствено“ съзнание много от достойнствата на тези филми си остават „тера инкогнита“. Едно е да се смееш на изобретателния трик, но съвсем друго е в него да разчетеш и своеобразната полемика с познати ситуации от други произведения, да доловиш иронията, сарказъма.

А именно тук се крият качествата на „Кой иска да убие Джеси?“. В широкия и духовит втори план на изображението, в умния и находчив пародиен подтекст.



Олга Шоберова в „Кой иска да убие Джеси?“

Твърдят, че пародията в едно изкуство се появява тогава, когато се натрупат планини от шаблони. И че именно тогава е необходима нейната помощ, за да се сринат купищата баласт, за да се върне свежестта и очарованието на първооткривателството.

Не знам дали винаги е така, дали всяка пародия успява да постигне някакъв резултат. Но „Кой иска да убие Джеси?“ безспорно си поставя за цел благородните намерения да воюва с шаблона и с лекото съпротивление на занаятчийството.

Атанас Свиленов

„ДОКТОР ФАУСТ НА XX ВЕК“

Сценарий и режисура: Йон Попеску-Гопо; оператор — Григоре Йонеску; музика — Шефан Никулеску; в главните роли: Юрие Дарие, Емил Бота, Жан-Лорин Флореску, Ева Кшижевска и др. Производство — студия „Букурещ“, Румъния.

Очаквах с любопитство този четвърти поред игрален филм на известния Гопо, който след редица блестящи сполуки в мултипликационното кино се ориентира към игралното и сне прелестния, постично-сатиричен филм „Откраднатата бомба“. След „Крачки към луната“ дойде „Белият мавър“, в който Гопо демонстрира уменията си да облече във вълшебните одежди на приказката някои свои мисли и възгледи върху същността на човека и неговите връзки със света. Сполучливата доза хумор и умереният философски скептицизъм, които оцветяваха този иносказателен трактат, бяха привнесени от позицията на автора-съвременник. Именно тази позиция придаваше на филма известен ранг и пораждаше любопитство към следващата творба на Гопо.

Като тема за филм „Д-р Фауст на XX век“ би могла да има двустранно съдържание. Или това ще бъде опит за обяснение чрез мотива на класическия Фауст на редица отношения, моменти и личности от съвременността, една, така да се каже, еволюция на „фаустизма“ в нашата епоха (евентуалната такава концепция би била твърде задължаваща по отношение на философски, обществени и психологически пълнеж). Другата възможност е една безпретенциозна, тънко направена пародия. Вторият вариант би бил малко под нивото на творец от мащаба на Гопо, но, сполуч-

ливо осъществен, би будил по-малко възражения, отколкото това, което режисьорът е избрал като подход към темата си.

Първото ми впечатление бе, че Гопо сам не е бил наясно относно концепцията си. Пренасяйки буквално сюжетната схема на класическата творба в наши дни, търсейки елементарни съответствия на сцените (избата на Ауербах — бара), въвеждайки някакви псевдо-комични образи като двамата дяволи-инспектори, Гопо се лута през цялото време между реалността, фантазията и алегорията, и с всеки следващ кадър разрушава евентуалните представи, които биха се създали в съзнанието на зрителя от предшестващите. Многобройните безсмислени сцени-свързки довеждат тук-таме до някоя сериозна, дори трагична сцена, като например срещата на младия Фауст с баща му, към която зрителят също няма ключ и си я тълкува, както си иска.

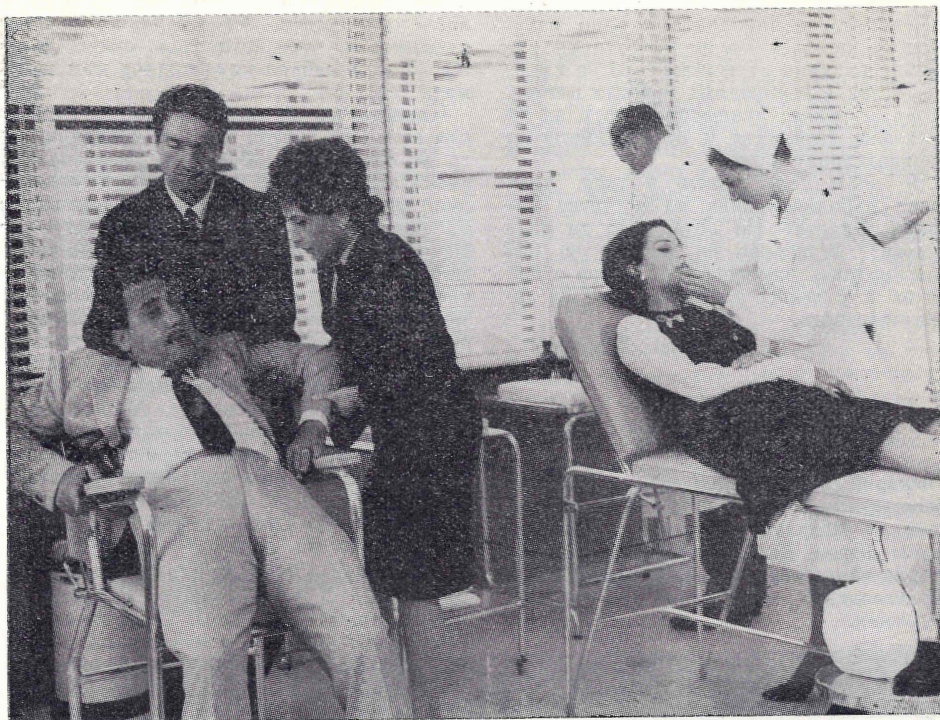
Но най-ярка илюстрация на хаоса и бъркотията в режисьорските намерения представляват актьорите. Те всички са невероятно фалшиви и еклетици, просто си личи, че никак не им е ясно какво трябва да играят. И ако за повечето от тях приемем, че са просто бездарни и нямат понятие от съвременното кино, безпомощността на такива силни актьори като Юрие Дарие (асистента — младия Фауст) и Емил Бота (професора — стария Фауст) още веднаж доказва липсата на организираност и яснота в режисьорската концепция.

Мария Рачева

„КЪДЕ Е ТРЕТИЯТ КРАЛ?“

Сценарий — Джо Алекс; режисура — Ришард Бер; оператор — Яцек Корцели; музика — Адам Валачински; в роли: Анджей Лапицки, Калина Йендрушик, Алиция Вишинска, Ришард Петруски, Виенчислав Глински и др. Полша, 1967 г.

Този нов полски криминален филм е твърде непретенциозна творба. И по замисъл, и като резултат. Направен е по повест на широко известния в Полша майстор на литературния криминал Джо Алекс. Явно, че повестта е била интересна, майсторски конструирана по известната схема: замък — група хора, между които се намира евентуалният



Алберто Сорди и Силвана Мангано във филма
„Моята съпруга“

престъпник — съответният детектив от милицията. Филмът послушно и без особен блясък следва по-нататъшното развитие на схемата — има достатъчно доказателства за вината на всеки присъстващ, следователно всеки е под подозрение. Така филмът си тече в безкрайни диалози и разсъждения, които не са съвсем безсмислени, ситуацията са доста правдоподобни, а операторската работа — приятно небиеща в очи. Но авторите обръщат криминалната фабула на ребус, във всеки пункт на който зрителят може да зададе въпроса: „защо?“ — и тогава всичко пропада.

Актьорският ансамбъл прави впечатление с имената на Анджей Лапицки, Виенчислав Глински, Ришард Петруски. Всички тези прекрасни другаре актьори, ако не блесят тука с талант, поне се държат на висота, старателно използвайки рутината си, за да вдъхнат малко животец и индивидуалност в образите-схеми. С една дума „Къде е третият крал?“ звучи като една приемлива песна, която е снета на филмова лент

също немного лошо. Но защо е нужно това?

Това е въпрос, който филмът оставя без отговор.

М. Р.

„МОЯТА СЪПРУГА“

Сценарий: Сонего, Бевилакуа, Паризе, Коменчини, Фондато; режисьори: Брас, Коменчини, Болонини; оператор Отело Мартели; в главните роли: Силвана Мангано и Алберто Сорди. Производство — Дино де Лаурентис, Италия.

На всички рекламни плакати на филма пише: „с Алберто Сорди“. Уместно хрумване за привличане на публиката, защото в последно време нашите зрители така свикнаха да гледат порой от филми с участието на този актьор, че някои от тях може би вече си мислят, че съвременното италианско кино — то-

ва е Алберто Сорди. Не че актьорът не е симпатичен — напротив. Но не знам защо непрекъснато смята, че комичният ефект се постига с изобилни гримаси, бързи движения и подскачане. Това в края на краищата става досадно.

Цяло щастие е обаче, че филмът „Моята съпруга“ (който е по-правилно да бъде преведен като „Моята госпожа“) не се изчерпва с Алберто Сорди. Между петте новели, от които е съставен, има две, интересни като тема, драматургия и реализация, където блести с играта си Силвана Мангано. Това са „Еритрея“ и „Лучиана“. Първата е режисирана от Луиджи Коменчини. Трудно е да се определи какво именно прави твърде познатата история за душевно чистата проститутка приятна за гледане и ангажираща мисълта. Няма съмнение, че това не е самата фабула, нито пък блестящата, тънка и умна игра на Силвана Мангано, защото този вид роли обикновено се играят от добри актриси. Може би решаваща тук се оказва изключителната изчистеност на режисьорския стил и онази негова непосредственост, която Коменчини дължи на здравите си връзки с неореализ-

ма. А също и нотките на меланхолия, които са лейтмотив на новелката. Всичко някак си се нарежда в този стар и смешен свят, а щом се нареди, никой вече не се интересува какво е трябвало да ампутира човек от себе си, за да стигне дотук.

Другата заслужаваща внимание новела — „Лучиана“ на Мауро Болонини — е много замаскирана, но остра пародия. Пародия на известния тип мелодрама: трагедията на бедните жертви, продали се на Хименей за пари. Самата тема е малко комплицирана. Но интерпретацията, която дава Болонини, е проста: „жертвите“ са много по-страхливи и нечестни от богатите си съпрузи, защото последните поне са сключили с тях честна сделка. И новелата става интересна, защото Болонини е успял да разгърне пародията постепенно, с много детайли, нюанс след нюанс, и да постигне във финала достатъчно сила, за да могат заключителните акорди да зазвучат „фортисимо“.

Така филмът „с Алберто Сорди“ е филм без Алберто Сорди.

М. Р.



БЕЛА

Съгласно общоприетия възглед познаването и разбирането на литературата и изкуството са необходими за всеки културен човек. Но възможно е, оказва се, нищо да не разбираш от кинематографията и при това да минаваш без уговорки за универсално образован човек. Излиза, че за най-важното от изкуствата не се изисква макар и най-минимална теоретична подготовка.

Докато във всеки изкуствоведчески учебник няма да има глави за кинематографията, дотогава (въпреки всякакви словесни признания) в действителност ще съществува разлика в научно-познавателното и образователно значение на различните изкуства.

Няма развитие на изкуствата без тяхното разбиране.

„Само музиката пробужда музикалното чувство на човека; за немусикалното ухо и най-прекрасната музика е лишена от смисъл, за него тя не е предмет, понеже мой предмет може да бъде само утвърждаването на една от моите същностни сили, т. е. той може да съществува за мен само, както съществува за себе си моята същностна сила като субективна способност...“

Само благодарение на предметното разгърнато богатство на човешкото същество се развива, а често пъти и за пръв път се поражда богатството на субективната **човешка** чувствителност: музикалното ухо, чувстващото прямотата на формите око — накъсо казано, такива сетива, които са способни към човешки наслаждения и които се утвърждават като **човешки** същностни сили.“ (К. Маркс)

Развитието на изкуството и неговото разбиране са свързани помежду си.

Когато исках да склоня някои наши теоретици на литературата да се заемат с едно съседно за тях изкуство, т. е. с теорията на киното, те ми отговаряха, че киноизкуството е още твърде ново и младо изкуство, което не е успяло окончателно да се формира.

Но защо за теоретика да не е увлекателна единствената по своя род възможност да се наблюдава изкуството в неговото формиране?

ЖИВОТ И ТВОРЧЕСТВО

Още с излизането на „Видимият човек“, отпечатан най-напред на немски под заглавие „Видимият човек, или културата на киното“, Бела Балаш стана знаменосец на всички стремежи към обособяване на киното и признаването му за самостоятелно изкуство със своя естетика. Неговите теоретични възгледи по въпросите на киното оказват влияние и днес във формирането на творците, естетиците и критиците във всички страни на света. Те са инспирирали създаването на не един шедьовър на екрана. Откакто Бела Балаш се е появил, никой не си позволява вече да

БАЛАШ — ФРАГМЕНТИ

На теорията на изкуството кинематографията даде удивителна исторически безпримерна възможност — да наблюдава законите за развитието на изкуството буквално от момента на неговото зараждане.

Киноизкуството е единственото изкуство, възникнало и развило се пред нашите очи. За пръв път бяхме в състояние да наблюдаваме генезиса на новата художествена форма и да отчитаме точно всички обстоятелства на произхода и развитието ѝ. Това е като че ли необичаен научен експеримент, произведен за нас от самата действителност...

Сериозната теория на киноизкуството може и трябва да бъде поради това твърде поучителна, да има голямо значение и за теорията на изкуството изобщо. Особено интересен, неповторим и безпримерен в историята на изкуството е процесът, породен при внезапното нахлуване на звука във филма.

В едно изкуство, вече развито, притежаващо определен стил, проникна нов, като че ли съвършено чужд елемент на формата, съществено различен принцип на художествена изразителност. Можехме да наблюдаваме как (подобно на химически процес, извършващ се при съединяване на различни елементи) възникнаха нови методи на художествено образно изразяване, възникна ново изкуство; и преживяхме това, което се наблюдава също така рядко, както и възникването на ново изкуство — умирането на едно изкуство, край на нямото кино.

Теорията, която изучава законите и иманентните тенденции в развитието на явленията, е длъжна в известна степен да бъде предтеория, т. е. длъжна е да умее да предвижда и да предопределя. Във всеки случай тя може и е длъжна да бъде тласкаща, вдъхновяваща и инспирираща теория, своего рода „теория на Колумб“, която съществува, за да дава мъжество за нови открития на всички практики, на всички художници-творци на ново изкуство...

Никое изкуство, разбира се, не се

състои само от специфика. Още Енгелс се надсмиваше на ония, които говореха за „чисти феномени“.

Но да се разбере и определи някое изкуство за разлика от другите изкуства — това именно означава да се определи неговата специфика; неговите особени методи за образно изразяване и композиране, с други думи да се посочи, това, което го отличава от другите изкуства.

Специфичното за дадено изкуство определя в една или друга мярка и всички други елементи. Живописът например може да изрази всички възможни мисли и чувства; дори философските идеи и тънките психологически моменти могат да играят в нея голяма роля.

Обаче всяко съдържание трябва да се проявява в живописът оптически, във видим образ, иначе то изобщо няма да се отрази в картината, защото такава е спецификата на живописът. Поради това не може да се говори за нея, без отначало да се каже, какво е живописът, в какво се заключават особените средства и начини на оптичното изразяване, които макар и да не създават съдържанието, определят неговия избор и го разкриват по свои особени закони.

Разбира се, и киното не се състои изключително от специфика; стойността на кинематографическото художествено произведение не се определя само от неговата специфика. Но ако си зададем въпроса, кое в това изкуство е определящо за всички негови елементи, отговорът ще бъде един: във филма всичко се проявява изключително в подвижни, звучащи, монтирани в определена последователност картини.

Освен своите специфически средства (променящата се дистанция, променящият се ракурс и монтажът) киноизкуството притежава още много други важни средства, но не съществува нищо, което би могло да се прояви на екрана другояче освен чрез променящата се дистанция, чрез променящия се ракурс и чрез монтираните кадри.

разсъждава за киното, без да държи сметка за неговите трудове.

„Видимият човек“, неговата първа и прославена творба по естетика на киното, е преведена на 11 езика. При излизането ѝ мнозина смятаха, че нейният автор е германец или австриец. През 1919 г., след трагичния разгром на Унгарската съветска република, Бела Балаш наистина бе принуден да напусне страната. Затова неговата дейност като сценарист, критик и теоретик на киното се разви в значителна степен под егидата на австрийската, а по-късно и на германската филмова продукция в една епоха, когато Съединените щати упражняваха безразделно господство в световното филмово производство (дори в художествено отношение). По-късно, през 1931 г., Бела Балаш бе поканен за преподавател във филмовата академия в Москва. Той живя и работи в Съветския съюз до 1945 година, когато се завърна в Унгария. Колкото и да е законна нашата гордост, която ни кара да отстояваме Бела Балаш за Унгария, тя не отива дотам, че да отрече приноса на другите народи и другите култури в неговото оформяне и неговата дейност. Напротив, за нас е важно не само да подчертаем връзките, които той поддържаше с филмовите среди в Австрия, Германия, Съветския съюз, Чехословакия и Полша и да отбележим шумния успех на неговите книги в англосаксонските страни, но също да посочим, че и Италия е дала своя принос за формирането на неговите естетически възгледи. Бела Балаш преподава не само в Москва, Варшава и Прага, но и в Рим и именно италианското кино в своя неореалистичен период играеше най-голяма роля в неговите естетически концепции след Втората световна война. Имах случай да се срещна с Бела Балаш няколко месеца преди смъртта му, когато се завръщах от Париж. Докато му разказвах за новите френски филми, които току-що бях видял, той ме слушаше без особен ентузиазъм, а после ми каза: „Италианското кино е нещо съвсем друго... Французите се повтарят... Но италианците отиват напред. При тях се готви нещо...“ Новото кино се раждаше в тоя момент в Италия, но за непосветените твърдението на Бела Балаш имаше тогава смисъла на истинско пророчество.

А освен това дълбоката връзка, която съществува между естетиката на Балаш и италианския неореализъм, произлиза

С оглед на тия специфични моменти на формата всички останали елементи на киноизкуството придобиват специфична модулация, която отличава кинематографа от театъра и от всички други изкуства.

С други думи в кинематографичния образ и в структурата на кинематографичния сюжет съществуват специфични черти, произтичащи от това, че образът може да се разкрива на екрана само в подвижни, сменящи се една след друга картини. Специфичността на оптичното изображение непременно влече след себе си и специфичния отбор на другите елементи в кинопроизведението.

Някои теоретици си представят тоя проблем примерно по следния начин: преди изобико да е съществувала кинематографията, писателите са изобретили специфичните кинематографични образи и сюжети, които те не са могли да осъществят нито в романа, нито в театъра, и дотогава са търсили нови възможности за оптическа изобразителност, докато не са изобретили кинематографа.

Но историческите факти доказват, че кинематографът е съществувал около десетина години, преди да възникнат специфичните кинообрази и киносюжети. Чукът и резецът не са били изобретени от скулпторите за техните собствени цели. Новите технически средства могат да инспирират нови форми на изразяване само защото има налице ново съдържание, на което тия нови възможности за изразяване отговарят повече, отколкото другите форми на изразяване.

Ако, от една страна, у човека не съществуваха съдържания, годни за пластическо изразяване, и ако, от друга страна, скулптурата не бе най-съвършеният израз за определени съдържания, чукът и длетото биха останали оръдия на каменоделеца и никога не биха се прилагали в изкуството.

Люмиер изобрети киноапарата, без да има предвид киноизкуството; дълго време снимачният апарат се прилагаше само за фотографическа репродукция на театъра. Киноизкуството възникна не чрез техниката, а чрез особените условия на културата... Но поради това и техниката престана да бъде само техника; възникнаха специфичните форми на новото изкуство, чиято поява бе способствувана от кинотехниката, и които, появили се, на свой ред започнаха да влияят върху по-нататъшното развитие на техниката.

Заедно с киното възникна не само нов предмет на изкуството, но и нова способност на хората да го разбират. Маркс в „Предисловие към критика на политическата икономия“ писа:

„Предметът на изкуството — нещо подобно става с всеки друг продукт — създава публика, разбираща изкуството и способна да се наслаждава на красотата. Производството поради това произвежда не само предмет за субекта, но също така и субект за предмета.“

С въпросите, свързани с възникването на субективната способност да се чувства красотата, с процесите на възникването и развитието под въздействието на изкуството на „нов субект“ — с всичко това досега не се е занимавала нито една теория на изкуството. Изучаването на развитието на новия субект, създал се под въздействието на киноизкуството, представлява особен интерес, понеже става дума за свършено ново изкуство, съществено различно от старите. Развитието на новия субект е развитие на съзнание-то, то е **психологически процес**.

Такова възпитание на човешките чувства говори за образоваността на човека, то е съществена, съставна част от съвременната човешка култура. Както благодарение на музиката се създаде „музикалното ухо“ (т. е. музикалната култура), така благодарение на обективно разгъналото се богатство на киноизкуството се създаде „кинематографическото око“ (т. е. културата на киното). Немите форми на изразяване се развиваха постепенно, но бързо. Едновременно те развиваха сред публиката и способността за разбиране; възникна не само ново изкуство, но и нов субект, с нови способности (т. е. с нова специфична култура)...

Възникнаха и в продължение на двайсет и пет години невероятно се развива и диференцираха нова техника, нова форма на изображение, нова форма на разказ. Развитието става така бързо, че след петнайсет години сами няма да можем да разберем филмите, които днес са широко популярни...

Сега не си даваме сметка как през тия години се научихме да виждаме, оптически да асоциираме, да мислим, да правим изводи, доколко свободно

владеем оптическите съкращения, метафори, символи и понятия. Разви се **оптическата култура**.

Бързината на нашето развитие можем да измерим, като гледаме стари филми. Над тях се смеем до припадък. Просто не ни се вярва, че преди двайсет години всичко това е могло да се присма на сериозно. Защо? Та нали обикновено старото изкуство, дори най-примитивното и наивното, не ни изглежда комично. Обикновено старото изкуство е духовен израз на старото време. В кинематографа всичко това отнасяме към себе си, към своето недавнашно минало, и се смеем над себе си. Облеклото не ни поражда впечатлението за исторически костюми, то ни изглежда само остаряла мода.

Примитивното изкуство е адекватен израз на примитивното умение и примитивния вкус; но примитивността на старите филми прави впечатление за гротескна безпомощност. Копието в ръцете на дивака не изглежда така смешно, както в ръката на съвременния войник. Старинната галера е красива, но първите локомотиви са комични, понеже това е не нещо друго, а същото, което имаме и днес, само че извънредно първобитно.

Първите филми пораждат впечатление не на исторически, а на провинциални; те ни действуват не като стар чужд език, а като безпомощно бърборене на нашия собствен език. Пред очите ни (в буквалния смисъл на думата) възникна висока култура на виждането и показа достъпна за всички нас култура на изразност и разбиране, имаща огромно значение дори само заради това, че е достъпна за многомилionenите маси.

Дистанцията между човека и произведението на изкуството бе основен принцип на европейската естетика и философия, на изкуството от времето на гръцката античност до наши дни.

Този принцип предполага, че всяко произведение на изкуството е затворена в себе си тоталност. Светът в себе си е микрокосмос с идентични закони. Изкуството може да бъде изображение на действителността, но няма с нея никакви непосредствени връзки, никакъв контакт. Произведението на изкуството е отделено от емпиричното обкръжение на реалния свят не само с рамката на

от факта, че унгарското кино, възродено от петелищата след войната и оживено от неговата дейност, се развиваше в посока, която не бе чужда на неореализма. Достатъчно е да се посочат за пример филмите „Някъде в Европа“ и „Педя земя“. Настъплението на схематизма тури край на това развитие и Бела Балаш се оплакваше с горчивина, че не е успял да осъществи своите концепции в собствената си страна. Но въпреки това той беше твърдо убеден, че тогавашното положение е само временно и че рано или късно неговата естетика на киното ще получи онова място, което наистина заслужава. Това бе също едно от неговите пророчества, които се сбъднаха по-късно.

По своето богатство и разнообразие съдбата и дейността на Бела Балаш е достойна да бъде сравнена със съдбата на големите творци на Ренесанса. Като поет той дебютира заедно с Ендре Ади и Михали Бабит в една лирична антология, озаглавена „Утре“, която бе първата проява на модерната унгарска литература. Съратник на големия лирик Ендре Ади, той стана деец на радикалната част от пионерите на модерното изкуство се утвърди чрез своите поеми, стихове и пиеси. Той бе също така един от предтечите на обновлението в музикалния живот на Унгария, тъй като стана първият — и за известно време единственият — виден унгарски писател, който застана решително на страната на младия Бела Барток и на Золтан Кодай. Той дори е писал либрета за Барток. Писал е освен това разкази, новели, рецензии и критични изследвания, които наложили името му като журналист. Вън от всичко това или по-точно едновременно с всичко това той беше типичен революционер, неуморим организатор на всякакви прояви на пролетарското изкуство из цяла Европа. Всичко това обяснява единодушния и горещ прием, който Бела Балаш намери в родината си след 25-годишна емиграция.

Трябва наистина да признаем, че в Унгария през 1945 г. филмовата култура се намираше в доста изостанало състояние. Това е самата истина, макар че неотдавнашните изследвания, свързани главно с името на Ишван Немешкюрти, ни дават основания да твърдим, че трудовете на Балаш в областта на киното имат забележителни предшественници в Унгария. Тука бихме могли да споменем и ранните трудове на Александър Корда. Но след поражението на

картината, то е изолирано от зрителя не само чрез пиедестала на скулптурата или рамката на сцената. Произведението на изкуството по вътрешната си същност е отделено от действителността благодарение на своята затворена композиция и особени закономерности.

Макар и да държи тази картина върхете си, аз не мога да вляза в нейното пространство.

Възникващата оттук дистанция е не само пространствена.

Светът на сцената е затворен и недостъпен дори тогава, когато мястото, на което аз седа, се намира на самата сцена или сцената е изведена до средата на зрителната зала. Изоляцията на естетическия обект и дистанцията между него и мен съществува в действителността; аз не мога да встъпя в пространството на действието, не мога да се смеся с неговите персонажи, не мога да се появя вътре в композицията.

Тази иманентна закономерност и този естетически принцип на затворената композиция бяха използвани от църковното изкуство за създаване на психологическа дистанция. Възникна дуалистическото чувство за **тържествена** дистанция между зрителя и произведението на изкуството. Светът, отразен в произведението на изкуството, се разглеждаше като особен свят, изолиран от емпирическия.

... Подвижният киноапарат взема със себе си зрителското око и го пренася в дълбочината на филма; той не вижда нищо отвън, той вижда всичко точно така, както го виждат действащите лица във филма. Той е обкръжен от персонажите на филма и е вмъкнат в действието; той върви, храни се, пада заедно с тях, макар че физически си остава да седи на предишното място...

В киното твърде често се случва следното: ако един човек гледа друг в очите, той гледа в моите очи, защото моето око е в киноапарата.

Става идентификация на зрителя с персонажите на филма. С това в съзнанието на зрителя отново е нарушена тая дистанция към произведението на изкуството, която бе съществен елемент на традиционното европейско усещане и на философията на изкуството.

Измениха се не основните закони на изкуството..., измени се вътрешното отношение към изкуството. Това създаде психологическата основа и условията за новото изкуство.

Киното откри нов свят, скрит от нашите очи: видимият обкръжаващ човека свят в движение и отношението на човека към тоя свят, живото пространство и пейзажа, живото лице на вещиците, ритъма на масовите събития и интимния израз на мълчаливото битие.

Немният кинематограф чрез живото лице на вещиците се научи да създава атмосферата, която преди можеше да се намери само в романа, но не и в театъра.

Казват: „Когато Флобер описва жилище, явно се чувства миризмата на стаята.“ Ето точно такава, почти реално осезаема атмосфера създава понякога един обикновен филм.

Но същността на тия усещания се заключаваша в безумния темп на техните изменения и на прехода от едно състояние в друго. Ефектът, който се постига чрез тази мимика, се заключаваша в това, че истинският темп на усещанията се предава непосредствено и нагледно.

Това е недостъпно за словото, защото словесното описание на някакъв момент от чувствата има голяма продължителност: истинският ритъм на вътрешната развълнуваност пропада във всяко литературно изложение.

Киноапаратът се приближи още повече до лицето на човека; благодарение на това с такава точност схващаме различните отсенки в израза на лицето и ги разбираме, което през последните години на нямото кино направи възможни и обикновени мимическите диалози...

Снимките в едър план станаха най-специфичната област на нямото кино. Тук се откриваше нов свят, чието име е „малкият живот“. Но нали и най-пълният живот се състои от тези „малки“ преживявания, детайли и отделни моменти, а възприемането на живота само в общи контури е резултат на нашата недостатъчна възприемчивост и на равнодушното ни, заради които отделните подробности се заличават в паметта и минават незабелязани.

Колкото по-ясно става лицето поради приближаването му към нас, толкова по-голямо място заема във филма вътрешният драматизъм...

Показвани с огромно приближаване,

отделните детайли в израза на лицето придобиваха в нямото кино такава значителност, че общият израз ставаше почти непоносим. Като последица на това се появи по-сдържаната игра в съвременните филми: там, където ясно се вижда и е понятно тихото потрепване на клепачите, по-резките движения изглеждат преувеличение. Общата изразителност се подхвърля на сериозен контрол от гледна точка на естествеността: гримът и налепването се саморазобличават, за глицериновите сълзи и дума не може да става.

В павилиона днес внушават на актьорите:

— Само да не играете. Представете си ситуацията и я почувствавайте. Всичко, което „сам“ ще се появи на лицето, е достатъчно за киноапарата.

Играта стана „проста“, поради това, че апаратът дойде така близко.

Тази простота е не само формално обогатяване в изкуството и техниката на актьорската игра. Тя означава преди всичко съществена промяна във вкуса. Разбира се, не новата техника на снимането предизвика този поврат: действителността постави пред изкуството нови задачи, които именно киното реши с помощта на своята техника.

Тази решителна промяна във вкуса, тази воля към простота в киното съвпадна по време точно с разцветата на новия „натурализъм“ в западноевропейската литература, който настъпи скоро след края на Първата световна война. След истерическите, диви фантазмагории на експресионизма настъпи остър поврат към неромантическото, почти репортажно изкуство.

Романтически-декоративното лице излезе от мода. Популярни станаха кинозвездите с обикновени, всекидневни лица. Общото декоративно впечатление започна да се възприема като маска. Киноапаратът се приближи до човека; решаващ момент стана интимността на лицето, неговите привличащи детайли.

Характерно е, че съвременните режисьори не искат да използват твърде хубави гласове за песните, които се пеят в техните филми. На тях това им се струва неестествено, правещо впечатление за изобразявано изкуство, а не за изобразяван живот. Изпята правилно (в музикално отношение) пе-

Унгарската съветска република всички търсения, които обещаваха толкова много, трябваше да бъдат изоставени. Контрареволуционният режим на Хорти нанесе на унгарското кино такива загуби, че то може да се възроди едва след Освобождението. В момента, когато унгарското кино правеше още първите си крачки, контрареволуционният режим принуди най-добрите артисти и режисьори да емигрират в чужбина. Достатъчно е да се споменат имената на Александър Корда, Михали Кертеш, Пал Фейеш и мнозина други, които станаха видни фигури на американското, английското, германското и австрийското филмово производство. Принуден да емигрира като тях, Бела Балаш стана в чужбина един от класиците на филмовата естетика.

Съвременната наука не би могла в никакъв случай да аргументира важно значение на делото на Бела Балаш с някакъв приоритет. Това би било погрешно, тъй като Бела Балаш също имаше предшественици. Факт е, че в Италия се появиха първите исторически и методически систематизации на филмовата теория. Все пак сме склонни да дадем право на Аристарко, първият историк на филмовата естетика, автор на книгата „История на кинотеорията“, който ни представя Бела Балаш като един от пионерите в тая област и пръв създател на една цялостна система в естетиката на кинематографа. В това са убедени всички, които виждат в лицето на Бела Балаш заедно с Айзенщайн, Пудовкин и Арнхайм (а в известен смисъл и преди тях) един от основателите на теоретичното познание на екранното изкуство.

Бела Балаш съумя да прозре голямото бъдеще на киното още по времето, когато се раждаше немият филм, през епоха, когато киното — нека цитираме неговия собствен израз — не беше надскочило твърде много „примитивния стадий на панаирджийското зрелище“. През 1924 г., когато се появи неговият първи труд по киноестетика, бяха изминали едва 10 години от времето на първите филми с дължина над 1000 м и малко повече, от утвърждаването на Грифит, Любич и Чаплин като художници на киното. Именно през онова време Бела Балаш обяви киното за автономно изкуство със свои закони и своя естетика — едно изкуство, разделено с ясни теоретични, а и практически граници както от литературата, така и от театъра. За разлика от театъра и литературата

сен от обикновен, непрофесионален глас изглежда по-човечна и по-топла.

Но микродраматиката обладава също така и друго действие, тя може да създава други ефекти. Тя схваща вътрешното движение в привидния покой, тя има сили да покаже и спокойствието като напрегнато събитие, и не само неговото избухване, но и дългото му преживяване.

Когато напрежението се определя не само от динамическата завръзка, но и от основната тема, от основната драматическа ситуация, простичкото течение на обикновения живот може да стане интересно и без натрапващата се отвън интрига.

Само благодарение на ракурса фотографията може изобщо да стане изкуство. Всякаква техника на осветлението би била безсилна, ако киноапаратът би бил принуден да стои в пълна неподвижност срещу обекта. Фотографията би си останала механическа репродукция.

Ракурсът създава във филма то-синтез на обекта и субекта, който съставлява основното условие за всяко изкуство.

Във всяко художествено произведение е изобразена не само действителността, но и идеологията, и личността на самия художник като представител на определена класа, на определено време. Ако отсъствува едно от двете, това вече не е произведение на изкуството.

Не само чувствата на изобразяваните персонажи, но и чувствата на художника придобиват в кадрите физиономически израз. Единството в темперамента на художника обединява преминаващия през целия филм физиономически характер, неговия стил. Както картините на един художник (ако това е ярко изразена личност) в известен смисъл си приличат една на друга, така и всички кадри от един филм имат определено сходство, явяват се оптическа документация за творческата индивидуалност на режисьора, за неговия стил.

Необичайният ракурс, неестественото деформиране на предмета не могат да се разглеждат като формалистичен похват, ако те предават субективното на-

строение, обогрящо възприемането на обекта, ако предават отношението на субекта към обекта.

Ако режисьорът иска да ни покаже нещата така, както ги виждат болният в бълнуването си или пияният, неговият показ няма да бъде реалистичен, ако той ги изобрази във всекидневно нормалния им вид.

Обаче за оправдаване на необичайния ракурс съвсем не е задължително да изпадаме в бълнуване или да ставаме пияни. Страстта, ненавистта, страхът или патосът също понякога изключват определената степен, обикновената форма на нещата...

Изразяването все пак си остава изразяване дотогава, докато изразява нещо. Усмивката има смисъл само тогава, когато изразява някаво чувство.

Това чувство ще бъде определено, конкретно само като чувство на определен човек. Няма абстрактни чувства, свободно витаещи в пространството; всяко чувство получава значение, така да се каже, чрез своята форма, чрез отношението към другите чувства на един и същ човек. Ако повече не виждаме човека, абстрахираното сетивно изразяване ще стане пусто.

Мимиката може да изкриви лицето. Но степента на това изкривяване аз ще видя само при условие, че откривам в това изкривяване първоначалните основни форми на лицето. Много ли са се изменили чертите на лицето, ще мога да съдя само в случай, че зная как са изглеждали по-рано. В това видимо изменение именно се заключава изразяването. Но ако не познавам първоначалното лице, ако първоначалната нормална форма напълно се е разтворила в изразяването, картината, която ще застане пред очите ми, вече не е изкривена: това, което е било подхвърлено на изкривяване, не съществува като основа за сравнение и напрегнатостта на изразяването изведнъж изчезва.

В отбегнатия лък трябва винаги да чувствавам неговата първоначална изправеност; ако първоначалното състояние на лъка не се възприема в неговото извиване като отклонение от нормата, няма да почувствуваме и силата, необходима, за да се превие този лък в дъга. Нали именно тази сила придава във формата на лъка напрежение и изразителност.

Това се отнася към всички деформации на експресионизма, дори към деформациите с помощта на ракурса. Някои деформации могат да се обосноват

вероятно с психологическото състояние на човека, който наблюдава тия неща. Но каква е ползата? Филмът е загубил силата на напрежението, както един полукръг, който още не е натегнат лък.

...Непривичните ракурси са възможни, докато остават в сферата на човешката дейност. Автоматическият киноапарат може да произвежда снимки в такава перспектива, която е недостъпна за невъоръженото око. Може апаратът да бъде заставен да лети и се спуска в такива дълбочини, които е дори трудно да си представим; в резултат се получават фотографии, върху които не са запечатани човешки преживявания. Това са научни документи или просто оптически фантазии, макар че показват действителността.

Светът под микроскоп е свят, извън нашето съзнание. Нашите вътрешни, съпътстващи преживявания, в които ни въвлеча изменящата се посока на погледа, тук свършват. Кадърът става абстрактен, а изкуството — мъртво...

Ракурсът може да подчертае нещо, но той нищо не може да замени. В противен случай това поражда впечатление, сякаш някой се опитва с възторженолирически патос да декламира суха репортьорска бележка или фриволен анекдот...

Понякога стават опасни твърде красивите, твърде живописните кадри. Дори тогава, когато дължат възникването си на успешно избрана точка, от която се е извършвала снимката. Излишно завършената, закръглена композиция придава на кадрите статична картинност и ги откъсва от потока на движението.

Ракурсът също е елемент, който създава стила. Истинският, неосъзнат стил на нашето време, историческият стил на съвременността за пръв път ще стане очевиден в киното. В другите изкуства и във формите на самия живот той не се осъзнава така бързо, понеже всеки стил получава само в историческа перспектива точно обрисуван характер. Но също и в перспективата на киноизкуството.

Киноизкуството е едновременно и репродуктивно и продуктивно; то е и рефлекс и творчество. Ако духът на вре-

именно изображението прави от киното изкуство; дълбоката същност на киното, неговата изразна сила и неговата характеристика като изкуство се осъществява в изображението. Филмът, казваше Балаш, „е призван да реализира своите сцени, изхождайки от материята, без да намесва чистата пластика“. Тук се намират корените и на една друга съществена констатация, формулирана от Балаш, който казва, че „филмът е изкуство на движението и на естествената последователност“. Движение и изображение — това са двата ключа към филмовата естетика на Балаш, които станаха истинско „Сезам, отвори се“ на цялата киноестетика. Говорящото кино наистина оспори монопола на видимия образ, макар че важността на изображението не намалала, а само се измени: приматът на движението и естествената последователност остана валиден не само изцяло, но и още по-пълно поради факта, че говорещото кино прибави езиковото мислене към зрителното възприятие.

Около тия два основни принципа, които днес са стълбове на всеки опит за установяване на някаква естетика в киното, Бела Балаш изгради с неопровержима яснота внушителната сграда на своята естетика и драматургия на филма. Той определи характерните черти на филма, специфичните качества, които го отличават от традиционните повествователни жанрове, от театъра и литературата. Той определи точната разлика между играта на актьора на сцената и пред обектива, разделяйки разказа чрез изображение от разказа чрез думи. Провеждайки тънка разлика между филма и сцената, той ограничи техническите и художествените проблеми, свойствени само на киното. Той показа по най-убедителен начин, че най-автентичните изразни средства на новото изкуство са едрият план и монтажът, които позволяват на твореца да насочва вниманието на зрителя. Изпреварвайки гениалните изследвания на Айзенщайн по този въпрос, той изучи внимателно проблемите на нарастването и смяната на кадрите, проблемът за съотнoшението между реалното и филмовото време, връзките между асоциативното мислене чрез образи и чрез езиковата реч, за да стигне накрая до определяне на съществената роля и принципиалната новост на монтажа от гледна точка на филмовата естетика.

Тук нямаме никаква възможност да предложим едно дори съвсем бедно резюме на изключителното богатство от

мето се отразява във формите на нашия живот и в нашите изкуства, в киното се отразява и по такъв начин се осъзнава от нас това отражение. Та нали киното не създава първичните форми; то при помощта на ракурса открива, преживява и тълкува наличните форми, намира техния единен характер и закономерност. Един филм от преди пет години ни изглежда остарял и поради това, че стилът на времето в киното се вижда по-явно, отколкото в каквото и да е друг документ на историята.

Монтажът може не само да буди асоциация, но и да изобразява асоциации, т. е. да показва ред картини, които възникват у героя, да показва веригата от представи, която води героя от една мисъл към друга. Върху екрана се появява монтаж от вътрешни състояния на съзнанието и подсъзнанието.

И по-рано на екрана показваха спомени. В повечето случаи това бе наивна и банална форма — със задно число да се съобщават предшествващи събития. Спомените на персонажа в такива случаи са само предлог за показ на миналото, който е нужен на автора. Затова спомените никога нямаха характер на действителен психологически процес.

Но в по-късните филми започнаха да показват спомените в тяхната психологическа асоциативна форма. Ермлер показва клинически точния асоциативен процес, по пътя на който неговият човек, загубил паметта си („Обломок империи“), отново възвръща съзнанието си за обкръжаващото го.

Този вътрешен процес никога не може да бъде така нагледно представен с думи (били те думите на лекаря или думите на художника), както това може да се направи с монтаж на кадри. Монтажният ритъм може да предаде истинския темп на асоциативния процес (четенето на описанието продължава много повече, отколкото възприемането на изображението)...

Но кадрите не трябва да означават мисли, те трябва да ги изразяват. Те трябва да пробуждат у нас мисли, да бъдат техен образен извод, а не пред-

варително формулирани символи и идеограми. Иначе монтажът престава да бъде творчески, превръща се в нанизване на изобразителни загадки.

Не кадрите на изобразителния материал стават символи, а готовите символически кадри се сякаш привнасят отън. А на нас ни поднасят трактати за иероглифите!.. Този похват ни връща назад, към най-древните, най-примитивните форми на изобразителното писмо. В такъв случай нали нашата азбука е много по-практична!

Късото резюме на един роман е винаги по-сुकно от самия роман.

Има филми, в които интересните ситуации следват една след друга и въпреки това тия филми не завладяват вниманието ни, понеже, щом като стигнем до интересна ситуация, неправилният темп веднага ни влече по-нататък. Продължителният дуел дава по-голямо напрежение, отколкото мълниеносният удар с кинжал.

Но с движението в киното много се злоупотребява. Много режисьори... имат предубеждение към „стоящите сцени“, струват им се некинематографични, защото смятат, че движението се отнася към същността на киноизкуството.

Но към същността на киноизкуството не се отнася нищо, което не е израз и средство за образно построение. Ако движението не е ритмично отражение на вътрешното движение, тогава то ще бъде празен формализъм също така, както и неоправданият ракурс или монтажните кълчения.

Дори при сюжетно обосновани и необходими движения не бива да се забравя чувството за мярка.

Във филма на Пирйев „Конвейерът на смъртта“ безработните бягат нанякъде, където има надежда да получат работа. Това се превръща в трагическо, твърде изразително състезание за живот. Но все пак когато те бягат още, и още, и още, тяхното бягане добива чисто спортен интерес: кой пръв ще добяга.

Смисълът на своето бягане те са загубили по пътя.

Специфичните изразни средства на кинематографията станаха така богати и тънки, че у майсторите на киното се появи тенденцията да се откажат от всички други средства и преди всичко от литературната епическа фабула. Те търсеха собствен, „чист“ стил на киното.

Ракурсът и монтажът достигнаха такава творческа сила, че смогнаха непосредствено да се приближат до „суровината на живота“, без да имат нужда да я получават в предварително литературно оформяване, във вид на художествено произведение.

Новото схващане гласеше: киноапаратът трябва не да илюстрира романи, а сам да твори по свой особен начин. Това означаваше, че той трябва да търси своята тематика, своя материал не в епическото или драматическо събитие, а в простото явление.

Тази тенденция към чист стил несъмнено имаше своя вътрешна логика и обогати кинематографията с нови форми и жанрове. Обаче в буржоазната кинематография тя се прояви в сепаратизъм на изразните форми, които скоро станаха самоцел. Тенденцията към чист стил бе доведена до абсурд.

Тенденцията към чиста кинематография поддържаше развитието на ценните опити по посока на филма без герои и без интрига; тя доведе до високо развитие на различните жанрове на документалните филми.

Но тя доведе също така до декадентските явления на формализма, до иреалния скептицизъм и до безпредметното „абсолютно“ кино.

Тенденцията към чист стил довеждаше до това, че средствата започнаха да определят целта, а формата — съдържанието. Това доведе до последния логически извод, а именно: до форма, която сама по себе си е съдържание, т. е. до нищото.

Наистина бягството от действителността се изрази в буржоазното кино и в тенденцията за отричане на фабулата, но това не означава, че тенденцията за отричане на фабулата винаги е била едновременно бягство от действителността. Обратното, тя е възникнала понякога от стремеха за приближа-

идеи, събрани във „Видимият човек“. Наистина мисълта на Бела Балаш се простира дори до най-малките проблеми, които могат да бъдат повдигнати от драматургията или художествената техника на филма. Ще кажем само, че това първо провъзгласяване на киното за автентично изкуство се базираше в голяма степен на значителното обстоятелство, че неговият автор беше тъкмо писател и утвърден драматург.

Бела Балаш постигна пълен успех там, където неговите предшественици бяха сполучили най-много наполовина. Той наистина можа пръв да преодолее безразличието и игнорирането, което му се противопоставяше в оная епоха — въпреки цялата още тогава голяма популярност на киното, — за да го утвърди като изкуство и нов естетически феномен.

Шест години по-късно Бела Балаш трябваше да повтори още веднъж този подвиг — този път по повод на говорещото кино. Разбира се, той не можеше да предвиди всички нови проблеми, които говорещото кино повдигна. „Моята книга можеше да предвиди едно изкуство — писа той по-късно, — но не и една техника“. Но при тази нова ситуация, създадена от раждането на говорещото кино и характеризираща се с едно временно, но почти пълно изоставяне на всички завоевания на немия филм, от внезапното падане на художественото ниво на киното и от новия триумф на филмвания театър, голямата заслуга на Балаш бе в това, че той отново защити естетическите позиции на филма — този път вече на говорещия. Той направи опит да уточни положенията на своята естетика или по-точно да развие по-нататък естетиката на нямото кино. По този начин той прие битката срещу тях, които, въоръжени с неговите собствени аргументи в полза на нямото кино, отричаха, че говорещият филм е изкуство. Към естетическия анализ на движещото се изображение той прибави теоретична разработка на звуковия образ — диалога и шумовете. Бела Балаш подчертава, че звуковото кино разкрива акустичната среда на човека. „То пресъздава гласа на предметите, интимния език на природата. То ни спасява от хаоса на шумовете, тъй като превръща звука в изразно средство.“ Но говорещото кино — казва той по-нататък — ще стане истинско изкуство едва когато режисьорът се научи да ръководи нашия слух така, както създателят на нямото кино ръководеше зрението ни.

ване към действителността (като пример могат да ни послужат някои явления в съветската кинематография).

Да се правят пътешествия, които водят не в неизвестната далнина, а в неизвестната близост — ето какъв бе смисълът в идеите на режисьора Дзига Вертов: да се подслушат, да видят незабелязано с помощта на киноапарата, на „киноокото“ сцени от нашия всекидневен живот...

„Животът, както е“: играе дете, целуват се двама влюбени на пейка, ...шофьор се кара с пътници и т. н. — всичко това като че ли следим през ключалката. Благодарение на своята последователност такива епизоди могат да бъдат осмислени, монтажът може да им придаде тенденция, съдържаща идея.

Такива филми нямат фабула, но те могат да имат герой. Героят е самият „човек с киноапарата“, който не се вижда от нас, но всичко, което вижда, ни го показва. По такъв начин изглеждащото най-обективно отражение на действителността става субективно. Художникът се отдава на множество впечатления от света, който няма никакви обективни връзки, а само субективна връзка на отделните явления с художника. Това е неговият свят. „Кинематографът на факта“, в който той се появява, представлява една от най-субективните изразни форми изобщо. Ето една възможност за кинолириката.

Въпреки всичко това може да се предположи, че играта на ритмично движещи се абстрактни форми може да достави естетическо удоволствие. Но формата, разбира се, губи в тази абстракция своето значение — да бъде победа над хаотическата материя. Силата на непрежението на истинската художествена форма се заключава във игнорирането на нещо и следователно в неговото преодоляване и решаване. В това именно се заключава огромният патос на формата. Форма, която не оформя суровия материал на действителността, която не служи на идея, възлощавана в изкуството в сетивно-конкретни образи, е празен формалистичен трюк.

Точната цветна фотография ще от-

крие в киното нова сфера на художествените преживявания за изкуството.

Тази сфера е велика и прекрасна. Тя прониква в най-големите дълбини на нашето вътрешно възприятие. Нито едно изкуство досега не я е обхванало, най-малко живописът, понеже става дума за движението на багрите. Никогa живописецът не ще ни покаже почервявящото лице на дете; той може да предаде например бледността на лицето, но не и побледняването.

Защо нарисуваният залез често изглежда пошло? Та нали в природата това явление никогa не изглежда пошло? Това е така, защото движещото се явление е представено пред нас в картината в застнал вид. Залезът на слънцето е не картина, а събитие; слънцето, спускайки се, прорязва хоризонта; срещу него димят далечните багри, намиращи се като че ли отвъд пейзажа; изтъканата от злато бледозелена ивица на небето светлее, докато при нас вече настъпва полумракът и изглежда като друго небе над друга земя; сетне лилавото сменя златистия пурпур в развълнувано непрекъснато движение. Това е балада на багрите, която може да предаде само цветното кино.

Най-добрите цветни филми доказват, че движението на багрите дава художествено впечатление не само там, където виждаме това движение, но и там, където това движение не се възприема от око. Например изглеждащата тиха картина на летния пейзаж произвежда в цветното кино по-живо впечатление, отколкото в най-добрите пейзажи на живописът, понеже в пейзажа на филма се усеща дори невъзприемаемата вибрация на въздуха.

Нямото кино току-що бе встъпило във фазата на най-голямото си развитие, когато новото изобретение — звуковото кино — го задържа по средата на пътя. Киноапаратът едва бе успял да добие нерви и фантазия, техниката на ракурса и на монтажа бе получила възможност напълно да преодолее съпротивата на материала от примитивната предметност. Нямото кино бе достигнало огромна психологическа диференциация, огромна духовна творческа сила. И тогава, като катастрофа, нахлу техническото изобретение на звуковото кино. Цялата богата култура на зрителната експресия (така изглеждаше в първия момент) бе подхвърлена на опасност.

В първия етап новата, още не раз-

вила се техника в тсва съединяване отхвърли старата, високоразвита техника назад, в примитивния стадий. На звуковото кино бяха нужни години, за да достигне равнището, на което вече се намираще нямото кино.

Във едно вече „разкрепостено“ изкуство с ярко изразен стил нахлу нов формален елемент с принципи на художествено оформяване, съществено различни от старите принципи. Бе възможно да се наблюдава постепенното възникване на синтеза, който по свой начин модулираше всички елементи, както в химическия процес при съединяване на различни елементи възниква ново, трето вещество.

Ние имаме възможност да наблюдаваме как звукът постепенно проникваше в драматургическата конструкция на филма. При това постепенно проникване се изявяваха сложните наслоения на различните драматургически форми на филма, както при вкарване в организма на обогатяващи вещества, оцветяващи отделните клетки, които започват да се виждат добре и да проявяват своята функция.

Нахлуването на звука можеше да се използва от теоретичите като известна дистанция.

В първите години от развитието на звуковото кино звукът бе само техническо-механическа добавка. Той би могъл да бъде просто пропуснат и да се замени диалогът със съответни надписи; това не би внесло никакви изменения в драматургическата конструкция на филма.

Звукът стана органически елемент на филма само тогава, когато получи драматургическа функция. Това стана постепенно, на етапи. Отначало звукът получи драматургическа функция като материал на филма изобщо, след това — в сюжета, във фабулата.

След известно време, разбирайки драматургическата функция на звука, започнаха да го прилагат в отделни сцени и най-сетне (значението на което е още неопценено) — в отделния кадър.

Наистина тези четири форми на киното се сливат чрез монтажа в едно органическо цяло, но все пак те са различни принципи на композиция. За нас става очевиден многослойният контрапунктически вътрешен живот на произведението на изкуството.

Звуковото кино само тогава ще може да стане особено ново изкуство, когато звукът ще престане да бъде са-

Докато неговата първа книга беше според думите му „едно откритие и едно обяснение в любов“, „Духът на филма“ е „теоретичен дневник на очевидеца-участник.“ „Културата на киното“, отпечатана през 1948 г., е според самия него „методичен труд по история и естетика.“ Ние нямаме никакви причини да отхвърлим тая преценка на самия автор върху неговото наследство. Затова няма да споделим възгледите на ония многобройни негови привърженици, които считат „Видимият човек“ за по-значителна творба от „Културата на киното“. Последната книга представлява наистина най-зрялата и най-методична творба на Бела Балаш. Това, което я отличава от „Видимият човек“, е преди всичко разликата в „жанра“, ако може така да се каже, която отличава едно обяснение в любов (тъй закономерно в обстоятелствата, когато киното едва се раждаше) от един фундаментален труд по естетическата систематизация на филмовото изкуство. Освен това там се прави равностойна на постигнатото от говорещото кино. И накрая, докато предишните му творби бяха илюстрирани предимно с факти на западното кино, тая последна книга можа да обобщи опыта на съветското кино и по-специално резултатите, постигнати от Айзенщайн, Пудовкин и техните съратници. Мнозина подчертават, че ако през 1924 г. Бела Балаш считаше за истински творци на филма режисьора, оператора и актьора, през 1948 г. той прибави към тях и сценариста, отбелязвайки неговата решаваща роля. Това противоречие, което не е единствено, се дължи естествено на характера на говорещото кино — по-сложно, по-синтетично и пресъздаващо действителността по един по-диференциран начин. Това съвсем не значи, че Бела Балаш е изоставил същественния принцип на автономността на киното и е застанал зад филмизацията театър. От само себе си се разбира, че единственото изразно средство на нямото кино — видимото изображение — до известна степен променя своите функции като най-важно изразно средство на говорещия филм. Бела Балаш беше съвсем наясно по този проблем. За доказателство служат ония редове от „Културата на киното“ или в неговото изследване, озаглавено „Мисли за естетиката на филма“, публикувано преди това, където той категорично формулира своята мисъл: „В моята първа естетика на киното, издадена през 1924 г. под заглавие „Видимият човек“, аз считах че мълча-

мо техническо допълнение на нямото кино.

Нямото кино, ставайки изкуство, за първи път ни показва подвижния живот на обектите и тяхната връзка с човека. То ни показва природата като партньор на човека.

Както нямото кино ни откри оптическия свят, така звуковото кино ни открива заобикалящия ни акустически свят: гласа на зверовете, на природата, на машините, на вещите — всичко, което освен човешкия диалог се влията в общия голям разговор на живота и по този начин непрекъснато и дълбоко влияе върху мисленето и чувството ни. Именно поради изображение то на тия влияния звуците получават драматургическа функция.

Някога житейските звуци бяха за нас само несвързан, хаотически шум. Така немюзикалният човек възприема оркестъра, в най-добрия случай различавайки само основната мелодия; всичко останало се губи за него в безформения шум. Звуковото кино ни учи да се вслушваме, да четем партитурата на многогласния оркестър на живота. Ние възприемаме особения вокален характер на отделните вещи като прояви на особен живот. Звуковото кино може и трябва да обхване жизнения хаос и да му придаде израз, значение и смисъл.

Само тогава звуковото кино ще разложи шума на неговите съставни елементи, когато съумее да улови тия най-скривени звуци и да ги приближи до нас в акустически крупни планове, когато от тия елементи по пътя на монтажа то смогне по предварителен замисъл да създаде обща композиция — само тогава звуковото кино ще стане ново изкуство.

Когато режисьорът ще съумее да поведе нашето ухо от един звук към друг също така, както в кадрите води нашето око от един къс на общата сцена към друг къс, издигайки, показвайки и подчертавайки, тогава шумът на света не ще плува покрай нас като мъртва звукова маса. Режисьорът ще издига, съединява, групира и управлява нашите впечатления, т. е. творчески ще оформява звука...

Това, разбира се, е не само теоретически въпрос, но и въпрос за технически възможности.

Техниката на изкуството има диалектическо развитие. Често ние правим не това, което искаме, а това, което ни позволява дадена техника. Но тех-

никата се развива във връзка с задачите, които ѝ поставяме, във връзка с изискванията на нашите художествени цели...

Способността да се диференцират звуците, да се познава тяхното значение и съотношение е въпрос на културното развитие.

Развитието на изкуството и развитието на способността за възприятие си влияят взаимно едно на друго.

Благодарение на неммото кино се развиваше нашата способност да виждаме, ставахе по-тънко нашето разбиране на значението на оптичните явления, разпространяваше се нова зрителна култура.

Благодарение на звуковото кино ще се научим да чуваме.

Ще се развие нова акустична култура. От степента на тази култура частично ще зависи и драматургическата роля, която може да играе звукът. Та нали културата се състои именно в това, да се постига въздействието, значението, съотношението.



Вешите звучат съвършено различно, но всички мълчат еднакво.

Мълчанието ги свързва помежду им повече, отколкото звученето.

В театъра също не може да се предаде тишината, за това пространството на сцената е твърде ограничено. Преживяването на тишината е пространствено преживяване.

Кога възприемам тишината? Разбира се, не тогава, когато нищо не чувам (глухият не знае какво е тишина). Обратното, когато утреният вятър донася кукуригането на петел от съседното село, когато от планината, от много голяма височина се чува бравдата на дървара, когато сред зимния пейзаж някъде далече изведнъж изпльщи камшик — ето тогава аз „чувам“ тишината.



А защо така дълго нямаха доверие в словото? Причина за това наредено бе потресващото разочарование, което преживя публиката, чувайки за пръв път **какво** говорят нашите любими герои в киното. Не, не самият факт на техния разговор, а това **какво** говорят бе така тривиално, че предпочи-

тахме да ги видим отново неми и поради страх от равнището на кинематографическия диалог създадохме теория, насочена против диалога изобщо.

Както е известно, драматурзите на неммото кино съвсем не бяха крупни писатели. Но понякога за изпълнение на главните роли се привличаха крупни актьори, които ставаха творци на мимически диалози. В неммото кино разбирахме погледите без думи — погледите на Аста Нилсен, Лилиан Гиш, Чаплин. Техните неми диалози ни завладяваха дори при оскъдността и нелипостта на самия филм.

Но — уви! — изведнъж чухме какво говорят те. И тривиалността на думите им заглуши дълбочината на погледите им. Та нали вече това не те говорят, а киноавторите. Маските са смъкнати! Илюзините се изпариха!



Когато първите крупни съветски филми (майсторските произведения на Айзенщайн, Пудовкин и Довженко) попаднаха в Европа, те имаха не само голям успех, но европейските и отчасти американските режисьори веднага започнаха да се учат от съветските филми на всичко, на което можеха. Това, на което задграничното кино се научи или поне се опитваше да се научи, бе не само руският ритъм и руският монтаж, както ги наричаха. Те се опитваха да подражават на реализма, на естествеността в най-добрите съветски неми филми. След лакирания, сладникаво романтичен маниер под влиянието на съветските филми се създаде реалистичното направление. Мнозина задгранични кинорежисьори научиха своите актьори да играят естествено, просто и жизнено, без всякакви пози. На това те се научава отчасти от съветската кинематография.

А по-късно все пак съветската кинематография трябваше да се учи от тях на простота и естественост. Как стана това? Обяснението може да се потърси в това, че задграничното кино трябваше да се учи от съветското **нямо** кино, а съветската кинематография трябваше впоследствие да се учи от американското **звук**ово кино.

Тази неравномерност в развитието на нашата кинематография произлезе не само по технически причини. Основната причина се заключава в особения стил на съветския театър.

нието на киното е не само съществен елемент от стилизацията на новото изкуство, но също тъй — велик преврат в историята на културата. Напротив — през 1929 година, когато се раждаше говорещото кино, аз оспорих изводите от първата си книга, като обявих, че съм придал погрешно обективно съществуване на мълчанието на немия филм, тъй като не съм могъл да предвидя възшествието на говорещия. („Духът на филма“, 1930). Разбирам сега, че това беше първата моя теория, която се оказа справедлива. Разбирам, че всичко, казано от мен върху естетиката на мълчанието в нямото кино, си остава валидно. (Всички изкуства намаляват в една или друга степен функциите на сетивата. Изображението на действителността става хомогенен образ, тъй като аз **само** гледам, **само** слушам, **само** чета и т. н.). Нямото кино не е примитивен и подчинен предшественик на говорещото. Последното на свой ред не представлява по-висока степен на развитие на немия филм. Също както живописиста не представлява усъвършенстване или по-висока степен в развитието на рисунката поради простия факт, че багрите се „прибавят“, ако може тъй да се рече, към рисунката. Тук става дума за две различни изкуства. Говорещото кино не е по-висша степен на развитие, а друго изкуство, което временно отмени немия филм.“

Наистина жалко е, че тая съществена мисъл се губи в естетическата система на Бела Балаш; жалко е, че констатирането на тая основна разлика не е станало обект на анализ. Това е собствено главният недъг на тая естетическа систематизация на киното, която излезе на бял свят в категорична форма в „Културата на киното“. Бела Балаш излага в тая книга в една по-зряла форма, вече избавена от повечето извращения на първите му трудове, удивителните художествени възможности на камерата-творец. Това е истинско откритие на видимия свят, придружено от точен списък на възможностите, предлагани от звуковите ефекти, и от подробно изучаване на проблемите на сценария, музиката и т. н. Въпреки това читателят остава с впечатлението, че Бела Балаш се задоволява да изброи компонентите на филма, вместо да ги изучи в тяхното реципрочно взаимодействие. Той изглежда аналитично елементите на кинематографичната изразност, без да поставя проблема за синтеза на помощните изкуства. Неговата естетика дори ъ

Когато на актьорите в киното внешне се наложи да заговорят, те, разбира се, още не притежаваха в говора особената техника на звуковото кино и пренесоха в него театралната техника и театралния стил на говор. Но европейските и американските актьори приминаха школата на буржоазния натуралистически театър. И колкото до неопробен да бе тоя натурализъм от художествена и идеологическа гледна точка, той все пак бе създал култура на леката беседа, възпитал бе и приучил актьорите да говорят без изкуственост, като че ли между другото, да произнасят думите просто, със скрити и тънки полутонове на интонацията.

С изключение на кратките интермедии на експресионистическия театър и на някои пазещи стария традиционен стил държавни театри от европейската сцена съвършено изчезна декларацията. И в това положение нищо не измениха също така леките стилизации на Гордон Крег или Райнхард. Този прост, лек стил на речта можеше лесно да се пренесе в звуковото кино.

Но през времето, когато звуковото кино се появи у нас, на съветската сцена господствуваше не натуралистическият маниер на речта, а условният. Той бе за киното твърде подчертан, твърде тежък, твърде декламаторски. Нашите актьори не владееха лекия, не подчертан маниер на речта, те не бяха подготвени (дори сега от време на време още се срещат следи от това изоставане). Но да се разглежда това само като недостатък на съветското кино би било неправилно.

Нашите актьори привикнаха да говорят подчертано, понеже привикнаха към това, че думите трябва да имат тежест, значение и последствия. Но този приповдигнат, акцентиран, подчертан маниер на речта бе неприемлив за звуковото кино.

Обкръжението на човека в киното не е условната, стилизирана декорация, изображението на непосредствената природа, картината на видимата реална действителност. Тази картина съвсем не трябва да бъде натуралистическа. Тя може да притежава извесен стил, но в нея няма условна стилизация.

На това естествено обкръжение, на този натурален оптически израз трябва да отговаря и произнасяното слово. И затова изпаднахме в странно положение. Трябваше да се учим на простота и естественост от американско-

то кино, което неотдавна се учеше от нас на същите качества.

Ние се научихме на това.

Маниерът на речта във филма трябва наистина да бъде по-лек и незабележим, отколкото на натуралистическата сцена, понеже там всяко слово има за фон цялата сцена. Тежестта на интонацията може да бъде балансирана с оптическо впечатление от голямото пространство, в което звучи словото. Но когато в киното на преден план започва да говори заснет до гърдите човек, с това словото е вече така отделено, така рамкирано, че лесно може да стане подчертано и натрапчиво.

Както крупният план в нямото кино прави невъзможен грима и гримасниченето, така и звуковият крупен план прави невъможно всяко декламационно подчертаване. Крупният план на звуковото кино приближава до нас звука и ние чуваме и най-тихата интонация. И затова тия тихи тонове почти винаги са достатъчни за пълното изразяване, а когато са в повече, речта става тежка и тромава.

Както е известно, в шекспировския театър не са съществували декорации. Никакво оптическо впечатление не е отвличало публиката от словото. Цфтящата многобегреност на Шекспировият език е изпълвала празното пространство с разказани картини. Но има естетически закон, отговарящ на физическия закон за непроницаемостта; съгласно тоя закон в звуковото кино се създава обратно съотношение между звука и изображението в сравнение с шекспировската сцена.

В звуковото кино пространството, в което се произнася словото, е напълнено с изображения. Оптическото изображение е решаващо за художественото изразяване. Словото е също такъв елемент на това изображение, както линията или цветът. То не трябва да изпада от общото оптическо впечатление. В самото оптическо изображение е направено вече толкова много, че словото в звуковото кино трябва да даде само последния, тънък нюанс, последното тълкуване.

Ето защо трябва да се научим да си служим със словото леко, тънко, без да го отежняваме. Това ще стане бързо. Това правилно положение може да стане опасно (и вече е станало) за някои наши драматурзи и режисьори. Аз говоря за маниера на разговор **само**

„между впрочем“, **само** за косвената реч.

Това е понятна реакция срещу твърде праволинейния лозунгов стил, който бе приет у нас преди няколко години; това е противодействието срещу оголения стил на агитката, опериращ с готови тезиси, вместо да създава живи хора с всичките им нюанси.

Но тази тенденция изпадна (недиалектически) в противоположното: появяват се диалози, в които звучат само горни, неистински тонове, само квинти. Особено комично впечатление се получава, когато нормални и здрави съветски хора — работници или селяни — говорят като че ли един покрай друг, в някакъв мъгляв метерлинковски стил, и се обясняват помежду си с таинствени намеци и дълбокомислено мълчание.

Немного отдавна се налагаше все още да се доказва на филистерите, че филмът е изобщо свършено самостоятелно, особено изкуство.

Днес вече не е нужно да се доказва, че киносценарият е не само нещо специфично, не само основа на филма, но и че е особен жанр в литературата.

Мнозина при гледане на филм не осъзнават, че присъствуват при изпълнението на сценария точно така, както и в театъра присъствуват при изпълнението на драмата. И в единия, и в другия случай имаме литературни произведения.

Разбира се, киносценарият е свършено нов литературен жанр и за него няма да намерим нищо нито в историята на литературата, нито в книгите по естетика на литературата.

Едва от 1925 г. се срещахме с киносценария като със самостоятелен литературен жанр. Киносценарият завоюва правото си на гражданство, след като започнаха да го печатат и при това като литературно произведение. Та нали и театърът съществуваше много столетия, преди да се появи първата фиксирана, записана и подлежаща на повторно изпълнение драма. При древните гърци, в средните векове, в епохата на Възраждането драмата винаги бе резултат от по-късна диференциация — продукт на театъра.

Филмът е много по-стар от сценария, макар в историята на кинематографията „много по-стар“ да означава всичко на всичко само два-сет години.

най-завършения си вид остава твърде вярна на своите корени. Една естетика на немия филм, към която се прибавя естетиката на звуковите ефекти, в действителност може да ни даде само неорганичната химия на киното. Бела Балаш не е съумял да изведе неговата органична формула. Той не ни казва къде се корени оная обща черта, която прави от нямото и звуковото кино една и съща естетическа категория въпреки всичките им разлики.

Въпреки огромната си историческа заслуга естетическата система на киното, създадена от Бела Балаш, в действителност не бива да бъде считана за завършена и свободна от грешки. Нямото кино беше неговото първо и вълнуващо откритие. Той може, разбира се, да даде доказателство за учудваща гъвкавост в анализа за звуковия и говорещия филм, но техническите ограничения на новото изкуство ставаха естествени граници и на неговите теоретични търсения. Фактът, че той трябваше да тръгне от изследването на немия филм, го принуди да представи визуалността в твърде абсолютизирани, понякога дори митологични форми. Неговата привързаност към нямото кино (съвсем разбираема от психологическа и човешка гледна точка) го тласка често пъти към преувеличения, които са несъвместими с принципа на равенството на изкуствата. Като абсолютизира относителната автономност на киноизкуството, той бе длъжен често пъти да присича връзките, които свързват киното с общите източници на всички изкуства.

Би било погрешно все пак да се забравя, че в епохата, когато Бела Балаш започваше своята дейност, дори грешките и преувеличения бяха полезни, бихме казали, дори необходими, тъй като развитието на филмовото изкуство беше застрашено тъкмо от „агресията“ на литературата и театъра. Именно против тая опасност Бела Балаш започна своята борба за изработване на самостоятелна филмова естетика. А освен това много важно е също, че неговите грешки и преувеличения не намаляват ни най-малко стойността на практическите му изводи. Закljučенията и констатациите му върху изразните средства и естетическото въздействие на филма, върху характерните черти на неговия език, върху разкадровката и монтажа издържка прекрасното изпитанията на времето и продължават да представляват съществена част от цялостната научна естетика на киното.

ЕРВИН ДЕРТЯН

При появата на киното нямаше още нито сценарий, нито сценаристи. А и какво можеше да се направи за сценки с дължина от 100—200 метра! Артистите и режисьорите импровизираха сцени не непосредствено пред апарата. След това се пишеха надписите.

Още през времето, когато филмът бе само фотографиран театър, неговият предварителен запис бе само примитивна драма, а не принципно нов литературен жанр. Последният можеше да възникне само тогава, когато филмът стана принципно ново изкуство...

Първите литературни основи за новото киноизкуство, първите режисьорски сценарии още не бяха литература. Това бяха проекти и указания за картини, ескизи и планове за оптическо действие. Те нямаха самостоятелно, изолирано от филма съществуване.

В немия филм, дори със завладяващ, прекрасен сюжет решаващите сцени бяха създадени чисто зрително. Поради това решаващите моменти в написания сценарий можеха да бъдат само набелязани и незавършени, те не можеха да бъдат изразени словесно. Макар за подобни сценарии да се изискваше много ловкост, талант и способности, това още не бе литературен жанр, изобщо не бе литература.

С бързото художествено развитие на филма изображението на човека стана много по-разнообразно. Това естествено донесе със себе си развитие на човешките психологически мотивирани постъпки. Чисто оптическите впечатления от филма сега бяха вече недостатъчни. Сюжетът става сега по-сложен и по-конкретен; той трябва да бъде майсторски предаден. А това вече изискваше литература.

В края на краищата се появи звуковото кино. Само зрителната специфика на филма се прекрати моментално. Словото получи своето право, стана литература.

Зрителната изразителност на немия филм достигна по това време висока диференциация, която сега стана като че ли ненужна и неприложима. Но заслужава ли да се съжالياва за това?

Звуковият филм стана в известна степен по-примитивен, отколкото бе високоразвитият ням филм. Изчезна културата на немия филм, но възникна нов литературен жанр — киносценарият — като плод на едно зреещо изкуство.

Драмата като литературно произведение се диференцираше и се отдели от театъра, когато той достигна своята

пълна зрелост. (Както е известно, шекспировите драми бяха създадени много по-късно от вече наличните свитъци на ролите.)

Признак за зрелостта на киноизкуството бе именно това явление. По такъв начин се диференцираше и сценарият. Киносценарият е особен литературен жанр, който има свои особени закони, точно така, както ги имат романът или драмата. Сценарият изобразява човешките образи и тяхната съдба, техните думи в сюжет, който е ограничен във времето. Днешният сценарий на звуковия филм в развитието на филма не е вече полуфабрикат, ескиз или просто указание към едно произведение на изкуството. Сценарият може да даде независима от каквото и да е картина на действителността. Макар че в сценария е нужно да се отразят образи или звуци, които тепърва ще бъдат осъществени, това все пак не е проект, който ще бъде по-несвършен без горепосочените образи и звуци.

Та нали и нотите, които композиторите пишат, изобразяват звуци, които могат да бъдат осъществени с помощта на музикалните инструменти. И все пак на никому не би минало през главата да разглежда нотите на Бетховеновата соната само като полуфабрикат. Та нали и драмата, която не може да бъде осъществена на сцената, е замислена като спектакъл, защото тя се състои от диалози, които могат да се реализират само в разговор. И все пак тия драми са самостоятелни литературни форми, които, прочетени, извикват пълно художествено впечатление.

Също така и сценарият. Разбира се, той е предназначен за филма, както драмата е предназначена за театъра, но тъкмо чрез това предназначение сценарият получава своята специфична форма, която е равноценна на романа или драмата.

В какво се заключава спецификата на сценария? В какво е принципното различие на сценария от драмата и от формите на епиката?

Основното значение на филма, от което могат да се изведат всички негови форми, в това число и формите на сценария, се състои във факта, че филмът е подвижна картина. Звукова, често цветна, може би дори стереоскопична, но все пак картина.

Драмата произлезе от древния театър, но тя отдавна вече си присвои

първенството по отношение на сцената и въздейства върху театъра. Сега вече историята на драмата определя историята на театъра.

Досега историята на сценария бе процесът на развитието на сценария вътре в историята на филма, но от сегашно време историята на сценария ще определя историята на филма.

Крайно важно е да се анализират ония стилови похвати и проблеми, които се появиха през последно време в съветската кинематография, защото възниква опасност критиката върху основата на неточни определения, понятия и твърде рано канонизирани „закони“ да спъне свободното творческо развитие (вместо да му помага) или да допусне под предлога на „нов стил“ разрушаването на основните принципи на нашата социалистическа естетика.

В някои филми всичко, което е творческо в тях, изхожда от драматургията. А мизансцените и оформяването на кадъра служат само като оптическо предаване на драматическото съдържание; фотографията става като че ли незабележима. Ако при всичко това драматургическият ефект се проявява напълно, то такава скромна прозрачност е хубаво качество.

Но съществува и друг стил, в който оптическото изображение е по-веществено, като че ли по-материално, отколкото драматургията на сценария. Органическата връзка между сценария и фотографията може да бъде запазена, но центърът на тежестта ще бъде върху полюса на изображението, а не върху литературния сюжет. Голяма част от емоционалното съдържание, от характеристиките и дори от политическата идея придобива своя окончателен израз само в оформяването на кадъра.

Проблемът за стилизацията във филма представлява особена сложност, понеже известна естественост, нестилизираност е обусловена по начало от самата фототехника на филма и от основния принцип за показване на непосредствени картини от природата. Нито едно изкуство не може да развива различните стилове без известна стилизация, но има разлика между стил и стилизация.

Стилът е този формален характер на произведението на изкуството, в който се отразяват особеностите в индивидуалността на художника, на класата, нацията и историческата епоха.

Не съществува такова художествено произведение, в което характерът на художника, идеологията на неговата класа, особеностите на неговата нация и епоха да не са получили повече или по-малко отчетлив формален израз. Всички тия особености се отразяват синтетично, като единен стил, във всяко отделно произведение на изкуството.

Казано другояче, всяко произведение на изкуството изразява едновременно стила на художника, стила на своята класа, стила на своята нация, стила на своята епоха.

Тия различни елементи на стила могат да се анализират дори в органически единното художествено произведение.

Всяко произведение на изкуството (ако съслужаваше това название) има свой стил, в който формално е изразено неговото съдържание.

При това е важно да се отбележи, че стилът може да възникне съвършено неосъзнато и често по-късно се изследва теоретически само като исторически факт.

Големи исторически стилове възникнаха без каквото и да е съзнателно теоретическо намерение или с неверното съзнание на погрешна теория, като стилът на Ренесанса, който искаше да бъде само подражание на античния стил. Или те можеха да възникнат под влиянието на някаква философия или някакъв морал без особена естетическа теория, както строгата простота в стила на директорията бе израз на пуританския дух на революционната буржоазия и на опозицията срещу аристократическия рококо.

Методът на стилизацията е преувеличението на определени, съществуващи в действителността тенденции, които изразяват същественото...

Нас тук ни интересува не този общ проблем, а въпросът: възможна ли е стилизацията в киното. Можем ли да дадем фотографическо изображение на живия живот така стилизирано, че да отговаря на повествованието в стихотворната форма. Можем ли да заставаме хората да говорят във филма, без да възниква спъващото противоречие между стилизирания език и нестилизираната естествена в кадрите, която е основен закон на киноизкуството?

Ако бихме говорили за живописата,

това би могло и да не се подчертава. Всеки знае, че византийската мозайка и великолепните работи на майсторите от Палех не са естествени, но въпреки силната си стилизация те са ценни художествени произведения.

А ако гледаме стилизиран филм, ние сме обхванати от безпокойство и съмнение. Още не сме уверени в своето съждение, опасяваме се от различни грешки и недоверчиво питаме: не е ли това формализъм, не е ли експресионизъм? Може ли такова изкуство да бъде изразител на социалистическия реализъм?

Ние нямаме теоретически критерий за това, кое е законна, художествено ценна стилизация и кое преминава в празен формализъм.

Освен това ние чувстваме, че изкуството, което се базира върху фотографията (т. е. върху нестилизираната техника), винаги крие в себе си противоречие със стилизацията.

В рисуваните мултипликации стилизацията не е проблем; това са оживели карикатури и никой не изисква от карикатурата сходство с природата.

Защо обаче гротескната стилизация изобщо противоречи по-малко на нашето чувство за реалност, отколкото сериозната стилизация? Това е също така интересен и незасегнат проблем.

Едно е ясно: в рисуваните филми няма вътрешно противоречие. Между стилизираните линии на рисунката и нестилизираната техника на стилизирания филм не съществува противоречие. Обаче тъкмо тук възникват сериозните проблеми.

Консервативните теоретици аргументираха своето отрицание на художествените възможности на кинематографията главно с това, че техниката на фотографията принуждава киното да бъде механическо копие на действителността, че в киното технически са невъзможни нито стилът, нито стилизацията.

Киноизкуството доказва несъстоятелността на това гледище. По начало амбицията на всеки режисьор се заключаваше в това — да опровергае именно тоя аргумент и да направи от механически възпроизвеждащата фотокамера средство, създаващо стил или дори стилизиращо творческо средство.

Киноизкуството доказва, че стилът възниква не само благодарение на сюжета, на драматургическия материал, не само благодарение на мизансцените, на играта или на избора на мотивите, но че стилът може да възникне и бла-

годарение на формирането на филма, на композицията на кадрите, на особеното осветление и на ракурса, благодарение на изкуството на оператора.

Непреднамерено, органически възникнаха не само различните национални стилове, но бяха направени теоретически осъзнати опити за освобождаване от натурализма на обикновената снимачна техника и за създаване на „живописни“ филми, в които особено би изпъкнал оптическият формален принцип на стила.



У мнозина и до днес е живо недоверие към пренасянето върху съветска почва на джаз-оперетите, с тяхното меланхолично танго, с веселите фокстроти, с акробатическите сензации, с блестящите ревоюта и с коронните нумери на героините „звезди“.

Трябва да се преодолее този предразсъдък, вкоренен се у нас така дълбоко, понеже той се опира в края на крайщата върху правилното осъждане на практиката на буржоазната кинооперета, предразсъдък, който ни свързва ръцете и спъва непосредственото, свежо творчество.

„Ако двама вършат едно и също, то все пак това не е едно и също“ — така звучи в устата на народа мъдростта, която Маркс формулира научно и нарече „изменение на функциите“. Един и същ факт в различни исторически и социални условия получава съвършено друго значение и има друго въздействие.



Разликата не е в темата. Социалистическата романтика и социалистическият реализъм имат една и съща тема — правдата на действителността. Разликата е в различния подход, в различния основен тон на произведенията.

Не „действителното“ е романтично у нас. Би било трудно и безцелно да се установят границите между действителното и недействителното в изкуството, понеже елементите на построението и фантазията и елементите на реалистическото наблюдение в художественото произведение се смесват, вплитат и срастват в единен организъм...

Романтиката се състои не в количеството на недействителното, което след

някакъв предел преминава в качество. Разликата между двата стила е не количествена, а принципна.

Ако темата и на двата стила е правдата в действителността и ако правдата и действителността образуват неделимо цяло както предметът и неговото значение, то в стила на реализма акцентът се поставя върху действителността, а в стила на романтизма — върху правдата. Реалистът обективно започва с действителността, за да намери правдата. Романтикът субективно подхожда към действителността вече с патоса на правдата. Оттук разликата в основните тонове, разликата в колорита. И разказите за привидения могат да бъдат предадени неромантично, с деловия и безучастен маниер на обективната констатация, ако разказвачът наивно върва в привиденията (или се преструва, че върва). Поради това наивните народни приказки са неромантични, те са пълни с различни подробности, които нито по колорит, нито по тон, нито по настроение — с нищо не се отличават от „действителните“. И обратното, едно съвършено реално и възможено събитие би могло да се разкаже романтично. Това събитие се потопява в субективно приповдигнато настроение, понеже авторът намира в действителността по-дълбок смисъл, намира правдата не в края, а от самото начало, той подхожда към действителността, като знае и чувства правдата, с пламенен патос, приповдигнато настроение. Това по друг начин осветява всеки епизод, всеки образ. Романтиката е субективно лирична, музикална, патетична...

Ние не трябва да избягваме високия патос, екстаза, възторжения герой, необичайните, напрегнати ситуации. От страх пред фалшивата, банална риторика на агитката ние избягваме истинския патос. Поради оправдания страх от декламацията ние твърде често предпочитаме наивните, „прости“ герои със скромна, спъната реч. Но те никога не ще съумеят — нека дори да са шефове — в своя род — да изразят необичайния патос на сегашната действителност. Във време, когато нашите идеи като пламенни лозунги вървят напред... на нас са ни нужни съзнателни носители на тия идеи, които да ги провъзгласяват в лъчезарната им красота, с поетическа сила на словото.

Нужно ни е социалистическа романтика, която не е бягство от правдата, а напротив, често изчиства ядрото на правдата от действителността, високо

го издига и го осветява с лъчите на поезията.



Също така и при образа на героя разликата между реализма и романтиката се състоя в акцента, който се поставя в първия случай върху действителността, а във втория — върху идеята, макар че действителността и идеята съставляват неразделимо диалектическо цяло. Реалистическият герой е избран сред съществуващите хора. То е познат тип от нашия всекидневен живот. Твърде малко се отличава от нас. Дори често му приписват особени несвършенства и пороци. Но това, че той въпреки всичко в решаващия момент извършва героична постъпка, подвига доверието ни към него и изисква и от нас подобно поведение. Това е известният тип на „простия герой“, типът на скромния, несъзнателен, не говорещ „красиво“, тих герой, който е герой не само благодарение на своя подвиг (в решаващия момент), но и поради цялостния си характер...

Романтическият герой е не човек, който е изпълнен от идеята, а идеята, която се възплъщава в даден човек. Той не е само герой, избран сред нашите познати, той е идеалът, възплътител на нашите представи за човешката ценност.



По-нататък аз искам да говоря за физическата красота на човека. Не за някаква по-дълбока красота на израза или за красота на художественото произведение. Аз имам предвид просто външната, природната, естествената красота, която е от огромно значение за киноизкуството. Тази физическа красота-идеал е съществувала в продължение на хилядолетната история на човешката култура, винаги и навсякъде е била естетически идеал, цел на стремежа към развитие и на задачите на изкуството. Поради това красотата получи морална стойност и стана израз на вътрешна стойност. Поради това народите от всички времена изпитваха потребност да изобразяват като прекрасни своите добри богове и герои. Красотата бе не само действителност, но и идеал, цел на развитието. Изкуството имаше за задача не са-

мо да отразява красотата, която срещаше, но и да създава красотата като образец. Идеалът на тази красота се изменяше в различните времена и в различните обществени условия.

Такава промяна в идеала на красотата ние вече преживяхме за кратко време в историята на киното. Ако всеки идеал на красотата отговаря на човешкото, така да се каже, морално възприемане на ценностите, то промяната в идеала на красотата е белег за изменение на идеологията на широките маси, върху които се опира киното.

По пътя на простото събиране на касовите доходи по световния кинопазар би могло да се пресметне, че абсолютен идеал на красотата за буржоазния свят след Първата световна война бе Грета Гарбо.

Красотата на Грета Гарбо съдържа в себе си постоянна дълбока сериозна печал, която вече не е минутен израз на минутно настроение. Тя съдържа тъга, вече независимо от отделните преживявания, тъга, станала общо, постоянно светоусещане, която отговаря на мирогледа, който е станал същност на характера ѝ. Поради това тази печал е не мимическа игра, която може да се измени, а конструктивен елемент на физиономията. Та нали Грета Гарбо понякога се усмихва и дори се смее, но тази весела мимическа игра не може да скрие печалната физиономическа основа. Тази основа, като бледостта по лицето на болния, се чувства през красотата на внезапната възбуда.

Но именно тая печал изглежда най-прекрасна в лицето на Грета Гарбо за чуждия зрител. Именно тая печал поражда впечатление за нещо интересно, човешки ценно, високо, което я отличава от другите, вулгарни, жизнерадостни красавици, понеже на зрителите им се струва, че тоя израз се дължи на обстоятелството, че тя няма и не желае да има нищо общо с мръсния свят, в който живее, че тя не е солидарна с него и страда от него.

Ако милионните маси на западноевропейската дребна буржоазия възприемаха тоя израз като висша и най-благородна проява на красотата, то това означава, че той отговаря на определена идеологическа гледна точка, представлява форма на скрито недоволство, на скрит протест.

На социалистическата култура отговаря естествената красота. В нея, разбира се, не съществува тоя печален, отчужден от живота характер, както например в красотата на Грета Гарбо. Красотата на нашия нов социалистически човек е бодра и жизнерадостна и изразява оптимистическо утвърждаване на обкръжаващия свят.

Нашата красота притежава „стил“, съвършено различен от буржоазната красота. Нежността на неработещата жена, пазена като предмет на разкош, не е стил на нашата красота. „Грацията“ станала, така да се каже, хореографическа форма на изкуствената инфантилност, беззащитност, опоетизирана наивност и безпомощност, парниковата красота също не е наш стил.

Идеологията, от която възникнаха идеалите на парниковата, харемна красота, донесе предрасъдка, че трудът и отговорността унищожават специфичното женско обаяние. Реакционната пропаганда запечати в стотици карикатури отблъскващи примери за това, как биха изглеждали „мъжеподобните“ жени, които в труда и отговорността ще водят еднакъв живот с мъжете.

Тази реакционна буржоазна клевета е опровергана и разбита не от естетическите теории, а от нашите очарователни съветски девойки. Със своето съществуване те доказаха, че женското обаяние не изчезва при машината, в лабораторията, до кормилото на самолета или зад писмената маса на директора. Със своето физическо съществуване те доказаха, че работата, която извършват заедно с мъжете, съвсем не ги прави прилични външно на мъжете. Преди тяхната проява се смяташе за неоспорим закон, наличието само на двете възможности — закалената в жизнената борба красота на силния мъж и изнежената парникова красота на слабата жена.

Съветските девойки опровергаха неоспоримостта на тоя „закон“.

Ние виждаме девойките в униформата на зенитчици, радисти, щабни работници, регулировчици по фронтовите пътища. Техните женски къдри падат върху рамената им, гордо и уверено поддържащи винтовката. Те маршируват, обути в ботуши, с твърда походка, и все пак тяхната походка е по природа женствено грациозна. Плещите им, върху които те изнасят ранените от бойното поле, си остават женски плещи. Ние виждаме ежедневно в живота безкрайно примери на изключителна женска красота. А защо я виждаме така рядко в нашите филми?

Тази женска красота е израз на силата, смелостта и утвърдението на живота, израз на нежността, която иска да помогне и да излъчва радост, израз на любовта, готова да се бори за новия идеал на живота. Тази красота е оптимистична и веселостта на нашата женска красота няма нищо повърхностно и лекомислено. Това е веселостта на уверения в победата боец, съзнаващ трудностите и опасностите на задачите си и голямата отговорност, лежаща върху него. Това е сериозната веселост, естествената и реалистическа красота. Красотата на силата, осмислена от социалистическата култура, красотата, в която намира своя израз типологията на националната красота. Това е красотата, в която се отразява нашият мироглед.

В живота тя вече съществува, в изкуството още не. Но мисията на изкуството се заключава не само в това — да изобразява красотата, но и в диалектическото, образно въздействие върху действителността — да развива красотата...

Изкуството е една от най-въздействащите форми за създаване на бъдещето.

Най-важното, най-масовото изкуство — кинематографията има най-големи възможности и следователно носи най-голяма отговорност, защото бъдещето на съветската действителност е гаранция за хубавото бъдеще на човечеството.

Фрагментите на Бела Балаш са взети от неговата книга „Изкуство кино“ — Москва, 1945 г.

РАЗСЪЖДЕНИЯ ЗА ОСТАП

ИЛИ ДРАМАТА НА КОМИЧЕСКИЯ ГЕРОЙ

интервю с режисьора михаил швейцер

Кореспондентите: Михаил Абрамович, във вашия предишен филм „Време, напред“ по романа на Валентин Катаев събитията се отнасят към 1930 г. Същия период обхваща и романът на Илия Илф и Евгени Петров „Златният телец“, който вие екранизирате сега. Сигурно това не е случайно съвпадение. В такъв случай с какво се обяснява този ваш устойчив интерес?

Швейцер: Времето на преломите, времето когато историята изменя направлението си, с особена отчетливост очертава човешките характери, разкрива множество скрити пружини, дава възможност да се извлекат полезни уроци и по-точно да се оцени настоящето. Разбира се, аз се заех с романа на Катаев не за да реставрирам, не за да реконструирам 1930 г.: подобна задача едва ли би поставил пред себе си който и да е художник. В случая, както и при работата над който и да е исторически филм, за мен беше важно да извлека нещо непреходно от литературния материал. Моят предишен филм представлява размисъл за пътищата и потенциалите на страната, на народа. Ако анализираме непредубедено какво именно е отбрано от книгата на Валентин Катаев, могат да бъдат направени два извода: първо — ние се стремяхме да се отдалечим от конкретно-историческия, от злободневния материал на 1930 година, което според мен в значителна степен ни се удаде, и второ — да погледнем на онова, което става в романа от позициите на 1965 година.

В известен смисъл филмът „Време, напред!“ беше разработка на фона на „Златният телец“. Поставяйки този филм, аз искам да погледна на други страни от живота, на същата тази 1930 г., но от друга страна.

Кореспондентите: Изказаното от вас положение за отбора на определен литературен материал от екранизираното произведение се отнася, разбира се, и до романа на Илф и Петров? Във връзка с това пред вас навярно са възникнали допълнителни трудности, тъй като не всичко в „Златният телец“ е съхранило актуалността си, някоя от мишените за сатирическите стрели вече са изчезнали?

Швейцер: Безусловно. И аз се старая да изключа от произведението онова, което вече е помъртвяло в него, което сега изглежда архаично, например похожденията на Остап в киностудията, историята за арбатските злоупотребители... Трябва да кажа, че това става не с всяка сатира. Да кажем, въпреки конкретния историзъм цялото сатирическо наследство на Маяковски принадлежи и на днешния ден. „Златният телец“ му принадлежи в много отношения, но не във всичко. Правейки отбор, аз разчитам на порасналата мъдрост на зрителната зала, на това, че много неща вече не изискват педалиране, „блюдото със син ръб“, на което биха могли да бъдат поднесени всички истини.

Кореспондентите: Ние, както и много други, обичаме „Златният телец“ не само защото това е една смешна и остра книга, но и за-

щото е умна книга, защото най-главният герой в нея са двамата прекрасни хора Иля Илф и Евгени Петров с техния особен, печално-насмешлив възглед върху света. Ето защо не може да не възнува какъв ще бъде интонационният строй на филма.

Швейцер: Нашият дълг е да представим на зрителя романа в неговия първороден вид. За тридесет и пет години върху него се наслоиха много неща, а други за съжаление преставаха да се забелязват. За някои остана само хуморът, остротите, които лежат на повърхността. Както понякога става, една книга, която усмива филмостера, която има за обект на своята сатира светоотношението на тоя филмстер, се взима на въоръжение от съвременните прототипи на нейните персонажи. Във филма ще се борим срещу това обедняване, срещу това изкривяване на възприемането. Той, както и романът, трябва да бъде сплав от хумор, сатира, лирика и отчасти патетика, облагородена с ирония и лиризм. За своите автори „Златният телец“ беше лирична изповед и едновременно праждански монолог, произнесен с присъщата им свенливост и ирония, с хармоничното им светоусещане. Наред с това аз не искам да забравя, че делът на смешното в тази книга е твърде голям.

Висшият критерий за художественост и висшият принцип на изкуството за мен е формулиран от Пушкин. Аз си опомням за това ежедневно, вглеждайки се в живота около себе си: „Прими собрание пестрых глав, полусмешных, полупечальных, простонародных, идеальных...“ Не знам доколко ще зарадвам тия, които разчитат „да се пръснат от смях“, но филмът ще бъде полусмешен, полупечален.

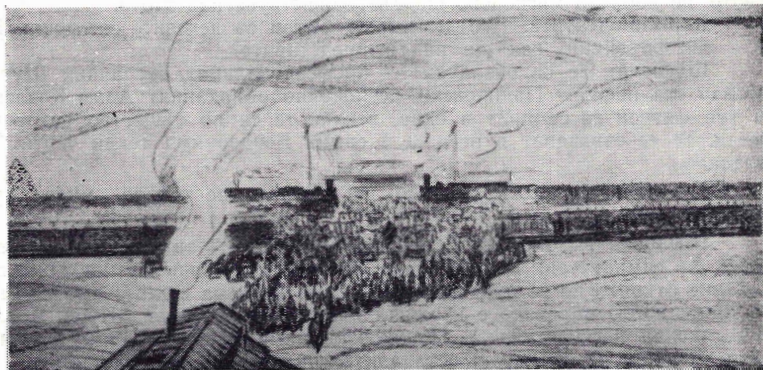
Кореспондентите: И накрая идваме до героя, без който, именно такъв, какъвто той е, семейството на литературните персонажи би изглеждало много по-академично. Става дума за Остап Бендер, около образа на когото се опори и в тия спорове най-често се употребява думата „отрицателен герой“. А междувпрочем независимо от всичките действителни и мними грехове, в които този герой е бил изобличаван, той все пак ни е симпатичен. Сърдейки му се, същевременно се смеем заедно с него, съчувствуваме му и дори, няма защо да крием това, му желаем успех. Как именно такъв ще се появи във филма Остап?

Швейцер: Остап е една съвсем жива, пластична, художествена фигура, макар че понякога той е принуден да се подчинява на произвола на авторите. Той не е толстоевски персонаж, който върви по неизповедими пътища и ти не виждаш зад тази естественост твърдата, направляваща ръка на автора. Илф и Петров понякога заставят Бендер да говори и прави онова, което му е несвойствено, изразявайки по този начин авторската гледна точка. Но изобщо той е напълно достоверен и се възприема от нас като жив, реално съществуващ човек.

През годините, отделящи „Дванадесетте стола“ от „Златният телец“, Остап нещичко научи, стана по-интелигентен. От него вече няма да чуеш фрази от рода на тая: „Бих ти смачкал мутрата, но Заратустра не разрешава“ или „По-близо до таялото, както казваше Мопасан“. И въпреки това аз чувствавам желание да му върна нещичко от ранния образ. Спомнете си: там, където Бендер започва да нервничи, където се озлобява, той веднага губи остроумието си, започва да нагрубява.

Но това не е линия на поведението, а отделни спазми. И въпреки тях Остап е цялостен и обаятелен човек, той е необикновена личност. Ето какво всъщ-

Ескиз за филма „Златният телец“



ност дава основание книгата и филмът да се възприемат като тъжни. И наистина какво весело има в това, че един умен, силен човек не е съумял да избере верен жизнен път.

С нещо той напомня Егор Буличов, който, разбира се, живееше не на тая улица, а дори и да живееше на нея се занимаваше с друго. И ето — претърпял крах, може би някъде днес работи като домоуправител Остап Бендер, човек с опропаствена съдба, и споделя опит с младшите си колеги, като им разказва своята история.

Остап не е лаком за печалба, той просто не знае къде да пласира силите си. В други времена той би могъл да стане каквото искате — например самозванец от рода на Пришка Отрепов. За лйтмотив на филма и образа взимам епиграфа на романа, шеговит само по форма — „Огледай се, преди да преминеш улицата.“ Бендер е човек на действието, на активното съществуване. Ако цялата своя енергия, отбелязват авторите на романа, той би употребил за доставка на рога и копита, ние бихме били осигурени с тях до края на текущото столетие. Но не е толкова просто да се намери за такъв човек точка на приложение на силите му, оная точка, в търсене на която минава времето на по-голямата част от човечеството. Ние изобщо се лишаваме във филма от историята за това, че в Съветския съюз е невъзможно да се преживее с един милион рубли. Не в тази история е същността на нещата. Да се условим, че може да се преживее. И ето че именно тогава започва сериозният разговор.

Ако наистина може, то защо Остап, едва получил заветния милион, започва да скучае? Навярно затова, че той съвсем не се е домогвал до материални блага, а е желал нещо друго. Искал е да „командува парада“. Но парите не му дават възможност да придобие морален капитал, да заслужи уважение и почит у нас. „Парадът — констатира авторите на романа — никак не можеше да стане, въпреки че всичко си беше на мястото. Навреме бяха изпратени войските, в указания срок пристигнаха частите, свиреше оркестърът. Но не него гледаха полководците, не на него крещяха „ура“, не за него размахваше ръце капелмайсторът!“ И въобще „пресата не бързаше да вземе интервю и вместо снимките на милионери, печаташе портретите на някакви си ударници, препечелващи сто и двадесет рубли на месец“. Оттук — тъжната нота. Как се оживява Остап, когато се оказва в едно купе с младежите! Той иска да се хареса, да бъде сред такива като неговите спътници. Това е не толкова среща с конкретната младост, колкото признание на времето, на неговите закономерности.

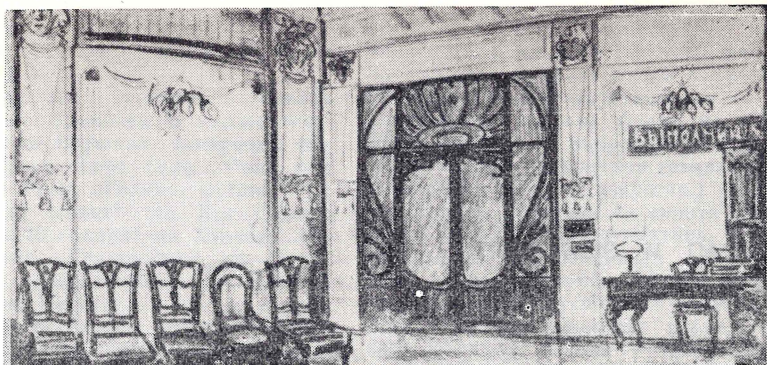
На такива като Остап винаги ще им бъде скучно там, където има пошлост и формализъм. Той е свободен художник, при което имам предвид не професията, а светоусещането. Онова, с което се налага да се среща той, го отблъсква от служене на обществото. И сблъсквайки зрителя с всичко онова уродливо, което е съществувало и още съществува в нашия живот, ние показваме от какво именно става скучно — от автопробега на „Херкулес“. Но там, където на Остап е само забавно, на нас трябва да бъде болно. От нас това се възприема по-остро, по-болезнено. Бендер използва Полихаев и след това го оставя на мира. Какво му е на него... Спомняте ли си: „Лично на мен вие повече не ми трябва. А колкото за държавата — тя навярно скоро ще се заинтересува от вас.“ Но нас това ни тревожи, защото е възможно Полихаев отново да се развихри и ние нямаме чувството, че доброто мгновенно ще възтържествува над злото.

Кореспондентите: Неотделими от Остап са неговите спътници. Как вие виждате тия спътници, как ще ни ги представите?

Швейцер: Те са различни — професионалният неудачник Шура Балаганов, човекът без паспорт Паниковски, неспокойно обърканият Адам Козлевич. Но всички тия фигури се събират в една, всички те са по същество различни страни на Остап. Те се отразяват в него, а в самия Бендер има техни черти. Това е криво огледало...

Кореспондентите: ...в което на Бендер не твърде много му се иска да поглежда.

Швейцер: Разбира се. В „Полицаи и крадци“ авторите се мъчат да направят героя си симпатичен. В „Златният телец“ по отношение на Паниковски такова желание открито не се проявява. Има само някаква жалост въобще, като към всеки човек, който напразно е изживял живота си. У Остап, Шура, Козлевич все пак има някаква перспектива. У Паниковски няма и това. Той е трагичен персонаж, както впрочем по своему и останалите трима ловци на милиони.



Остап търпи поражение по всички позиции. В любовта също. Искане ми се да заснема епизодите на любовта в много отношения сериозно. Дори може би малко мелодраматично, както в немите филми от двадесетте години. В тия филми има оная лирическа стихия, която е присъща на Илф и Петров. В сцената на стъпалата на музея на изкуствата, когато Остап избягва от Зося, присъствува и ирония, и лирика, и съжаление. Тук зрителят трябва да пожелае двамата герои да се съберат.

Кореспондентите: Авторите са на страната на Остап дори тогава, когато, домогнал се до милиона, той се връща обратно в Черноморск, за да се види със Зося и да се опита да възстанови предишните отношения, макар че той е виновен за всичко.

Швейцер: Да. Но колкото и да се стараят авторите на романа, той и тук е победен. Разкъсва се още една връзка. Остап се опитва да се шегува. Това е крилата усмивка на сцената, която се сменя от горчивата правда зад кулисите.

Кореспондентите: Ние съсредоточихме въпросите си около общия замисъл и главния герой, оставяйки настрана много от линиите на романа. Какво още ще бъде подробно показано във филма?

Швейцер: Филмът ще бъде двусериен и ще обхваща много неща. В него ще влезе например историята Вороньей слободки. Според мен Васисуалий Лоханкин е твърде съвременна фигура. В неговите разсъждения по всякакъв повод: „а може би така и трябва, може би именно в това е великата шаечена правда“, се крие трагичен смисъл, защото хората, които приемат всичко, които съществуват и в този момент, са страшна регресивна сила. Псевдоинтелигенцията, която разсъждава по този начин, трябва да бъде бичувана.

През целия филм ще преминава темата за полямото и малкото в живота в съпоставяне и в стълкновение, както това е и в книгата. Ще напомня, че малкото — това е потребителското отношение към живота, еснафството, ограничеността, които от всичко се мъчат да извлекат за себе си полза и удоволствие.

Може да се разкаже още за много неща, но едва ли има смисъл да се уморява читателят с детайли. Нека да почакаме дотогава, докато филмът ще бъде готов.

М. Долински
С. Черток

За да има и зрителят ТАЛАНТ

Това е проблем, който привлича всички теоретици на културата: в най-индустрализираните страни на света, където броят на телевизорите е твърде значителен, броят на кинозрителите постоянно намалява и все нови и нови зали биват ликвидирани. Едновременно обаче нараства числото на репертоарните кина (които се наричат още Студийни кина или художествени), а посещениято в тях бие обикновените кина, които имат „атракционен“, чисто търговски репертоар.

Изследванията на филмозите показват, че в това явление няма нищо необикновено, нито случайно. Влизането на телевизията почти във всеки дом, притежанието в собствената стая на „кино без пари“ фактически отменя задачите на самите кина.

Непретенциозните зрители, за които е все едно какво ще гледат, достатъчно е там да има тичане и стреляне, или бой с торти с крем, се задоволяват с трестепенните филми на стъкления екран. В кината обаче остава зрителят, който изисква и подбира. И за да се накара този зритель да плати пари за билет, трябва друг средства, а не заглавие, което смръзва кръвта или деколтетото на известна „звезда“.

Еволюцията на публиката върви успоредно и с друго явление. Производството на филми, гонещи чиста печалба, намалява за сметка на увеличаващия се в цял свят процент на амбициозни, авторски, облечени в нова форма филми.

Но средството, което свързва зритель и творба, разпространението, все още мисли в традиционни категории. Много собственици на кина на Запад са убедени до смъртта си (или до... банкрута си), че щом преди 20—30 години са „правили каса“ от филми с Фернандел,

и днес само те биха могли да ги спасят. По-съобразителните разпространители разбраха истината и преминаха към новото. В течение на няколко години броят на репертоарните кина във Франция нарасна от 47 на 125, в САЩ — от двадесетина на 600 и дори в малката Холандия — от 4 на 18. По-несъобразителните собственици на зали упорито прожектират Фернандел и... продават кината си за гаражи.

На пръв поглед ситуацията в социалистическите страни изглежда различна. В Полша, където имаме сравнително богат опит, репертоарната филмова комисия, която е компетентно обществено тяло, осигурява закупуването на действително най-ценните световни филми и опазва кината от пороя на евтинията. Някои полски културни деятели смятаха и репертоарните кина за излишни. Че не е ли по принцип всяко полско кино „кино на добри филми“?

Опитът ни научи, че това твърдение е вярно само в най-общ смисъл, тъй като по отношение на някои жанрове (фарс, приключенски и костюмни филми, мюзикъл) по-интересните творби се откриват трудно и се купуват често посредством художествени произведения. А и художествените постижения ярко се делят на два вида филми: адресирани към най-широка публика (много рядко) и новаторски, оригинални, атакуващи традиционното възприятие на зрителя, които не са твърде леки за приемане. И тук се получава характерно разминаване: репертоарът на закупените филми не съответствува на репертоара на кината, който се обявява във вестника. Някои филми като метеори се появяват и светкавично изчезват, преди още интересуваният се зритель да успее да чуе за тях. И обратно: други филми, прите-

Статията е написана специално за „Киноизкуство“.

жаващи минимални качества, блокират с месеци екраните.

Ще изброя като пример изтъкнати филми, чиято премиера в първостепенните кина във Варшава завърши с финансово фиаско. Това бяха „Ръце над града“ на Рози, „Голямото остров“ на Шиндо, „Сух живот“ на Дос Сантос, „Аз съм на 20 години“ на Хуциев, „Йойо“ на Етекс, „Годениците“ на Олми, „Да живее републиката“ на Кахиня, „Панаир“ на Щаудте.

Ако обаче погледнем отблизо статистиката на посещенията, ще се окаже, че за фиаското са виновни някои неща, които зависят от ръководителите на кината; известното определение „некасов“ съпровожда тези филми и те биват планирани за най-лошите дни на седмицата за смешно кратък период, в най-лоши възможни зали и без никакви рекламни усилия.

На читателя може да се стори, че авторът на тези редове приема своите желания за факти. Може би е обладан от оптимизъм, когато мисли, че на „Ръце над града“ (Голямата награда във Венеция и най-значителната реалистична позиция на последните години) във варшавските кина биха отишли повече от 6700 зрители? Избирам два най-ярки примера, за да докажа, че не става дума за неоснователен оптимизъм.

Никое кино във Варшава не искаше да прежестива прекарения филм на Куросава „Седмте самураи“, защото „полският зрители не обича японските филми“. Филмът беше взет от репертоарното кино „Знание“, бе прожектиран на четири пъти за периоди, по-дълги от обикновените, и през цялото време посещението беше 95-100%. Бразилският „Дадената дума“ на Дуарте (Главната награда в Кан) бе прожектиран в „Знание“ 13 дни при средно посещение 85%, а в едно нормално кино — 3 дни при посещение 19%.

Горепосочените факти хвърлят известна светлина върху постановлението от 15. II. 1959, когато малкото кино „Адриа“ в Лодз бе трансформирано в първото полско репертоарно кино. Това постановление не падна от небето. Предизвикаха го група дейци в местния дискуссионен филмов клуб и професорите от Висшето филмово училище. Това бе началото. Лодз бе последван от Познан, Варшава, Гданск. Нямаше правно-организационни рамки, но имаше нещо повече: доказателство за нуждата на обществеността от такива културни ядра.

Това доказателство се оформяше освен от споменатите вече причини, под

влиянието и на още няколко фактора. За съжаление процесът на усъвършенстване на киноизкуството не се съпровожда от никаква форма на масово обучение по този въпрос нито в училищата, нито в учителските техникуми (за разлика от другите изкуства.) Съответстващата политика на кината би могла да запълни тази пукнатина. На развитието на репертоарните кина пречеше също и бурното нарастване на мрежата на дискуссионните филмови клубове. Те функционират според тройната формула: лекция — прожекция — дискусия и очевидно не могат да съберат всички любители на киното. Те изискват от своите членове постоянен ангажимент, съляпо доверие в програмата, спазване на определени дни и часове и морално задължение за активно участие в дискусиите. А това не се харесва всекиму.

Полските репертоарни кина за разлика от тези на Запад представляват посредник между обикновеното кино и киноклуба. Прожектират се старателно избрани дългометражни и късометражни филми, предшествувани от кратко въведение, прочетено или от специален говорител, или записано на магнитофон. Репертоарните кина не разполагат с особени репертоарни привилегии: нито архивни, нито специално купени филми. Често те нямат достъп до филми пред премиера и трябва да чакат, докато последните слезат от екраните на първостепенните кина. Въпреки това никои не се оплакват от неуспех. Варшавското кино „Знание“, на което долуподписаният е художествен ръководител, достигна за последното полугодие средно 76% посещение, което е най-големият процент в столицата. Дори премиерни кина, които оперират с „най-касови“ филми, с труд гонят 40%. Кино „Стилно“ в Лодз е едно от най-преуспяващите кина в града. Същото е в Познан и другаде. Особено типичен е примерът с Краков, град с много стари културни традиции. След един неуспешен опит по една безотговорна инициатива там категорично се противопоставиха на откриването на репертоарно кино. Побояха се, както навсякъде, че щом има лозунг „Да популяризираме културата!“, той води до солиден дефицит в бюджета. А в това време функциониращото от 4 години кино „Изкуство“ е най-посещаваното кино в Краков и носи не загуби, а печалби. Нищо чудно, че това кино откри и свой филиал в съседната Нова Хута.

От юли 1964 г. полската мрежа от репертоарни кина се опира на министер-

ско разпореждане, което определя рамките на тяхната дейност. Сега те са всичко 16. Всяко от тях се ръководи от квалифициран човек. На всеки сеанс зрителите изслушват лекция за мястото на дадения филм в съответното национално кино, за творците на филма, за особеностите на техния стил. Споменават се наградите, които филмът е получил, и мненията на критиците или изказванията на самия режисьор.

Броят от 16 кина може би изглежда скромнен. Но да си припомним, че в Италия тези кина са 5, а в Австрия — 1. Успехът на някой „труден“ филм в репертоарното кино често става повод да се вземе от обикновените кина, да се размножи и да се прожектира нормално.

Репертоарните кина не са единствена форма. Селища с по-малко от 30000—40000 жители не могат да поддържат кино с обособен репертоар, което да функционира цяла седмица. В такива селища интересът на авангарда на публиката се задоволява по друг начин. Някое от кината избира 1—2 дни в седмицата (обикновено най-лошите), обявява тези дни за репертоарни и прожектира само високохудожествени филми. Те се съпровождат от лекция. Такива „дни“ са организирани сега в 49 селища, често наброяващи по-малко от 5000 жители.

В основата на съществуването на репертоарните кина стои негласната уговорка със зрителя: „При нас няма пошлост“. Голяма част от културните зрители няма време да следи постоянно филмовите премиери и е благодарна, че вместо нея някой друг подбира най-интересните неща, ако, разбира се, има доверие в тези, които избират, т. е. в критериите на самото кино.

За да не се допусне нарушаване на доверието на зрителите, специален художествен съвет, свикан от министъра, бди да не би някое от кината да понижи нивото си, защото гордото название „репертоарно кино“ не се дава за вина-

ги и може да бъде отнето. Съществува редовно подновяван списък от препоръчани филми „А“ и евентуални филми „Б“. Филми извън списъка могат да бъдат прожектирани, но трябва да се даде писмено обяснение за причините, например цялостен преглед на творчеството на даден режисьор, който освен значителни има и по-слаби филми.

Репертоарните кина в Полша нямат традиция, те са още новост. Затова те трябва да се стремят и към съответна външна форма, която да ги разграничи в съзнанието на зрителя от обикновените кина. Освен практикуваната театрална система за продажба на билети дни напред и предварително оповестяване на месечната програма тези кина трябва да бъдат и специално украсени. Вместо Брижит Бардо например там трябва да висят портретите на най-известните режисьори или фотоси от големи филми на нашия век.

Най-характерна обаче е съвместната дейност със зрителите, които участвуват в съставянето на програмата. Рекламираният „Пощенски кутии с желания“ събира голяма кореспонденция (кино „Знание“ получава около 500 писма на месец). Така се създава непрекъснат плебисцит сред зрителите, които предлагат най-желаните филми. После резултатите се оповестяват и се превръщат в критерий за подбора на програмата. На интересните писма се отговаря, така че диалогът е двустранен.

Сравнително кратката кариера на репертоарните кина вече дава основания да се предполага, че благодарение на тях се възпитава авангардът на една нова публика, която би осигурила успех (даже финансов) на новите тенденции в киното. „Публиката също трябва да има талант“ — е казал Луи Жуве. Днес талантливите зрители са нужни на киното не по-малко от талантливите творци. А ускореното възпитание на такава публика е напълно възможно, без никакви допълнителни разходи.

■ Йежи Плажевски

Тенденции в «интелектуалния» филм на Запад

Докато световната мода се мята в енергичния прибой на оптимистичната младежка модна линия, в смели кройки и смешни чак приумици на шивашкото творчество, филмовата мода се дави в носталгия и в почти песимистични прогнози.

Угледни, изморени мъже в четиридесетте правят равностметка на живота си, вглеждат се в бездната на жизнените си поражения и пропилените си амбиции, на опепелените чувства, загубените идеи и творчески мисли. Онези пък, които са в тридесетте години и по-млади, включително най-младите, показват изненадваща инфантилност, обща духовна обърканост, граничаща с нахърнена психика, неспособност за истинско емоционално привързване и се справят отлично само в сексуалната практика, а освен това и при консумация на комфорт, който винаги ги обгръща с такава естествена непринуденост, с каквато на подобен фон се появяват манекените в ефектните реклами за нови марки цигари и напитки. От този филмов живот вече са изключени жените над балзаковската възраст, ония над тридесетте пък страдат в безнадеждно отчуждение, от невъзможността да установят емоционален контакт с душевно незрелите си партньори; в разцвета на двадесетте си години жените са обичани физически, без истински емоционален отзвук, а около двадесетте често стават инициаторки на сексуални и други приключения, като в повечето случаи са без определена професия, с поза на манекенки.

По подобен начин може да се обобщат най-модните, така наречени интелектуални филми от миналите сезони, в които беше предложен твърде сугестивно на западните зрители духовен модел на съвременника за идентифициране или за по-дълбоко себепознание на члена на развитото промишлено общество.

Волно или неволно, начало на всичко това сложи Фелини със своята съвършена интроспекция в „8 и 1/2“ — безмислостен самоанализ и изповед на човек на изкуството, който във вехтите дрипи на католическото възпитание, с бремето на измени в областта на морала и изкуството, сред лицемерие, корупция и празнота търси отломките на своето най-съкровено „аз“, търси възможност за закотвяне о вътрешната си стойност, за да може да каже на света нещо, което да излиза само от него, от най-искрените му преживявания.

Бо Видерберг пък филмира в Швеция историята на един разстроен филмов режисьор и я нарече — „Любов 65“. Героят не знае нищо. Не знае какво иска като художник, нито каква любов иска да преживее като мъж. Играе си на живот и тази игра повтаря неговата среда, приспособяваща се и търсеща в играта отбрана срещу

контактите със злото, чийто епицентър като че ли е самият герой, но и той собствено е само създаване на своята среда, съставна част от безсмисления свят, в който се движат той и неговите уикендови гости, обхванати от чувство на осамотеност и от безразличие към живота.

Изповедта на канадеца Клод Ютра „Общо взето“ е нещо средно между самообвинение и себевъзхваля на начеващия филмов творец заради неосъществения брак със съблазнителна цветнокожа жена-модел. „Хомо-лудост“ — тъй може да се определи типът на този екзхибиционистичен герой.

В самотата на мъчителните си преживявания са вгълбени героините на Бергмановото „Мълчание“, в пустинята на свят, обитаван от неразбираеми същества, с които може да се влезе в контакт само чрез най-примитивни прояви на нагон. Всички героини от тетралогията на Антониони — Клаудия („Приключението“), Лидия и Валентина („Нощ“), Витория („Затъмнение“), Джулиана („Червената пустиня“) — в копнежа по отзвук на чувството си се сблъскват с непреодолима стена от неразбиране, отчужденост и несигурност у своите партньори — архитект, писател, борсов посредник, инженер и предприемач.

Шведската модистка — проектантка и финският архитект във филма на Донер „Къде започва приключението“ през целия филм се съмняват дали е възможна любов между тях, за да сключат все при същата несигурност кръга на своя блуждаещ живот.

Френската манекенка и холандският автомобилен състезател във филма на Николай ван дер Хейден „Утрото на шестте недели“ след няколко бурни и идилични дни на съвместен живот решават, че не могат да останат заедно, тъй като ще изгубят свободата си; тя наистина им тежи, но не е по силите им всеки от тях да се приспособи към изискванията на другия.

Неспособността да обича, неспособността да живее довежда до ноторизъм, а след това и до самоубийство неопределения по-отблизо интелектуалец Ален от филма на Мало „Блуждаещ огън“

„Лудият Пиеро“ на Годар, устремен към абстрактната свобода и любов, избягва заедно с авантюристката Мариана от рекламния модел на буржоазното общество в модела на свръханархистичен стил на живот, но въпреки този абстрактен опит не може да избяга от себе си и от хаотичните си мисли, които стигат до символичния акт на неговото самоунищожение. „Деца на Маркс и на кока-колата“ във филма „Мъжки род, женски род“ на същия режисьор бъркат чувството с пола и със сериозни, уморени лица изричат в пъстър мисловиден монтаж философски сентенции на тема човешкото съществуване, премесени с инфантилни брътвежи.

Морган от филма на Карел Райски „Морган“, психопатологичен случай, млад симпатичен човек на изкуството без задръжки, очароващ и шокиращ с абсолютната си свобода на духа, е следващият преставител на лекомислието, безпомощността, на егоцентризма и на непреодоления детски манталитет. Още едно гениално дете на нашия век, което е открило в хаоса на действителността своите символи: Маркс, Тарзан и гангстерите, символи, с които безрезервно се идентифицира. Докато Морган, благославяйки своите символи, свършва в лудницата, младата богата дама, която финансира неговите прищевки, чака дете от преуспяващия търговец на картини. Разбира се, тук се касае за по-сериозен филм и за много по-успешен синтез на „Деца на Маркс и на кока-колата“, отколкото Годаровите монтажи от цитати и политическо-философски коктейли.

Разбира се, за допълване на картината е необходимо да се окачат върху този сюжетен скелет и други атрибути, които да дадат по-пълна представа; трябва да ги виждаме в най-рекламното и естетично изпълнение, към което се насочват обективите на фотографи, снабдяващи страниците на най-ексклузивните списания със снимки на модни интериори и екстериори, върху които тъй добре изпъкват манекените. Всичко това е пропаганда, и то мощна пропаганда на стила, който вече е универсализиран от рекламата и губи белезите на индивидуалността. И тук срещаме пак някаква мостра, студена и безлична, в каквато започват да се превръщат впрочем и самите герои, манифестиращи в безчислени вариации отчуждението си и проповядващи култ към симпатична безотговорност, очевидно в разрез с волята и намеренията на творците, които са искали само да бъдат оригинални, неповторими и критични. Тези творби обаче, с изключение на творците, които се явиха първи, неволно станаха само следовници без свой принос и безплодни автори на коментари, от които вече почти не може да се разбере да-

ли авторите одобряват предаването състояние на нещата или имат резерви спрямо него. Не всеки се напъгва като Фелини, Антониони или Бергман да прави действителен анализ на вътрешните кризи и на отчаянието заради загубата на истинските ценности в живота на своите герои, не всеки като Годар съумява да си отмъсти в този свят на комфортна реклама с отровата на сатиричния присмех и със звучни плесници, лепнати на конвенционалния вкус.

Макар че се касае за ограничен, по своему тенденциозен подбор на филми и за съвсем кратката им характеристика, можем с основание да извадим заключение, че е направен опит да се даде картина на определена цивилизация или на нейната култура, на етика, чиито носители от гледна точка на социологично представителство са интелигенти, свързани с изкуството, а освен тях, както показва изброяването, и представители дори на рекламно-модни професии: автомобилни състезатели, модели и манекени, като при редица главни участващи лица, а особено пък при епизодичните фигури социалното положение не се посочва и начинът им на съществуване остава неизвестен — нещо, което авторите смятат за несъществено и по всичко изглежда — за разбиращо се от само себе си. Съставка на културата на тази цивилизация е излишък от свободно време, вечерни „партии“, свързани с консумация на алкохол, различни удоволствия. Главна грижа на всички, принадлежащи към този филмов свят, е проблемът на леглото, към което ги тласка желание поне в прегръдки да преодолееят своето отчуждение, да се избавят от вакуума, да осъществят честолюбието и егоизма си и за миг да поддържат в шепа мимолетното щастие, което, разбира се, с откриването на „предпазващите“ таблетки е станало още по-ефемерно.

Варда е създала филм за съществуващото просто щастие, смятайки, че е показала елементарната му, истинска ценност. Но въпреки смелото твърдение, че от любовта едновременно към две партньорки щастieto става по-голямо, Варда е стигнала само до неубедителни формулировки, в които труимфира същото лекомислие, безотговорност и незрялост в мисленето; този път техният носител принадлежи към хората на физическия труд. А по милата си простионародна сантименталност този амбициозен филм не се отдалечава много от филма на съпруга на Варда — Демин, „Шербургските чадърчета“, който поетизира най-големите баналности.

Естествено нещата са много по-сложни и по-сериозни, а и обезпокоителни, както впрочем всички, което тепърва се развива за живот, взело съвсем непредвидена форма и отдалечаващо се при по-нататъшното си развитие от своята същност, в която засега не можем да се вдемим активно, тъй като причините за това неочаквано явление тепърва се установяват.

Действително ли обаче в света, който е напуснат от любовта и чийто образ искат да извикат тези филми, цари такъв хлад, безверие, несигурност и невъзможност да се реализират истинските човешки ценности, свързани с живот, който не се ограничава само до леглото, в което героите на тези филми получават единствена възможност за индивидуална инициатива и експеримент?

Като някакво чудо сред тези филми, плуващи по гребените на тази модна носталгия, сред славословената депресия, от една страна, и възпяването на анархистичния „хомо-лудост“, от друга, се явява филмът на Рене „Войната за върши“. Един филм, в който се разкриват всички актуални теми на съвременната интелектуална кинематография, насочени към изясняване на екзистенциалното закотвяне на човека. Равносметка на мисъл, на ценна и прогресивна мисъл. Текуща равносметка, която проверява непрекъснато тази мисъл в светлината на новия опит и я държи в посока на предполагащото развитие; в неговото ново съдържание тази мисъл трябва да придобие отново пълна цена, за която заслужава човек да се ангажира, да живее. И всичко това, без да се отбягват съмнения, мъчителни размисли, кризисни състояния; на тях обаче героят успява, макар и не лесно, да сложи край, без депресията да го надвие. При това героин на филма са мъж и жена, не тъй млади вече, които знаят да носят отговорност за своята любов, да я обновяват ежедневно и с неугасващ копнеж да осъществяват взаимно проникване — не само физическо, а и духовно, понеже жизненият стремеж на единия партньор е въпрос на съвест за другия.

Рене фактически беше първият, който развихри във филма градивната революция на интроспекцията, който заедно с Дюра откри начин да пренесе зрителите направо в центъра на емоционалните бури и на емоционалните състояния на филмовите герои: във филма „Хирошима, моя любов“, във филма за единствена вечна любов — копнеж, която може да премине през различни промени и

модификации, да приеме различни образи, но остава красива и интензивна само у хората, които не са равнодушни към света с неговите политически и хуманитични проблеми. Дори призраният и многозначителен „Мариенбад“, който можеше да се схване като дезертьорство на автора от неговото кредо, всъщност е призив за участие в живота, за емоционално себеизживяване.

Изглежда, че ако сравним Рене с останалите, той, в старанието си да се справи на екрана с образа на своя съвременник, единствен намира достатъчно смелост да говори за хората, които отказват да се приспособяват към модния сега декаданс и в отпора си срещу настъплението на отчуждаването и безредните полове връзки не губят почва под краката си, не проповядват поражение и си запазват способността за неегонистично, благородно, наистина зряло чувство. А това при климата на кинематографията, в чиито рамки твори Рене, е проява, заслужаваща дълбоко уважение.

Всичко това, разбира се, не може да отрече съществуването на тенденции, които като бумеранг са във вечно движение между живота и изкуството. Някой е казал, че „техниката ще ни помогне да прекараме живота си в танци; в хармония с това е и тенденцията към повърхностни, леки преживявания с анархистичен привкус и депресията у онези, които не желаят нито да се ангажират и да рискуват с името на някаква идея, нито да се хвърлят безразсъдно във възможността, предоставена от случая, в авантюрата на жадните за танци, които търсят по този път изход за бягство. Не е необходимо да изтъкваме, че те не намират нищо друго освен умора, нова депресия и скука. И тъкмо това, което вече срещаме в твърде широк размер в живота, се пропагандира и от филма като достоен за възхищение съвременен стил. Битничество, поп-арт, йе-йе, монокини, мини-поли и всичко само в оптимистичен плей-стил, за да се запазят младостта и непосредствеността на тийнейджърите ... А след това горчивината от пустотата на тези гърчове, краткотрайни кръпки върху продрапи места, които очевидно могат да оздравят само волята към истинско творчество от дълбокия тил, изграден върху гаранцията на идеите, културата и етиката.

От горната съпоставка, която, разбира се, не предава напълно, но все пак отразява поне в най-основни линии най-ярките тенденции в „интелектуалния“ филм на Запад, става очевидна и причината за успехите на някои наши „интелектуални“ филми. Тя се корени в ясната конкретност на поставените въпроси и в ясната конкретност на смисъла им. В човешката зрелост на героите, в чувството им за отговорност, живата им съвест, схващането им за основните права и задължения на човека, способността им да проявяват чувства. В точната социална определеност на героите. И накрая причината се крие и в индивидуалността на характерите, които не копират елегантната кройка на дадени модели. Дори най-унищожителният дует от „Маргаритки“ на Хитилова, в художествената и не само в художествената форма, на който има много инспирации от този съвременен „красив стил“, прозвучава в оркестъра на модните филми като пародичен тон, като тяхно ехо от една платформа, където не желаят да се вглеждат в някаква наслада в маразма, в който някои творци човъркат с интелектуалните си карфички.

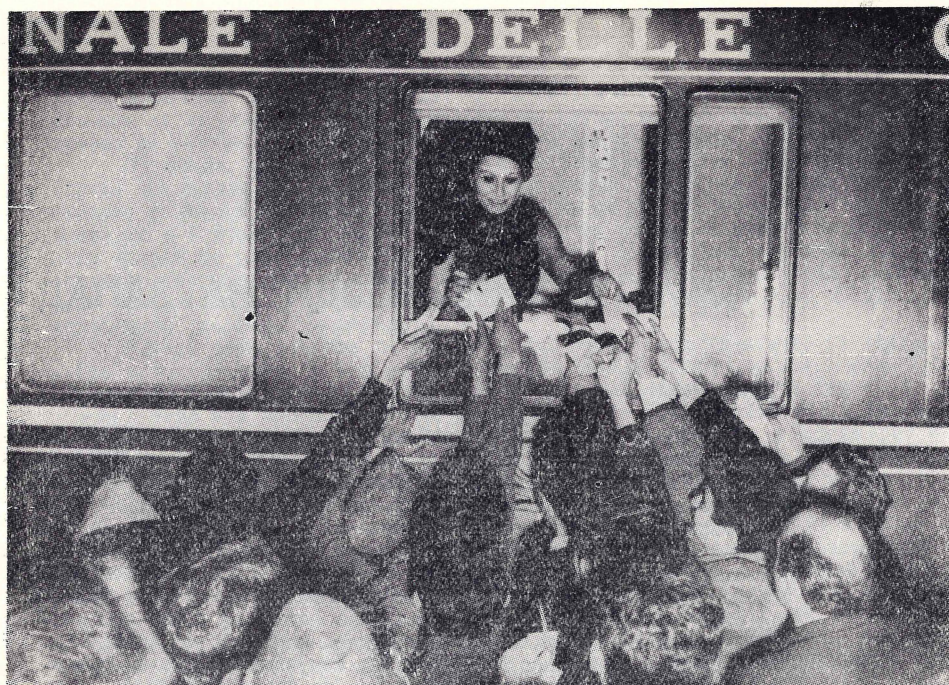
МИТ И КИНОЗВЕЗДИ НА ЗАПАД

ОНИРИЧЕН...

Има думи, които не принадлежат към дадена терминология, но които срещаме често в съответна област. Така е с думата **ониричен** във френската литература по въпросите на киното. За **ониричен образ** говорят и специалистите, и тези, които без да принадлежат към тях, търсят да определят спецификата на образа в киното. И така какво е ониризъм? Според малкия Ларус (Париж, 1961 г.) ониризъм произлиза от гръцката дума онейрос — сън — и е психологически термин, с който се обозначава „визуална халюцинация, родееща се със съня“. Следователно спецификата на филмовия образ се състои в това, че гледайки го, можем така да се живеем, че да се идентифицираме с него, така да се каже, да сънуваме в будно състояние. Има нещо близко между въздействието на филмовия образ, хипнозата, миража или състоянието, в което изпада човек при ползуването на наркотични средства. В езици, където не съществува думата ониричен, не случайно се говори за хипнотична сила на филмовия образ. Логично следва да си зададем въпроса, кои са причините за такова въздействие на филма. На първо място при проектирането на филм в едно кино се създават условия за пълно съсредоточаване. В потъналата в мрак зала няма къде да се разсейва погледът и цялото внимание се насочва към осветения екран. Второ, на екрана оживяват образи, които можем да бъдем и ние самите, в обстановка, по нищо не различаваща се от тази в живота. Големината на образите, едрият план, движението на камерата и пр. спомагат за максималното доближаване на зрителите до образите на екрана, за проникването в тяхната интимност. Всички тези фактори, събрани заедно, създават условия, при които зрителят за известно време се откъсва от действителността, за да заживее живота на екрана и дори да се идентифицира с един от главните герои.

Тази сила на внушение, това идентифициране на филм и живот са факти, познати от началото на века.

За никой специалист не е тайна, че истинският творец в киното е режисьорът. Той ще види филмовата творба в цялата ѝ сложност, ще изгради единна концепция за създаването ѝ, ще я реализира, но когато филмът се появи на екрана, него го няма — останал е в сянка. Зрителите живеят само с неговите герои, с тях се идентифицират. Щом за обикновения зрител най-важното е киноартистът, то и за кинобизнесменът най-важната личност е той. Да върви по дяволите истината за творческия филмов процес и режисьора. Така във връзка с касовата изгода възниква системата в киното, в която на първи план се поставя не режисьорът, а артистът, позната под името „система на звездите“ или още системата „стар“. Най-голямо, бих казал, чудовищно развитие тя добива в САЩ. Тя не се спира пред нищо, за да превърне артистите в звезди, а звездите в митове. В нейна услуга е сензационната преса, лъжата, грижливо поддържаната огромна кореспонденция на звездите с техните обожатели и



София Лорен раздава автографи

обожателки и т. н. и т. н. Всичко това означава в крайна сметка милиони печалба. И понеже по-лесно е да се привлече зрител, като му се даде да изживее това, което капиталистическата система му е отказала, когато говорим за системата на звездите, имаме предвид преди всичко филми, посредством които зрителят за неговията сума може да „осъществи“ своите мечти, да „удовлетвори“ своите желания.

СИЛАТА НА ФИЛМОВИЯ МИТ, НЕГОВОТО МЯСТО В СЪВРЕМЕННОТО ОБЩЕСТВО НА ЗАПАД

Кинозвездите не са богове, нито антични герои, но силата на тяхното въздействие понякога надминава силата на старите обитатели на Олимп. Те са предмет на възхищение, на което биха завидели даже Венера и Аполон, Пелей и Херкулес. Образ на екрана, създаден от любим артист, е понякога по-убедителен за младежта, отколкото стотици и хиляди страници пропагандна литература. Любимите артисти заемат толкова място в съзнанието на техните почитатели и обожатели, че те наистина се превръщат в митически същества от гледна точка на социологията. Впрочем да не бъдем голословни. Ето няколко примера, взети от късата история на киното:

1913 г. Големият френски комик Макс Линдер, първата световна кинозвезда, първият мит в този нов, оформящ се спектакъл, е на посещение в Русия. На гарата в Петербург го очаква огромна тълпа. Файтонът, който трябва да го откара, няма коне. В него са се впрегнали почитателите на Макс. Неговото първо придвижване по улиците на града се превръща във внушително любопитно шествие.

1920 г. Появяването на Мери Пикфорд или Дъглас Фербанкс по улиците на Ню Йорк, Лондон или Париж предизвиква обръкване на движението. Същата година по време на обиколката си в Европа Чарли Чаплин е посрещнат от толкова много хора, колкото биха могли да бъдат видяни на едно официално посещение на държавен глава, коронован или не. Според Жорж Садул така бил пос-

рещан той и през следващите си посещения в Европа през 1931 и 1952 г. Може да се напише цяла книга с такива примери от миналото.

1926 г. е позната като година, в която е починал може би най-обичаният мъж в света. Ние познаваме от историята и литературата имената на такива любовници като Казанова и Дон Жуан (дон Хуан Тенорио) — името на последния е станало нарицателно, но може би няма да бъде пресилено да се твърди, че няма друг мъж в света, който да е бил обичан от толкова много жени и така силно, както американският артист от италиански произход Рудолфо Валентино. Неговата смърт през 1926 г. е била най-голямото нещастие за безумно обичащите го жени. 12 от тях са се самоубили. Възникнали многобройни клубове на негово име, някои от които вероятно съществуват и до ден днешен, поне през 1951 г. те са били 70.

1934 г. В блестящата комедия на Франк Капра „Това се случи една нощ“ („It Happened one Night“) Кларк Гейбъл си сваля ризата и се оказва, че отдолу не носи фланелка. Няколко месеца след премиерата на филма делегация от американски индустриалци дошла да протестира в Холивуд — продажбата на мъжки фланелки била спаднала с 25% в САЩ. Подобен е случаят и с Вероника Лейк, американската звезда с най-хубавите коси. По време на Втората световна война тя носила такава фризура, която пречела на доброто виждане на едно от очите ѝ. Във военен завод за апаратури, изискващи прецизна фина работа, започнали да се получават често аварии. Оказало се, че почти всички жени, работещи в завода, си правели косата а ла Вероника Лейк. Главното командване на въоръжените сили на САЩ било принудено да помоли артистката да промени фризура си.

Винаги е имало клубове на името на една или друга звезда, обединяващи запалени почитатели и манияци. Понастоящем най-известни са клубовете на името на Джеймс Дийн, който е истински бог за голяма част от американската младеж. Той загива при автомобилна катастрофа през 1955 г. Пред колата му минават



Брижит Бардо

тълпи от фанатизирани младежи, дошли на поклонение пред своя кумир. Само за няколко месеца възникват клубове на неговото име, които обединяват четири милиона членове. Италианското списание „Чинема нуово“ (1957) в статията „Защо Джеймс Дийн все още живее?“ съобщава, че на името на покойния актьор пристигат ежесечно по осем хиляди писма. Младежта не вярва в смъртта на своя кумир. Устройват се спиритически сеанси, на които викат неговия дух („Джими Дийн се връща. Четете думите, които той ни предава от онзи свят.“ обявява един вестник). Бюстът на Дийн е поставен в Принстонския университет наред с тези на Линколн и Бетовен.

За голямото влияние на киноартистите може да съдим и по броя на писмата, получавани от тях. Когато през 1939 г. умрял Иван Можжухин, един от големите артисти от немия период на киното, намерили в мазето му 20 каси с непечатани писма, съдържащи хиляди любовни обяснения, молби за срещи и даже големи парични суми, изпратени му от неговите обожатели. Сега в САЩ се смята, че една звезда от първа величина трябва да получава към 3000 писма седмично. Мерлин Монро на върха на своята слава е получавала всеки ден по 500 писма, т. е. 3500 на седмица.

Може би ще прозвучи малко странно, но най-добрият агитатор за избирането на бившия президент на САЩ Кенеди вероятно е бил не някой опитен политик, а Франк Синатра... След войната немало звезди взимат участие в политическия живот на Франция и Италия, а САЩ не се поколебаха да бъдат представяни „в някои международни институции като ООН, ЮНЕСКО и пр. от звезди с международна известност — Ирена Дън, Мирна Лой, Роберт Монтгомери, Дъглас Фербанкс младши...“ (Р. Жан и Ш. Фор, Звездите на екрана. Париж 1964, стр. 108).

Влиянието на кинозвездите е така значително на Запад, че то представлява сериозен интерес не само за киноведски изследвания, но и за социологически проучвания. Френският социолог Едгар Морен в своя труд „Звездите“ (Париж, 1957) подчертава: „Звездите диктуват нашите маниери, жестове, пози, учат ни как да изразим възторг (Ах, това е чудесно, дарлинг!), или как да се откажем от поклонника (Много ми е мъчно, Фред, ти ми харесваш, но все пак това не е любов), как да палим и как да изпускаме дима на цигарата, как да прием, не изгубвайки сексапила, как да каним гостите си, как да приемаме подаръци, как да отказваме целувка...“ Разбира се, такова влияние не остава неизползувано за успеха на всякакъв вид стоки. Пак в същия труд четем: „Рекламната звезда е не само един изключителен авторитет, който ни гарантира високите качества на даден продукт. Тя ни кани да пушим нейните цигари, да използваме нейното червило, да купуваме ножчета за бръснене, които тя предпочита, т. е. да се идентифицираме частично с нея. Тя подsigурява разпродажбата на сапуни, комбинизони, хладилници, лотарийни билети, романи, които тя бележи с белега на своите качества. По този начин купувачът ще вземе част от душата и тялото на звездата, ще ги консумира, ще ги направи част от своята личност.“ Не знам дали някои звезди не печелят повече пари от такава категория сделки, отколкото с играта си, но ми е известно, че неотдавна Хеди Ламар се съгласила да използват името ѝ при рекламата на женски артикули, след като ѝ дали прилична сума (10,000 долара) и ѝ било обещано, че ще получава пет процента от продадените вещи, а хубавата, млада американска артистка Ан Маргрет поискала от една фабрика за рокли обезщетение 250,000 долара за това, че са използвали нейното име без предварително съгласие. В тази търговия с митове влизат не само живи или живели звезди, както е случаят с Джеймс Дийн, но и популярни творения на фантазията. Така във връзка с многостранната дейност на неотдавна починалия Уолт Дисней, Жорж Садул пише: „Тези звезди (Мишокът Мики и Патаран) бяха популяризирани посредством рисуваните филми и разказите в картини на комиксите. Техният създател Уолт Дисней е един от най-опитните бизнесмени на Холивуд. Той експлоатира тяхната слава под най-различни други форми: албуми, кукли, захарни изделия, шоколадни марки, балончета, термофори, амулети, афиши, рекламни марки, кукли за театри, детски вестници. При всички тези случаи Уолт Дисней по договор получава процент от продажбата им и доходите му от тях са надминавали някои години милиони долари...“



Джеймс Дийн (вляво)

САМО РЕКЛАМА И СЕКСАПИЛ НЕ СА ДОСТАТЪЧНИ

Казват, че рекламата е душата на търговията. Това се отнася и до бизнеса, наречен „кино“. В кинорекламата се включват не само печатните материали, светлинните надписи и крещящите афиши, но също така огромната кореспонденция на звездите, водена от техните секретарки, ловко аранжирани пикантни истории, предварително подготвени изказвания, фалшифицирани биографии. Япония е една от най-големите филмопроизводителки в света. В нея филмите се „фабрикуват“ мълниеосно и голяма част от тях не могат да претендират дори за достатъчно „търговски качества“, но рекламата е винаги така добре организирана, че дори и при най-посредствените филми е привлечена достатъчно публика в началните дни, за да се покрият разходите по тях и дори да има печалба. Разбира се, Америка, класическата страна на „системата стар“, има най-добре организирана система за реклама, при която за лансирането на една нова звезда се изразходват няколко милиона долара.

Успехът на артистите, станали митически същества на Запад, се свързва в повечето случаи с техните качества на мъж или жена. Така Марчело Матроияни е наречен латинският любовник, а Урсула Андерс — богинята на секса. Ако проследим биографиите на такива звезди като Мерлин Монро, Брижид Бардо или София Лорен, ще констатираме, че те първо са блеснали със своя сексапил, преди да се утвърдят като талантиливи артистки. Ло Дука, виден еротолог и известен деятел на киното, твърди, че търговските филми в „свободния свят“ са много често само външно прикритие за изживяване под формата на спектакъл на полови желания. Но сексът и рекламата не са достатъчни. Дори в САЩ, където актриса и секс най-често се идентифицират от широката публика, специалистите смятат,

че женските и мъжките качества не са достатъчни. В Холивуд според Котом (Ж. Котом, „Истината за Холивуд“ Брюксел 1947 г.) всички специалисти по издирването на нови звезди са твърдели, че основното е те да имат своя индивидуалност. Тези твърдения не са без значение. Ако сексапилът и рекламата бяха основни в издигането на една звезда, не бихме могли да си обясним изключителния успех на образа на малкия човек, създаден от Чаплин, успех, непознат досега в 72-годишната история на киното, — владял по един безспорен начин сърцата на зрителите в света от 1914 до към 1940 г. При това трябва да се подчертае, че царете на филмовата реклама са се старали не веднъж да унищожат Чаплин. Преди няколко години италианците лансираха еротични филми без артисти. Те представляваха от себе си заснемания на отделни варietetни номера на стриптиз, повече или по-малко свързани помежду си. Тези филми донесоха много пари на техните производители и вероятно продължават да донасят, но очакваното изчезване на звездите не стана. Американските проспектори на таланти са напълно прави — само секс не е достатъчен, както не е достатъчна и една атлетическа мъжка фигура, за да се роди нова звезда.

Ако се опитаме да си изясним основната причина за изгряването на една звезда и превръщането ѝ в мит, ще установим, че тя освен наличието на талант въплътява такива роли, които отговарят на потребностите на публиката (за бизнесмените дразненето на половия нагон и др. п. е също потребност), на нейните стремежи, че те съответствуват на духа на времето. Не е възможно в тази статия да се проследи цялостно развитието на киното с оглед на промените в изгряването или залязването на суперзвездите, на идолите на широките маси. Ще се спра само на някои съвременни западни митологически личности в киното: Джеймс Дийн, Жан-Пол Белмондо, Мерлин Монро и Брижит Бардо.

Жан-Пол Белмондо, „френският Джеймс Дийн“, така обяснява големия успех на образите, създадени от него и Джеймс Дийн: „В двата случая става дума за млади бунтари, неприспособени към обществото. Такъв герой отговаря на скритите желания на много млади хора, животът на които е сив и безрадостен. А на тях им се иска да бъдат силни, безстрашни. Именно те намират в героите на Дийн и монте — самите себе си, своя идеал. В киното се сбъдват най-съкровенните им желания и мечти.“

Мерлин Монро създаде идеалният образ на сексапилната девойка, която е достъпна и в същото време може да направи „бизнес“ със своята красота — един от филмите ѝ носи характерното название „Как да се омъжим за милионер“ (1953). Тя стана образец на обикновените американски девойки и мечта за американеца. По-друг е образът, създаден от Брижит Бардо. Тя играе също роли на сексапилна и достъпна девойка, но в същото време това е момиче, което иска да живее свободно от всякакви норми за морал. Прави каквото си иска, както едно животно. Не се съобразява с модата, не се стреми към спокоен и охотен еснафски буржоазен живот. По този начин става идеал и за богатото момиче, което не иска да живее по нормите, предписвани от нейната класа, и за девойката от народа, която иска да живее, без много да се замисля. По този начин тя е подходяща приятелка на герои от типа, създаден от Джеймс Дийн и Белмондо, и става идеал на голяма част от съвременната младеж на Запад.

СЛАВАТА НЕ ОЗНАЧАВА НЕПРЕМЕННО ЩАСТИЕ

Хиляди девойки и младежи се стремят да станат кинозвезди. Успехът на екрана им се струва висше щастие. Но сериозни изследвания ни карат да поставим това щастие под въпрос. Първото голямо разочарование, често прерастващо в трагедия, е двойственото отношение на „фабрикантите“ на звезди към самите звезди. От една страна, те карат зрителите да ги боготворят, издигат ги в мит, а от друга — отношението им към тях е напълно бездушно, движено единствено от егоистичния паричен интерес. Дори майчинството, това най-свято чувство, за тях няма значение при гоненето на печалба. Във връзка със съдебен процес, който Брижит Бардо е водила срещу няколко парижки булевардни вестника, тя разправя следния потресаващ случай: „Когато чаках дете, узнах, че са обещали 10 милиона франка на този, който пръв достави моята снимка като бременна. Започна обсада на дома, не можех да изляза никъде. Веднъж трябваше да ми направят рентгенова снимка в болницата. Те ме чакаха долу на стълбата. Нахвърляха се всички изведнъж, бутнаха ме и аз паднах върху кофите за боклук, а те спокойно се надвесиха над мен със своите апарати...“ Не по-малко

Жан-Пол Белмондо



трагичен е и сблъсъкът между стремежите на звездите и нарежданията на работодателите. Талантливата американска артистка Мерлин Монро е мечтала да претворява образи от творчеството на Шекспир, Достоевски, Мопасан, а е била винаги принудена да играе роли на сексапилни момичета и жени. Във връзка със самоубийството ѝ излязоха много материали, някои от които заслужават нашето доверие, какъвто е случаят с книгата на С. Райнер „Трагедията на Мерлин Монро“, публикувана във Франция през 1965 г. Ето две кратки извадки от нея, свързани с последния ѝ недовършен филм, в който в първата сцена тя е трябвало да играе напълно гола: „Бъдли Адлер, господар на Фокс, непрекъснато викаше Мерлин Монро, канеше я на вечери и обеда, за да я склони отново да се снима. Това момиче беше истинска златна мина... Престъпление беше да бъде оставена неизползувана... Въпреки съпротивата в нея, Мерлин се спускаше бавно към студиото просто защото не беше заета с нищо. Знаеше, че в края на краищата ще приеме предлагания сценарий, защото всички я обичаха, както всички обичат проститутката, разхождаща се по тротоара“.

Не по-завидна е съдбата на най-скъпо платената съвременна актриса Елизабет Тейлър — Клеопатра от едноименния филм. Миналата година тя направи редица смели искрени изказвания, например: „Повечето мои филми са съзливими мелодрами. През целия си живот на киноартистка с малки изключения съм се снимала с неохота. Впрочем трябваше да играя в жестоки или сладникави филми. Бях нещо като призрак на Дракула, бродещ във филмите от серия Б (т. е. второстепенни филми, произвеждани серийно по даден стереотип — бел. авт.). „Клеопатра“ беше слаб филм в моята кариера. Една вечер го гледах — бях помо-лена да покана на неговата прожекция изпълнители от Большой театър. Така бях отвратена от филма, че веднага след свършването се прибрах в хотела и... по-върнах.“ Необходимо ли е да се каже нещо повече? Разбира се, би било лъжа да се твърди, че филмови кумири на западната младеж са играли и играят само в пошли филми. Марчело Матроияни и София Лорен, Жан-Пол Белмондо и Брижит Бардо са създали и значителни реалистични образи на екрана, нямащи нищо общо с търговското кино. Алида Вали е имала смелостта да прекъсне договора си с Холивуд, защото не е искала да играе слаби, позорящи я роли. Все по същите при-чини Ана Маняни е прекъснала снимките на последния филм, в който е играла. Сега и двете играят в театъра. Дори Жан-Пол Белмондо, суперзвездата № 1 на френското кино, също се стреми към театъра.

Отровната атмосфера, в която живеят филмовите божества на западната младеж, понякога е причина за тяхната не само морална, но и физическа гибел. Брижит Бардо, Мерлин Монро сами поискаха да сложат край на живота си и в това отношение, за разлика от творческите си мечти, Мерлин Монро успя.

СИСТЕМАТА СТАР И НИЕ

Мислех да направя изводи относно това, как издигането на звездите до ми-тични герои в „свободния свят“ не означава непременно щастие, как се използва изключителната сила на киното като добър бизнес и т. н. и т. н., но нима всичко това не е ясно от написаното? Колкото повече четях за западните звезди, за огром-ната работа, която се извършва, за да могат да достигнат до сърцата и ума на зрителите и да ги пленят, толкова повече ме преследваше мисълта, че не умеем достатъчно да използваме нито личното обаяние на нашите артисти, нито това на образите, създадени от тях, за осъществяването на благородните задачи, които стоят пред киното в нашия лагер. Това е един важен въпрос, който заслужава да бъде повдигнат и проучен и у нас!

Н. Кафтанджиев



Невена Коканова във филма „Малко отклонение“. Сценарий — Блага Димитрова, режисьори Гриша Островски и Тодор Стоянов.

СССР.

Майя Булгакова („Криле“) ще изпълнява главната роля в съветско-унгарския филм „Войници и звезди“, който ще бъде постановка на Миклош Янчо. Действието се развива в дните на Великата октомврийска революция и гражданската война, когато се ражда дружбата между съветския и унгарския народ. Булгакова ще участва и във филма на младия режисьор Глеб Панфилов „Свята душа“ по сценарий, написан от Е. Габрилович. Този филм също е посветен на първите години от живота на съветската страна. Това е разказ за няколко обикновени, но в същото време и необикновени човешки съдби. „Моята героиня Мария е човек сложен, неуравновесен, често постъпва не както трябва., подава се на настроението, на първия порив — разказва Булгакова — И все пак и за нея се отнасят думите „свята душа“.

Шевченковската награда за 1967 г. е присъдена на народния артист на УССР режисьора Виктор Ивченко, автор на филма „Усойницата“, „Сребърният тренюр“ и други. Сега Ивченко сни-

ма в киевската студия „Довженко“ широкоекранния филм „Десетата крачка“.

*

В одеската киностудия повестта на Л. Лукина и Д. Полянски „Тихата Одеса“ се екранизира от режисьора З. Исаков. Филмът ще разкаже за героичните дела на одеските чекисти в първите години на съветската власт.

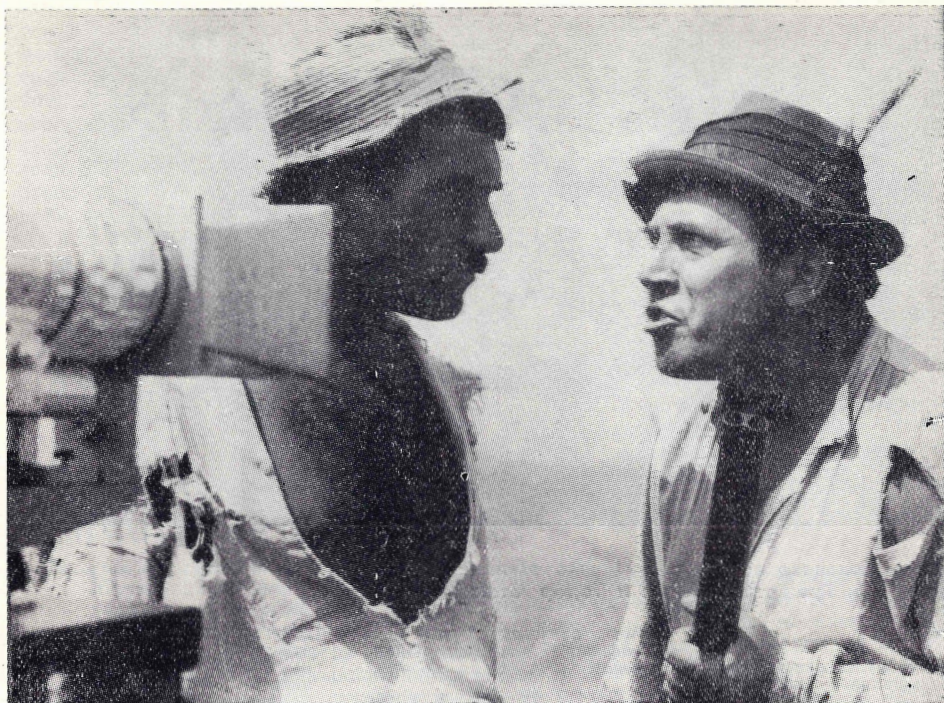
В. Бичкович и С. Скворцов поставят в „Белорусфилм“ антирелигиозната сатирична комедия „Христос се лъзими в Гродно“ въз основа на исторически хроники от XVI век.

В Москва е прекарал известно време известният холивудски композитор Дмитрий Тьомкин във връзка със снимането на съветско-американски филм за Чайковски. В един разговор с представител на списанието „Советский экран“ Тьомкин е заявил: „Поразил ме експериментаторският дух в работата на младото поколение съветски кинематографисти. Добре познавам експериментите на младите от Щатите и Англия. Не им е лесно. Те правят често филми независимо от кинокомпаниите, на свои средства. Но даже

и в най-добрите от тях се чувствава подражателство на Фелини или абстракционистите, снобизъм, желание да блеснат с външни ефек-



Георги Георгиев в ролята на полковника от филма „Дъх на бадеми“, снет по едноименния разказ на Павел Вежинов. Режисьор Любомир Шарланджиев.



Георги Калоянчев и Григор Вачков във филма „Привързаният балон“. Сценарий — Йордан Радичков, режисьор Бинка Желязкова, оператор Емил Вагенщайн.

ти. Работите на младите поразяват с чистотата, правдивостта, благородството на идеите. За тях експериментът е важен не сам по себе си, а като средство за добиване на висока художествена стойност. Филмът на М. Богин „Двамата“ видях в Холивуд. На прожекцията беше целият кинематографски свят. Искреността и хуманизмът на филма направиха своето — нямаше човек, който да не поднася кърпичка към очите си. „Сватба“ на М. Кобахидзе гледах в Лондон. Това е Чаплиновско произведение! И двата филма се отличават с това, което е характерно за голямото изкуство — простотата. Затова считам, че филм за великия Чайковски трябва да бъде създаден от съветски кинематографисти.“

В многотомника „История на Великата отечествена война“ в раздела, посветен на работата на органите на държавната сигурност, се

намира следният интересен факт: „... Сътрудниците на държавна сигурност успели да проникнат в немския разузнавателен орган „Абверкоманде 103“ и да вземат данни за 127 германски шпиони, подготвени за изпращане в съветския тил...“

Тези събития са взети за сюжет на книгата на В. Ардаматски „Сатурн“ почти не се вижда“. В „Мосфилм“ вече е започната екранизацията на това произведение. За център на сценария е взета една от сюжетните линии на романа — историята на съветския разузнавач Крилов, неговият път към „Сатурн“ — един от най-големите немски шпионски центрове на източния фронт, и борбата, която е водил с най-омитните фашистки контраразузнавачи. В ролята на Крилов участва артистът от Ленинградския драматичен театър „М. Горки“ М. Волков. Постановката на филма е поверена на В. Азаров. („Възрастни деца“).

Преди няколко години Аф. Салински въз основа на

истински документи и материали написва сценарий за група съветски офицери военнопленници, които попадат във фашистка шпионска школа, успяват там да организират подривна група и да изпратят част от секретната документация в родината, като с това осуетяват планове на врага. Сценарият не е бил снет. Драматургът направил от него пиесата „Камъчета върху дланите“, която с голям успех била играна в много театри на страната. Успехът на сцената върнал неговото произведение в киното. Салински в своето творчество неведнъж се обръща към хора с голяма и трагична съдба. Такава е Нила Снежка („Барабанчица“), такъв е и геройят на бъдещия филм „Райтенфуртска школа“ — Николай Вережников. Режисьор на филма ще бъде И. Лукински.

Повестта на П. Дидик „В тила на врага“ — една от

най-интересните книги за работата на съветските разузнавачи през годините на войната — се снима в „Молдова-филм“ под името „Мариана“ от младия режисьор В. Паскару. Героинята на повестта Мариана Флоря отива на фронта в началото като санитарка, а после става разузнавач. Тя и авторката на книгата са едно и също лице (Прасковия Дидик живее сега в Кишинев и работи като отговорна секретарка на списание „Фемия Молдовей“). Ролята на Мариана изпълнява артистката И. Терешчонок.



На Седмия международен фестивал за младежки филми в Кан с Голямата награда е бил удостоен съветският филм „Последният ден на есента“ (режисьор В. Дербенев).

50 години съветско кино

В. Майерхолд и В. Качалов в сцена от филма „Белият орел“ — (1929 г.) режисьор Яков Протозанов.

В необичайна за себе си роля участва Ала Ларионова във филма „Дивният мед“ (режисьор В. Чеботарьов, „Мосфилм“). Нейната героиня — Варвара Княжич — е военен кореспондент.

филм „Незабравимото“ по разкази на А. Довженко. Драматургът А. Володин ще пробва силите си и като режисьор. Той ще постави по собствен сценарий комедията-приказка „Произшествие, което никой не забеляза“ — за високите морални принципи, за хуманиз-

ма и другарската взаимомощ.

Сергей Юткевич и Наум Клейман са приключили работата над незавършения филм на С. М. Айзенщайн „Бежина лъка“, чийто негативи и позитиви не са запа-

В „Мосфилм“ Солнцева ще снима цветния художествен



Неотдавна в Москва се състоя възобновена премиера на филма „Цирк“ (режисьор Г. Александров) по случай 30 години от създаването му.

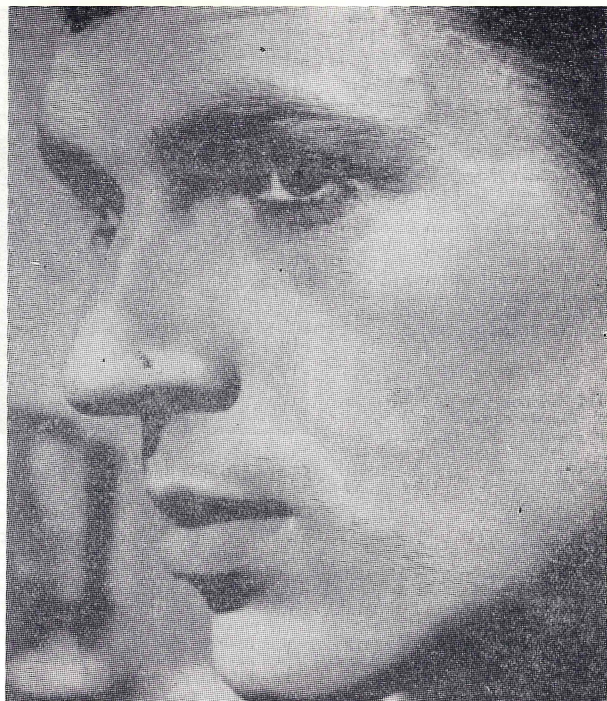
зени. Младият изкуствовед Клейман е открил в архива на Айзенщайн изрезки от кадри, които вероятно режисьорът е готвил като илюстрации към своята книга. По тези кадри и фотографии зрителите ще получат представа за това неизвестно кинопроизведение на големия майстор.

Чехословакия

„Ето вече девет години ние с Ян Кадар правим изявления, че искаме да екранизираме „Война със саламандрите“ по романа на Чапек и се кълнем, че ще снимаме само това и нищо друго — разказва Елмар Клос. — През това време успяхме да направим филмите: „Смъртта се нарича „Енгелхен“, „Обвиненият“, „Магазин на главната улица.“ Понякога ни се струва, че студията държи този желан от нас проект като морков пред магаре, за да може то по-бързо да тича и носи товара. Ще снимаме ли „Война със саламандрите“, ще покаже времето. Тази година възнамерявам да напиша теоритичния труд „Диалектика на факта в драматургията“. В съвременното кино мен все повече ме интересува именно тази област. Тя открива перспектива с небивали възможности и пътища и аз съм пълен с оптимистични надежди, че славното време на киното ще бъде занаятчийско.“

В Барандов се поставят два интересни филма. Режисьорът Хинек Бочан („Никой няма да се смее“) снима филма „Тихата буря“ — историята на една девойка, която работи в голям химически завод. Сценарият е написан по романа на Владимир Парал.

Известният филм на Милош Форман „Любовта на русокосата“ е бил забранен от аргентинската цензура. Въпреки това в едно от кината на Буенос Айрес филмът е бил прожектиран с бележката: Забранен за младежи до 18 години. Още на първия сеанс в залата нахлула полиция и конфискувала копие, а на собственика била наложена най-голямата дотогава глоба от 3 милиона песос.



Известният съветски актьор Станислав Любшин изпълнява ролята на разузнавача Александър Белов в трисерийния филм „Щит и меч“ на режисьора Владимир Басов.

Словашкият режисьор Стефан Ухер снима филма „Три дъщери“ по мотиви от трагедията на Шекспир „Крал Лир.“

Режисьорът Людовиг Филан ще дебютира с дългометражния филм „Джебчин“ — трагикомедия из съвременния живот. В главната роля играе Тереза Тушинска.

Неотдавна в Париж е бил прожектиран филмът на режисьора Иван Пасер „Интимно осветление“. Между многото възторжени рецензии се намират и бележки от известния френски режисьор Франсоа Трюфо. „Успехът на Пасер е триумф на простотата и скромността. Това е много новаторски филм... Трудно е да се пи-

ше подробно за режисьорския метод на Пасер, тъй като той принадлежи към школа, която може да се нарече „скрита камера“. Хората във филма са така естествени и изглеждат като че ли всичко във филма е създадено съвсем случайно.“

Полша

Преди две години режисьорът Януш Майевски поставил в телевизионния театър пиесата „Черната дреха“, — инсценировка по разкази на Станислав Вигодзки. Представлението се оказало интересно. Забележително актьорско майсторство показали двете изпълнители на главните роли Александра Шльонска и Ида Каминска. Сега Майевски снима телевизионен филм по „Черната дреха“ с участието на същите артистки.

Починал е на 67-годишна възраст видният полски режисьор Леонард Бучковски. Той е реализирал своя пръв филм „Обезумелите“ през 1928 година (получил на изложбата в Париж златен медал). Неговите първи следвоенни филми „Забранени песни“ и „Съкровището“ поставят основи за по-нататъшното развитие на полската кинематография. В продължение на 45 години Бучковски е снел 20 филма.

Хелена Амирадзби работи над документалния филм „Жената — това е слабо същество“. Филмът ще бъде направен като остра сатира, показваща различни аспекти от „съвременното робство на жената“.

Всяка година полското списание „Филм“ провежда анкета-конкурс между своите читатели за най-добър полски и чужд филм. Лауреати на наградата „Златната паница“ тази година са станали филмите: „Фараон“ — режисьор Йезжи Кавалерович, „Червената пустиня“ — Микеланджело Антониони, и късометражният филм „Човешко семейство“ — Шлешидки.

ГДР

Павилионите на киностудията „Дефа“ напомнят добре съоръжен конвейер. Тук се работи на няколко смени; едновременно се снимат петнадесет филма. Тази година отгук ще излязат още 29 пълнометражни филма (без да се смятат телевизионните, документалните и късометражните.) Много от тях са посветени на 50-годишнината на Октомврийската революция и на VII конгрес на СЕПГ. Режисьорът К. Метциг работи над филм по романа на О. Готше „Знаме от кривия рог“, К. Волф и В. Колхазе снимат филм, разказващ за съдбата на един немски емигрант, който стъпва на родната земя като войник от Червената армия. Завършват се и снимките на филма „За стиналите мълнии“ — за героичната борба на участниците в съпротивителното движение във фашисткия ракетен център Пенемюнде. Й. Кунерт заедно с писателя Р. Шнайдер работи над



Френският актьор Бернар Блие изпълнява главната роля във филма „Крушение“, сценарий и постановка на неговия син Бертран.

сценарии по романа на А. Зегерс „Мъртвите остават млади“. Кунерт пише също и сценарий за големия физик Алберт Айнщайн.

Флорестано Ванчини завършва филма „Дълги дни на отмъщение“. Това е историята на младеж, несправедливо обвинен в убийство и осъден на дълготраен затвор. Героят избягва и се връща в родното си място, за да отмъсти за стореното му зло. Във филма играят: Джулиано Джема, Франциско Рабал, Габриела Джорджели и Кордао Самартин.

Италия

„Мили жени“ — така се нарича филмът, който сега снима Луиджи Дзампа. В него по думите на режисьора ще участвуват най-хубавите жени на света: Клодин Ожер, Вирна Лизи, Мариса Мел и Урсула Андерс.

Клаудия Кардинале застъпва главната роля във филма на Марио Моничели „Къде отиваш, Лавинио?“. Това ще бъде, както разказва режисьорът, хроника на събитията из живота на една млада жена от среда, която обикновено се нарича „кафе-компания“.

В студията „Чинечита“ режисьорът Марко Ферари по-

ставя филма „Харем“. Героинята, която е красива и богата жена на средна възраст (артистката Керол Бейкър), трябва по замисъл на постановчика да разкрие на зрителя интимния живот на една представителка на италианската буржоазна интелигенция. Но ако се съди по неговите предишни филми. Ферари една ли ще се издигне до социални обобщения. Във филма участвуват също Ренато Салваторе, австрийският артист Вилхелм Бергер французинът Мишел ле Рейе.

Франция

Новият филм, който сега режисьорът Шарл Жерар снима в една от парижките киностудии по свой сюжет, на пръв поглед с нищо не се различава от обикновените детективски филми. Още първите кадри трябва да привлекат вниманието на зрителя: две разкошни коли — „Мерседес“ и „Ягуар“ с огромна скорост се изкачват по стръмен алпийски път. Полицията преследва престъпниците. Но това са само външни похвати, зад които се скрива острата постановка на злободневния въпрос, възлнуващ сега цялата западна общественост. Във филма се разказва за търговията с наркотици, за участието в тази престъпна дейност на сицилийската мафия и американските гангстери, за корупцията в пра-



Александър Габчева в ролята на Мац Хвита от едноименния грузински филм — режисьор Георги Шенгелая.

вистелствени учреждения на много страни в Европа и Америка. Една от главните роли във филма „Човекът, който предаде ма-

фията“ се изпълнява от известния френски артист Робер Осейн. Музиката на филма е написана от Андре Осейн, бащата на артиста.



Жан Моро в новелата „Госпожица Мими“ на режисьора Филип дьо Брока — част от сборния филм „Най-старите занаяти на света“.

Най-голям касов успех за 1966 година във Франция е имал филмът на Клод Лелуш „Един мъж и една жена“. Второ място е заел „Плячка“ на Роже Вадим и трето „Гори ли Париж?“ на Рене Клеман.

*

Неотдавна в Москва са гостували Ани Жирардо и Ренато Салваторе (известни у нас от филма „Роко и неговите братя“). При съвместната работа в този филм се поражда и тяхната любов, която завършва с брак. Ани Жирардо ще изпълнява една от ролите във филма на С. Герасимов „Журналист“, който сега се снима в студията „М. Горки“.

След четиригодишна работа Жак Тати е завършил своя четвърти филм „Плейтайм“ („Време за игра“). Реализацията на филма струва четвърт милион долара. В съдържанието на филма няма нищо необикновено. Група чужди туристи след завръщането си от Париж с учудване отбелязват, че там са намерили същия пейзаж и среда, каквито имало и в родината им. Създаването на „Плейтайм“ е било свързано с много грижи и тревоги. „Това, което съм преживял, може вече да бъде тема за сценарий“ — е заявил в един разговор Тати. За нуждите на своя филм той е трябвало да построи цял град, в който имало стени от стъкло и алуминий, малки аутостради, специална канализация. Построяването на „града“ е траяло цели осем месеца. В „Плейтайм“ Тати отново носи своята мека шапка, увиснало палто, чадър в ръката.

*

Пиер Шьондорфер, който преди две години дебютира с „Плутон 317“ (трагичната одисея на едно френско поделение през време на войната в Индокитай), се е завърнал неотдавна от Виетнам, където цяла година е придружавал една американска част, занимаваща се с „прочистване“ на околностите на Банг Сон в Южен Виетнам.

„Струваше ми се, че се намираме в Индокитай, който описах преди няколко години. Намирах само трупове и унищожени села. Открих, че американците нямат ни-



Ролан Биков постави филма „Доктор Охболи“, в който изпълнява ролята на разбойника Бармалей.

какъв контакт с местното население, не знаят добре даже как изглеждат техните противници. В продължение на двадесет месеца с прекъсване през вакантите познах горчивия вкус на войната. Моят филм има вид на дневник, воден от двадесет и четиригодишен поручик-негър, завършил офицерска школа в Уест-Пойнт. Бих искал да покажа младите американски войници във Виетнам, техните реакции, начина, по който изживяват войната, да филмирам минута истина пред лицето на смъртта. Тук не съществува негърският проблем, изобщо расовият проблем. Има само бизнес и жестока война.“

*
Жан-Пиер Моки, чиято сатирична комедия „Приятелите на Маргарита“ е имала голям успех, в най-скоро време ще се заеме със снимането на музикъла „Парад на меланхолията“ — за нощния живот в Париж. След това Моки ще снима в Испания филма „Рицар на смъртта“ с участието на Джеймс Мейсън, Мики Руни и Пол Мьорис.

*
Новият филм на Жан Люк Годар, че носи названието „Китайката“. Това ще бъде разказ за една млада френска комунистка. В главната роля ще участва Ани Виземска (героинята от „На слуга, Балтазар“ на Робер Бресон).

*
Жан Моро ще изпълнява главната роля във филма „Катерина Велика“, постановка на Е. Силверщайн. Нейн партньор ще бъде Питър О'Тул.

*
Ален Роб-Грийе пише сценарий за своя нов филм „Японката“.

Англия

Вървейки по следите на „Битълсите“, популярният английски ансамбъл „Ролинг Стоун“ ще участва във филма „Само влюбените останалата жия“.

*
Роман Полянский подготвя снимането на два филма: „Няма шанс за Мак Греб“ и „Игла в моята супа“.

*
„Битка за Англия“ — филм под това название, посветен на отбраната на Британския остров от въздушните нападения на хитлеристите, се снима в Парамант от режисьора Хари Залцман.

*
Сред работите на младите английски режисьори голям интерес буди филмът „Привилегия“ на тридесетгодишния режисьор Питър Уаткинс, автор на много известния иносцениран репортаж „Военна игра“ — за последствията от атомната война. В „Привилегия“ Уаткинс отново спира вниманието на зрителя върху голямата картина, която правят някои

млади естрадни певци. Неговото схващане по този въпрос далеч се различава от това, което досега е показано в „Битълсите“ и „Помощ“. Герой на филма е млад певец, който, намирайки се на върха на успеха, започва да възрава, че е някакъв избранник, предопределен да забавлява хората. Неговият култ се пренася на религиозна почва и придобива характер на църковни обряди с процесии. Главните роли са поверени на Пол Джонс и Жан Шримптън. „Моят филм е комедия — разказва Уаткинс, — но комедия, която е насочена срещу всевъзможни паталогични прояви в нашия живот. Може би филмът няма да бъде по вкуса на някои зрители, но ако се харесва, макар и на малък процент от тези, които го гледат, ще бъде доволен.“

Швеция

Френският седмичник „Летр франсез“ помества интересно интервю с шведския режисьор Вилгот Сьоман, в което той разказва за своя нов филм „Любопитна съм“.

„Моят нов филм се различава много от „Ложето на брата и сестрата“. Това е историята на една млада девойка, която пътува в Швеция и иска да намери отговор на много въпроси, обществени и лични. Героинята не може всичко да разбере, бунтува се. Тя е с леги

разбирания. Но да се направи политически филм в Швеция не е лесна работа. Всичко в нашата страна изглежда така спокойно; човек има впечатление, че няма никакви конфликти, не съществуват никакви проблеми. А това не е истина. Те са само прикрити, замаскирани. Например разликата между обществените класи, необикновено острата борба, която се води между социалистическите и капиталистическите елементи. Естествено филм с политическа тематика не може да бъде рентабилен за продуцента и това още повече затруднява положението.

Западна Германия

За филма „Котка и мишка“ започва да се говори още от момента, когато младият западногермански режисьор Ханс-Юрген Поланд е заявил, че иска да пренесе на екрана романа на Гюнтер Грас „Котка и мишка“. А когато реализаторският екип заминал за Гданск за външни снимки, реакционните западногермански кръгове вдигнали аларма. Навсякъде се пишело и говорило, че във филма ще бъдат погнпкани най-светлите народни чувства и че Поланд не ще премакне една от най-дръстичните за немците сцени в романа, когато гимназистът Йохим Малкине танцува и тъчи с крак хитлеровия рицарски кръст. Фриц Йозеф Шраус възмутено обърнал внимание, че във филма участвуват и синозете на Вили Брандт — днешният вицеканцлер и министър на външните работи. Младите Брандтови са вели участие във филма със съгласието на баща си — заядливо отбелязва списанието „Щерн“. Петнадесетгодишният Ларс Бранд изпълнява ролята на главния герой в училищните му години, а неговият осемнадесетгоди-

шен брат — Петер — също героя в по-късни години, по време на службата му във Вермахта. Вътрешното министерство е изискало изрязването на четиринадесет фрагмента от филма.

Всъщност след премиерата, както твърди рецензентът на списание „Дер Шпигел“ „... И във филмовия дебют на синовете на Бранд, и в сцената с танца над кръста няма нищо, което би могло да обиди немците.“ За какво се отнася филмът?

„Котка и мишка“ е историята на гимназиста Йохим Малке, разказана от негов другар от училищните години, който при едно посещение след войната в Гданск си спомня времето на своята младост. Йохим Малке имал прекомерно развит адамова ябълка и винаги се старал да скрие този си недостатък (дори велнж една котка азела за жива мишка адамовата му ябълка). Когато постъпил в редовите на Вермахта, той си поставил за цел да получи рицарски кръст не защото като войник вървял в стойността му. Кръстът трябвало да му служи по-скоро за декорация, отелчайки вниманието на околните от неговия дефект. Рецензентът на „Ди Велт“ пише: „Филмът не е така вънокръвен, както прозгта на Грас. Неговият тон е по-скоро печален, елегичен. Липсват дързостта и темпераментът на Грас.“ Цялата история, разразила се около филма, е много симптоматична за политическата атмосфера, господствуваша днес в Бон.

Япония

„Ако не съществуваше разлика в езика. Холивуд отдавна би глътнал японската кинематография, както глътнаше английското кино.“ Това тъжно признание е направено от известния япон-

ски киноартист Тоширо Мифуне (известен на нашия зрители от филма „Червената брада“). В резултат на небивалия приток на холивудска продукция — е заявил артистът в едно неотдавнашно интервю, — нашата национална кинематография е сега в положение на човек, намиращ се буквално на границата на самоубийството. Миналата година в Япония са произведени 40 филма по-малко в сравнение с предишната година, а са проектирани по японските екрани 160 американски филма.

САЩ

Ал Капоне — кралят на американските гангстери — се е появил на екрана повече от десет пъти в изпълнения на Паул Мунн. Невил Брандт, Едуард Робинсон и Род Стайгер. Сега над нова киногография на „кръвния Ал“ работи режисьорът Роджер Кормон (автор на филма „Дивите ангели“) Главната роля ще изпълнява Джесън Робъртс.

Ню Йорк 13 часа без електричество ще бъде тема на филм, чийто сценарий пише Карл Тунберг. Както е известно, през 1965 година поради повреда в електрическата мрежа Ню Йорк остана цяла нощ в тъмнина. Филмът ще се нарича „Къде беше, когато угасна осветлението“.

Малко известният американски артист Били Фрик е участвувал неотдавна във филма на Рене Клеман. „Гори ли Париж?“ в малката роля на Хитлер. Той така добре превъплътил на екрана образа на Хитлер, че велната получил покана от няколко режисьори да играе отново ролята на ефрейтора Адолф. Фрик не с голяма охота се съгласил да се снима във филма на Жан Деланоа „Трябва да се убие Хитлер“.

ЕДИН МЪЖ И ЕДНА ЖЕНА



КЛОД ЛЬОЛУШ

ОБЯСНЕНИЕ: Клод Льолуш засне филма „Един мъж и една жена“ без сценарий. Той импровизираше всяка сцена, всеки кадър съобразно режисьорските си намерения и операторски хрумвания. Сценарият написахме, след като филмът бе окончателно завършен. Разказахме го кадър по кадър. Трябва да споменем, че вечно движещата се камера не е ползувала никакви фатови приспособления, тя е била винаги в ръцете на Льолуш.

Жак Пере

Черен екран, после бели надписи (**цветна лента**) минават без тон. Това са наградите на филма, получени на фестивала в Кан през 1966 година.

ВЪЛНОЛОМЪТ НА ДОВИЛ

Бял екран (**цветна лента**), след малко общ план на сиво зимно небе, покрито с малки бели облаци. Камерата се плъзва надолу, за да покаже в американски план млада жена на около 30 години, Ан, загърната в кафяво кожено палто. С ръката си тя често отмята кичур коса, който морският бриз непрекъснато сваля пред лицето ѝ. Когато говори, тя свежда глава към своята малка събеседничка, която е извън кадъра.

На втори план равен, песъчлив бряг и зеленикаво море, загубени в мъглата. Параходни сирени и крясъци на морски птици.

АН (Анук Еме): ... Тогава малкото момиченце започнало да се съблича, а после се качило в леглото на своята баба... и неговата баба... разбираш ли, това малко го учудило... защото тази баба била някак смешна. Тогава малкото момиченце и казало: — Ах, бабо, колко ти са големи очите!... Бабата отвърнала:

— За да мога да те виждам по-добре, детето ми.

— Ах, бабо, колко ти е дълъг носът!

— За да те усещам по-добре, мое дете.

— Ах, бабо, колко са големи зъбите ти!

Като казва тези думи, Ан си разтваря ръцете и кляка да прегърне и притисне дъщеря си Франсоаз, добре опакована в зимните си дрехи. Камерата се оттегля назад за общ план.

АН: "... За да мога да те изям по-лесно, мое дете..." (като се смее), тя я изяде... (след малко) Хареса ли ти моята приказка?

ФРАНСОАЗ: Не...

Камерата оставя майката и детето, за да покаже общ план на морето. Един червен рибарски кораб изплува от мъглата, приближава се към нас, прави завой, напуска залива и влиза в открито море. Камерата следва пътя му, а Франсоаз и Ан продължават да говорят извън кадъра.

АН: Как не? Защо?

ФРАНСОАЗ: Много е тъжна.

АН: А! ... Тогава какво искаш да ти разкажа?

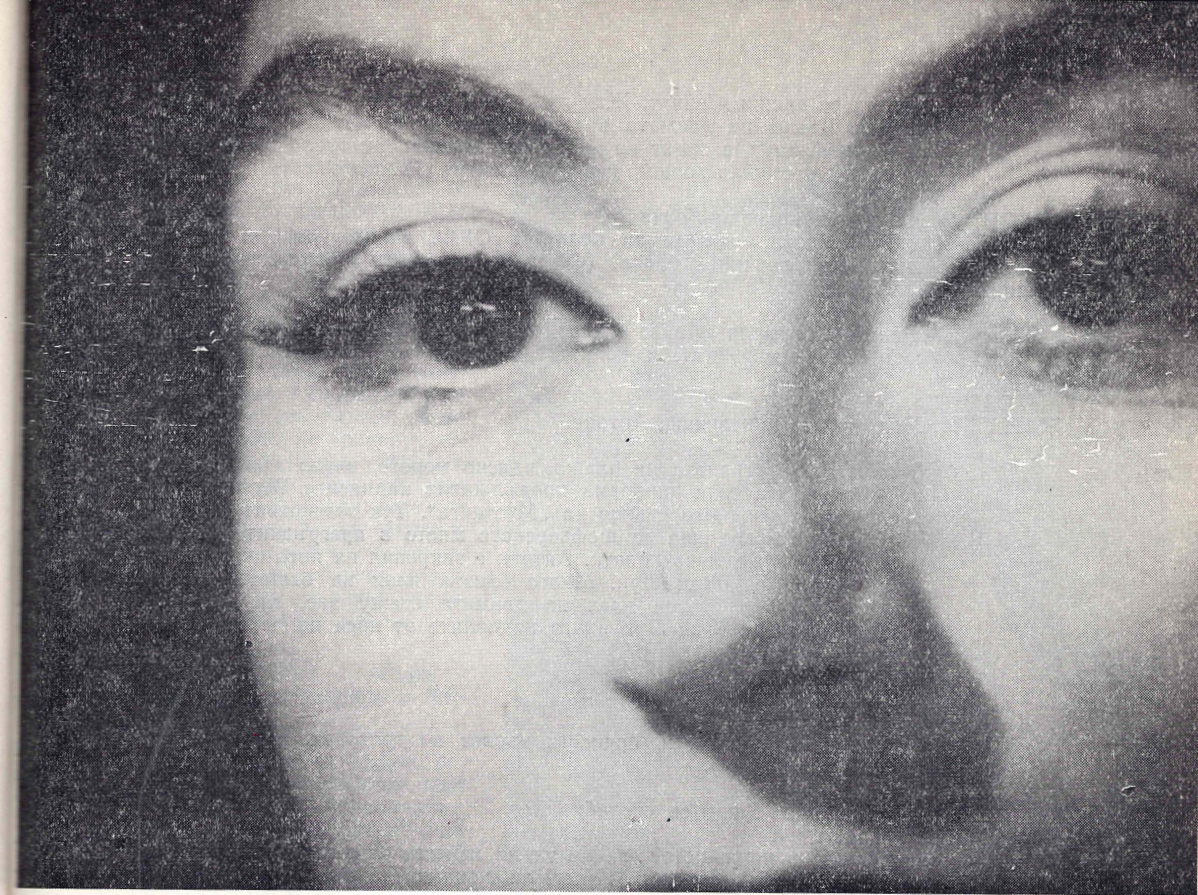
ФРАНСОАЗ: „Синята брада“.

АН: „Синята брада“? ... Чакай... „Синята брада“... Добре. Имало едно време...

Кадърът с отдалечаващия се кораб. Музика форте. Едър план с телеобектив на майката и детето в движение. Те се държат за ръце и вървят с гръб към нас по дървената скеля на вълнолома. Минават покрай рибари и гледат мрежите им. На тази картина започва първата част от надписите на филма.

УЛИЦА НА ДОВИЛ — ДЕН

Едър план на улично кърстовище. Фирма „Довил — зимно казино“. Небето е по-малко облачно, разкъсано до синьо. Един мъж на около тридесет години, Жан-Луи Дюрок, черни очила, пура в устата, облечен с пардесю, идва към нас и се спира в американски план до един



Анук Еме в ролята на Ан

автомобил, на който виждаме само предното стъкло. Сериозен, но с добродушно изражение на лицето, Жан Луи шрака с пръсти по посока на шофьора, който е извън кадъра.

ЖАН ЛУИ (Жан Луи Триитиняг): Антоан!

Той застава до колата и поема автоматичната запалка, която му подава шофьорът, все още извън кадъра.

ЖАН ЛУИ: Моля, качете чергилото на автомобила!

Докато той си пали пурата, камерата следи автоматичното вдигане на чергилото... после протегнатата му ръка към арматурата, за да постави запалката на място. Малък фарт по неговото движение. Камерата е върху торпедото срещу предното стъкло. Ние все още не сме видели шофьора. Жан Луи сяда в колата, разгръща „Таймс“ и дава нареждане. Близък план през предното стъкло.

ЖАН ЛУИ. На игрището за голф!... Не!... На картинг-състезанията!... Не! На пристанището!...

Колата потегля, като прави леки зигзаги. Все още близък план на Жан Луи.

ЖАН ЛУИ (сваля вестника и говори с пура между зъбите): Не, на игрището за голф!... (след малко). Антоан, аз размислих, ще отидем на картинг.

Колата се движи. Сепнат, Жан Луи пуца вестника и се хвърля върху волана. Кадър на двамата в гръб. Крясъци на птици... Шофьорт не е никой друг, а синът на Жан Луи, Антоан, на около 5—6 години. Баща му, поемайки волана, неволно посипва с пепел ръката на Антоан.

АНТОН: О!... ти ми причини болка!

ЖАН ЛУИ (като оправя посоката на колата): О!... заболя ли те! Прощавай..., аз наистина ти причиних болка! (съкрушен) Като ти отместих ръцете от волана ли те заболя?

Жан Луи хвърля пурата и продължава да кара колата, прегърнал своя син. Забелязваме, че колата е червен „Форт Мустанг“ с чергило.

АНТОАН: Да.

ЖАН ЛУИ: Моля те да ме извиниш, Антоан.

Общ план на оградата на плажа, вдясно морето, вляво дълга редица съблекални. На тази панорама продължават надписите. Музика. Близък план на предното стъкло на „Мустанга“. Тук завършват надписите. Малкият е все още на шофьорското място в прегръдките на своя баща, който управлява колата. Антоан е закрепил на носа си големите тъмни очила на Жан Луи. Много близък план на бащата. Той се усмихва. Следва среден план на двамата срещу нас, гледани през предното стъкло: Жан Луи вдига падналите от носа на детето очила, двамата се смеят.

Търговска улица: Ан и Франсоаз вървят по тротоара, покрай витрините (крупен план).

АН: ... Ти си отслабнала. Защо си отслабнала?

ФРАНСОАЗ: Не знам.

АН: Не се ли храниш в училището? ... Не ти ли харесва кухнята там? ... (спират се пред един колониален магазин). Искаш ли шоколад?

ФРАНСОАЗ: Не, искам паста.

АН: Паста ли? Не зная дали тук наблизо има сладкарница? ... Каква паста искаш? ...

Минават край щанда за стоки на един магазин. Ан събаря табелка-ценоразпис. Навежда се и я вдига.

АН: О! ... гледай какво направих (Франсоаз се смее). А! ... Смешно, нали?

Двете се смеят.

Мустангът идва срещу нас. В колата са Жан Луи и Антоан. Улица.

Друга улица. Едър план на Ан и Франсоаз, спрели пред магазин за обувки.

АН: Хубави са, нали? ...

ФРАНСОАЗ: Да.

АН: Искаш ли ботинки като тези?

ФРАНСОАЗ: Не, искам една паста.

АН: Добре, искаш паста!

Музика. Панорамиране по Мустанга отблизо, който се движи по равния песъчлив бряг край морето. Нов план на Мустанга. Жан Луи

кара бавно, детето е до него. Едър план (**смяна на цвета в жълто**). Колата почва да криволичи по пясъка, спира, тръгва и пак криволичи. Крясъци на птици и весел смях на Антоан. Среден план на Мустанга: Антоан много щастлив седи върху коленете на баща си. Жан Луи продължава да валсира с колата. Крупен план, после камерата се плъзга по колата, която спира и пак тръгва. Между дърветата се провират последните лъчи на слънцето. Свечерява се. Тук минават третата и последна част от надписите на филма. Музика. Камерата следва от страни пътя на един рибарски кораб, който плава по край брега. Шум от корабен мотор.

ПАНСИОНЪТ — ПАРК ВЪНШНИ СНИМКИ — ВЕЧЕР

Частичен план на парка. Вечер (**цвят тъмносиньо към зелено**). Деца преминават, протичват и се отправят към площадката на главния вход. Франсоаз и Ан, натоварена с пакети, също бързат към входа на пансиона. Близко до вратата е застанала директорката, наметната с шал върху раменете.

АН (към Франсоаз): Бързай, по-скоро...
се изпусна влака си..., бързо (те изкачват няколко стъпала, Ан коленичи, за да прегърне дъщеря си и да остави пакетите).

АН: До неделя... Не наистивай!... По-бързай, влизай по-скоро!

Ан махва за последен път с ръка. Франсоаз влиза, Ан се усмихва на директорката и излиза от кадъра. За секунда я виждаме отново да се отдалечава бързо. Камерата се връща отново към директорката. Тя слиза по стъпалата, за да изпрати една майка, която се качва в спрял автомобил.



Жан-Луи Трентинян.

Колата потегля, завива по алеята в парка и се отдалечава. Фаровете на Мустанга се появяват срещу нас. Автомобилът прави завой и спира пред стълбището. Шеговито сърдита, директорката се приближава.

ДИРЕКТОРКАТА: А! ... Браво ... в средата на декември вие карате така ..., без чергило!

ЖАН ЛУИ: Мадам, аз не съм виновен за това, а Антоан.

ДИРЕКТОРКАТА: А! А! ... Антоан! Добре се шегувате!

ЖАН ЛУИ: Ела, Антоан.

Жан Луи излиза от колата и с детето се изкачват по стълбите на пансиона, следвани от директорката.

ДИРЕКТОРКАТА (като отваря вратата): Влизай! ...

Жан Луи е коленичил (в американски план), за да прегърне сина си.

ЖАН ЛУИ: Обещавам ти, Антоан ... Кълна ти се ..., че ако през седмицата си послушен, ще те заведа в неделя с корабчето на разходка.

АНТОАН: Не, утре.

ЖАН ЛУИ: Не, в неделя ... утре имаш занимания! Неделя!

ДИРЕКТОРКАТА (като побутва детето навътре): Влизай, иди бързо да вечеряш, миличко. Бързай ...

Антоан влиза. Директорката и Жан Луи слизат бавно към колата. Камерата ги следва.

ДИРЕКТОРКАТА: Много го глезите.

ЖАН ЛУИ: О! ... Само един път в седмицата.

ДИРЕКТОРКАТА: Да! ... Но вие знаете, че той не обича да се занимава ... Мързелив, интелигент ... Това е ... интелигентен, да! Но ... мързелив!

ЖАН ЛУИ: Мадам, знаете ли, той има на кого да прилича.

ДИРЕКТОРКАТА: Много добре! ... Е, и какво мислите да правите?

ЖАН ЛУИ: Добре, добре ... вече две години, откакто съм ви го поверил, две години, откакто вие прекрасно се занимавате с него ... аз съм сигурен, че вие ще направите още много за него.

ДИРЕКТОРКАТА (като въздиша): Две години, откакто не мога да стигна до сериозен разговор с вас.

Жан Луи се качва в Мустанга.

ЖАН ЛУИ: Извинете, но аз не мога да разговарям сериозно с хубава жена.

Директорката се смее. Жан Луи запалва фаровете, мотора и включва автомата за чергилото.

ДИРЕКТОРКАТА: Внимавайте, мисля, че тази вечер ще има мъгла ..., а може би и поледица.

ЖАН ЛУИ (подад ухото си през сваленото странично стъкло): Поледица?

ДИРЕКТОРКАТА: Да.

Едър план на директорката, която се отдалечава от колата. Изненадана, тя забелязва някого в тъмнината. Мустангът се готви да потегли.

ДИРЕКТОРКАТА: А, вие сте още тук?

Колата прави завой в парка. Директорката се връща и маха на Жан Луи.

ДИРЕКТОРКАТА: Господине ..., господине ..., една секунда!

Директорката се приближава към колата, която спира. Жан Луи излиза. Ах, малко смутена, се приближава.

ПРЕКЪСВАНЕ МУЗИКА.

ВЪТРЕШНОСТТА НА КОЛАТА — НОЩ.

Близък план на дясната ръка на Жан-Луи, която превключва лоста за скоростта, той е с гръб към нас, камерата хваща предното стъкло и арматурното табло. Чистачките са в движение. Дъждът и насрещните светлини на автомобилите са ослепителни. Близък план на Жан Луи в профил. Той говори и шофира. Гласът му е приглушен от главната мелодия на филма. Близък $\frac{3}{4}$ план от лицето на Ан. Седнала до шофьора, тя му се усмихва. Среден план на двамата, гледани през предното стъкло, върху което дъждът се излива на пориви. Чистачките се движат.

ЖАН ЛУИ: Често ли ви се случва да пропускате влака си?

АН: Да, често. Изобщо аз съм много неточна.

Екранът е почти черен. Осветлена е само малка част от предното стъкло.

ЖАН ЛУИ: И винаги ли намирате някой, който да ви отведе?

Отново кадър на двамата през предното стъкло.

АН: Не, не... оставам да преспя в Довил. (След малко)... Не. Тя не се занимава много добре.

ЖАН ЛУИ: Да..., тя е интелигентна, но мързелива.

АН: Кой ви каза това?

ЖАН ЛУИ (близък план, смее се): Ааа! Как се казва тя?

АН: Франсоаз... (смее се)... А той?

ЖАН ЛУИ (близък план): Антоан.

АН: Антоан... Антоан е хубаво име.

Камерата оставя Жан Луи, влиза в колата и през предното стъкло панорамира по една улица. Мустангът преминава през малък градец, чиито улици са осветлени от празнични — карнавални фенери.

ЖАН ЛУИ: Често ли ходите в гансиона.

АН: Да... Впрочем ходя в неделите, когато не работя. (След малко) А вие?

ЖАН ЛУИ: А! Да, аз идвам всяка събота и понякога в неделя.

Прекъсване. Отново същия кадър — вътрешността на колата, нощ: близък план на Ан в профил. Гледа замечтано, без да говори. Сега снимка на лицето ѝ в анфас. Въздиша. Един автомобил, сигнализирайки с фарове, задминава Мустанга. След малко Ан сочи арматурното табло с пръст.

АН: Мога ли?

Кадър на двете лица през предното стъкло. Жан Луи шофира и отговаря на Ан, после натиска копчето на радиото, което е извън кадъра.

ЖАН ЛУИ: Да!... Разбира се...

Прозвучава глас в стила на Фреел. Той пее мелодията „Старият Пато“ от 1910—15 г. Ан не може да скрие смеха си.

АН: О!... Извинете.

Едър план на Ан. Тя задържа смеха си, като си трие носа. Близък план на Жан Луи. Той се мъчи да остане сериозен.

ЖАН ЛУИ (престорено сериозен): Знаете ли, не бива да се смеем... През 14-а година тези песни са разплаквали.

Отново близък план на Ан, която избухва в смях... после на него, той също се смее. Звучен смях на Ан.

АН (като се смее, отговаря): А!... Добре!...

Бавно предвижване на камерата от него към нея. Нов общ план на двамата през предното стъкло, после серия от близки планове ту на единия, ту на другия. Смяят се. Той я поглежда крадешком, защото следи пътя, по който летят с голяма бързина. Отново шум от автомобили от насрещното движение. Светлини ефекти на фарове. Близък план на двамата през предното стъкло, върху което чистачките продължават своя ход.

ЖАН ЛУИ: Омъжена ли сте?

АН (с особена усмивка): Да... (след малко) Да, да!... А вие?

ЖАН ЛУИ: Ааа!

АН: Нямате вид на женен.

Близък план на Ан. Тя го гледа настойчиво и се смее.

ЖАН ЛУИ: А как изглежда един женен мъж? (близък план на Жан Луи) С какво се занимава вашият мъж?

Камерата се връща на Ан, която замислена свежда поглед
Прекъсване.

РЕТРОСПЕКЦИЯ — ВЕСТЕРНОВ ЕПИЗОД

Външни снимки, ден.

Долната част на небръснато мъжко лице. Едър план. В устата пура. Това е Пиер, мъжът на Ан. Чуруликане на птици. Близък план на Пиер в профил. Той е с черна каубойска шапка и червена кърпа около врата. Американски план на Пиер. Той има характерен вид на отрицателен герой от американски каубойски филм. До него стои кон. Тишината се нарушава от птичи крясъци в далечината. Грос на Пиер, който пуши все още пурата, после общ план на героя и каубойското село. Две млади жени с чадъри и рокли в стил сецесион минават по улицата и гледат към Пиер. Той стои до коня си и гледа към друг каубой, който е седнал върху една ограда. Много близък план на ръката на втория каубой. Той светкавично се хваща за колана.

ГЛАС: Огън.

Камерата минава изцяло на Пиер. Той е извадил револвера си и натиска спусъка напразно. Другият стреля. Като че ли Пиер е ранен. Той хвърля гневно оръжието си на земята. Общ план на магазините от насрещната улица, рамкиран от две греди. На втори план колела от строшени каруци. Каубой разговарят оживено за случилото се.

КОЛАТА НА ЖАН ЛУИ. ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — НОЩ.

ЖАН ЛУИ: Доколкото разбрах, той е артист?

АН Да... (с унесен поглед): Не съвсем... той не е само артист.

ВЪНШНИ СНИМКИ НА ПОЛЕТО ПРЕЗ ДЕНЯ — РЕТРОСПЕКЦИЯ.

Близък план на предното автомобилно стъкло (камерата е в колата),



Анук Еме и Пиер Барух

осветлено от ярка слънчева светлина. Сред план на колата отвън. Тя лети с шеметна бързина, преобръща се и се запалва. Червеното и оранжевото на огъня обхващат целия екран.

Друга сцена на автомобили, връхлитащи един в друг. Пламъци. Една бяла кола „Фиат“ 1500 се преобръща три пъти. Друга кола в пламъци.

КОЛАТА НА ЖАН ЛУИ. ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — НОЩ.

Близък план на двамата през предното стъкло. Чистачките са в движение.

ЖАН ЛУИ: Много забавна професия. Каскадьор.* Кажете ми как бих могъл да се запозная с един каскадьор? (Грос на Ан, той продължава). На дъното на някоя пропаст? ... (тя го гледа с очи, пълни с тъга). В някой горящ самолет? (Кадър на двамата един до друг).

АН: Не.

* Професионален дубльор при снимане на опасни филмови сцени, които каскадьорът изпълнява вместо съответния актьор.

ЖАН ЛУИ: Слушам ви.

РЕТРОСПЕКЦИЯ. ЕПИЗОД, УКРЕПЕНИЯТ ЗАМЪК — ВЪНШНИ СНИМКИ — ДЕН.

Грос на Пиер. Той целува една млада жена, опряна върху сивозелената укрепена стена на един замък. Камерата се отмества, за да покаже Ан. Облечена в спортно късо галто, тя е седнала на едно дърво, ярко открояващо се на фона на синьото небе. Ан гледа сцената с Пиер и прелиства работната книга. Тя се смее. Американски план на Пиер. Той оставя момичето, което прегръщаше, и се отдалечава с ковчег в ръце. Камерата го следва по една алея, която минава край замъка, следва го до края на декора от епизода. Предвижване на камерата към Ан. Тя се смее и гледа Пиер, който, измъчен от тежестта на ковчегата, се приближава към нея. Пиер коленичи до Ан и почва да разговаря. Снимка в контражур на снимачния колектив около голямата 35 мм камера.

КОЛАТА НА ЖАН ЛУИ. НОЩ.

Жан Луи шофира. Близък план през предното стъкло.

ЖАН ЛУИ: Вашата история е като илюстриран роман. Но освен каскадърът останалото не е особено оригинално.

АН: О! Аз не претендирам за оригиналност (камерата се насочва към нея). Вие знаете, една среща, брак, дете!... (близък план на Ан)... Това са неща, които се случват на много хора. А съществото, което обичаме, ни се струва винаги оригинално.

ЖАН ЛУИ: А вашият мъж оригинален ли е?

АН: За мене, да! Той е толкова увлекателен, така изключителен, така... (тя се усмихва радостно)... така съвършен. Той се вълнува за неща... за хора, за страни.

ЖАН ЛУИ: Но кажете, че това е Христос.

АН: За мен може би... Чрез него аз живях една седмица в Бразилия без никога да съм била там. (Камерата се насочва към Жан Луи, тя продължава). Пиер снимаше там един филм. След като се завърна, в продължение на една седмица той ми говореше само за самбата. Самбата влезе в живота ни.

ЖАН ЛУИ (с любопитна усмивка): Самбата влезе във вашия живот...!

АПАРТАМЕНТЪТ НА ПИЕР И АН. ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — ДЕН.

На фона на самба „Сарава“, която пее и рецитира Пиер, са показани много сцени от интимния живот на двойката. Следва текстът на песента, който от време на време прекъсваме, за да опишем сцените. Песента започва с грос на Пиер в анфас, камерата се оттегля назад. Пиер е седнал във фотьойл и разглежда някакво списание. Той е в бял халат.

Оттеглянето на камерата продължава, докато открие на преден план маса, на която Ан сервира закуска.

ПЕСЕН: „Самба Сарава“

„Да сме щастливи... това е, което повече или по-малко търсим.

Обичам да се смея, да пея и не преча
на хората да са весели.

Една самба без тъга

е едно вино, което не упива,

едно вино, което не упива.

Не! Това не е самбата, която искам.“

Близък план на косите на Пиер, които ръцете на Ан сапунисват. Камерата се отдалечава и ние виждаме, че той е коленичил пред легна, а тя стои права. Следва външен кадър на къщата, осветлена от слънце: Пиер излиза, облечен с кожена жилетка, фарт, приближава се към Ан, която лежи на тревата и прави упражнения. Той се върти около нея.

ПЕСЕН (продължение-речитатив):

Да танцуваш самба без тъга, значи да обичаш, да обичаш хубава же на... Това са думите на Винициус де Морес, поет и дипломат, автор на тази песен и както сам той казва, най-черния бял на Бразилия. Външни снимки на Камарг. Среден план на Пиер върху бял кон. Камерата се придвижва назад и ние виждаме, че това е арената на Камарг. От червената врата, зад която са затворени бикове преди боя, се появява млад бик. Пиер галопира към него и почва да го дразни. После идва към оградата на арената, зад която е Ан също на кон. Те се усмиват един на друг.

ПЕСЕН (продължение-речитатив):

„Аз, който съм може би най-истинският бразилец сред французите искам да ви говоря за любовта си към самбата, така както един влюбен не говори за любовта си на тази, която обича, а говори на всички които среща.“

Сцена с Пиер и Ан, които галопират по мочурищата на Камарг.

Вътрешни снимки: Кадър на двамата в профил. Те стоят лице срещу лице на масата. Привършват обедна си. Виждат се чинии със сирене и плодове, в средата бутилка с вино. Пиер взема чепка грозд и откъсва от нея на Ан. Двата се гледат нежно. След известно време, без да откъсва погледа си от Ан, Пиер ѝ налива вино. Тя пие

ПЕСЕН (продължение-текст с мелодия):

„Познавам хора, на които песента досажда. Други, за които е само мода. Други, които я използват, без да я обичат. Аз, който обиколих света, търсейки смисъла на живота, го намерих в песента „Самба“. Едър план на пръстите на Пиер върху струните на китара. Камерата се оттегля назад, за да открие Пиер, седнал в едно кресло. Той е с каскет с голяма козирка, вирната нагоре. До него Ан, обърната с гръб, мие чинии. Външни снимки. Двата един до друг яздят в мочурището. Камерата ги следва в движение.

ПЕСЕН (речитатив): „Жоао, Жилберто, Карлос, Либра, Доривал, Антонио Карлос Жобим, Винициус де Морес, Баден Поуел, създатели на музиката на тази песен и на много други, ви поздравявам.“

— Близък план на галопиращи конски крака в мочурищата. Полу-главен план на петима конници и на двойката, която също галопира, като се държи за ръце. Последователни планове на петимата конници. Пиер изоставя Ан, галопира с останалите и им предлага пури. Отново двамата са заедно. Ан се изправя на стремената и се навежда към Пиер. Камерата улавя бяг на бикове, преследвани от конниците.

ПЕСЕН (речитатив): „Тази вечер искам да пия, за да мога по-добре да обсъдя всичко, което открих благодарение на вас. Да пия, за вас — създателите на самбата. Сарава, Ноел Роза, Долорес Дюран, Силвио Монтейро и още много други, Еду Лобо и приятелите ми, които са тази вечер с мен, Баден, разбира се, Освалдо, Луиджи, Оскар, Николино, Милтон... (по-късно). Сарава... Сарава! Това е дума, която никога не мога да произнеса без възнеение, дума, която разтърсва цял един народ. Накара го да пее с ръце, вдигнати към небето... Самба...“

Вътрешни снимки. Камерата показва Ан в черна рокля да изкачва стълби в стил Рюстик. Фарт на Пиер в смокинг, облегнат на библиотеката. Тя минава край него. Той я следва до вратата на стаята. Стая: едър план на двамата. Те се целуват. Камерата проследява движението на Ан, с което сваля сакоето на Пиер. Среден план на двамата в леглото. На втори план е легнала Ан и чете илюстрирано списание. На преден план той, гол до кръста, свири на китара. От време на време с пишеща машина върху лист нанася текста на песента, която композира. Остава китарата, става, обикаля леглото и прегръща Ан.

ПЕСЕН (текст с мелодия): „Казаха ми, че тя идва от Байя, че тя дължи ритъма си на поезията, на векове на танци и страдания.

Но каквото и чувство да изразява,
тя е бяла по форма и по рими,
бяла по форма и по рими,
Тя е черна в своето сърце.
Но каквото и чувство да изразява,
тя е бяла по форма и по рими,
тя е бяла по форма и по рими.
Тя е черна, в своето сърце.“

КОЛАТА НА ЖАН ЛУИ. ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — ДЕН

Близък план на Жан Луи в гръб. Той шофира на фона на финала на самбата.

ПЕСЕН (Бару): „Тя е черна, черна в своето сърце.“

ЖАН ЛУИ: Къде да ви оставя? ... В Париж?

АН (едър план. Виждаме я да овладява мъката си): А! Да, на улица „Ламарк“.

ЖАН ЛУИ: Улица „Ламарк“? ... Къде е улица „Ламарк“?

АН (като се смее): В 18-ти район.

Следват кадри от Париж в дъждовно време. Камерата снима през предното стъкло. Кадър на Мустанга откън. Той спира пред една сграда. Това е улица „Ламарк“ № 14. Близък план на двамата през предното стъкло.

ЖАН ЛУИ: Тук ли е?

АН: Да.

ЖАН ЛУИ (малко объркан): Да! ... Смешно, аз не знаех улица „Ламарк“.

Кадър на двамата във вътрешността на колата. Той е на преден план в $\frac{3}{4}$ с гръб към нас. Тя е срещу нас, гледа го и се смее.

АН: А! ... Не ... Това е улицата, в която малко преди 1917 година е живял един руснак на име Владимир Улянов.

ЖАН ЛУИ: Да?

АН: Една година по-късно хората от тази улица научили, че това бил Ленин. (Тя му се усмихва и се обръща да отвори вратата.) И така много ви благодаря, че ме доведохте. (Тя излиза от колата.) Не, не ... моля ви, не се безпокойте.

Камерата се предвижда назад. АН излиза от колата, хлопва вратата и застава пред Мустанга.

АН: Довиждане!

ЖАН ЛУИ (като отваря вратата): Е! ... Кажете ми ..., кажете ми! ...

Тя заобикаля колата и отива към него

ЖАН ЛУИ (облегнат на колата): Другата неделя ще отида отново в Довил ..., ако искате да използвате моята кола ... и после (едър план на Жан Луи) ... ще бъда щастлив да се запозная с вашия мъж.

БОЙНО ПОЛЕ — НА СНИМАЧНАТА ПЛОЩАДКА

Външни снимки ден. Поле, огряно от слънцето. На преден план дърво. Внезапно избухва бомба. Пламъци и пушек, общ план на бойно поле, разтърсвано от експлозии. Характерни звукови ефекти. Сред облаците от пушек се виждат войници в атака. Един войник идва към нас.

РЕЖИСЬОРЪТ: Сполучливо! Ще снимаме веднага.

Режисьорът с гръб към нас се отправя към войника, който излиза от димката. Това е Пиер.

РЕЖИСЬОРЪТ: Пиеро ... Пиеро, върни се!

ПИЕР (Пиер Барух): Добре!

АН влиза в кадъра. Среден план на тримата пред задименото от експлозии място. Димът се разнася и се показва синьо небе.

РЕЖИСЬОРЪТ: Добре, това не беше лошо ..., но рискувайте по-малко. Нали?

Камерата се изтегля назад, за да покаже снимачния екип.

РЕЖИСЬОРЪТ (към тях): Започваме!

ЗВУКООПЕРАТОРЪТ (вика): Тишина! ...

На преден план с гръб към нас, във военна униформа е Пиер. Той гледа към камерата и към снимачната група. Близко до него са Ан и режисьорът. Последният прави знак на Ан и тича към камерата. Ан остава до Пиер. Той сваля каската си (**анфас, американски план**) и двамата се прегръщат. После тя се отдалечава бегом към камерата, защото режисьорът ѝ прави знак, че дубълът започва. Продължителен шум от експлозии. Пиер с каска на глава потъва сред боя. Известно време остава незасегнат от шрапнелите. Изведнъж той изкрещява. Кадър на режисьора и Ан, които ужасени, бягат към него.

УЛИЦА „ЛАМАРК“ — НОЩ

Едър план на Ан с тъжни очи. Ефекти на черно и бяло върху цветна лента, подобно на всички сцени от вътрешността на Мустанга. След известно време кадър на Жан Луи и Ан. Те са един срещу друг пред входа на жилището.

ЖАН ЛУИ: Аз съм отчаян. Вие ми говорихте с толкова хумор... мъчно мога да допусна, че той е мъртъв. (**Ан се обръща и звъни.**)

АН: Благодаря ви за неделната покана (**тя влиза и застава на полуотворената врата**), но не съм сигурна, че ще бъда свободна... Ако искате, телефонирайте ми в събота по обед, тогава ще ви кажа.

Камерата се изтегля назад, за да ги улови в среден план пред полуотворената врата. В кадъра влиза и Мустангът.

ЖАН ЛУИ: Не знам вашия телефонен номер.

АН: Монмартър 15—40.

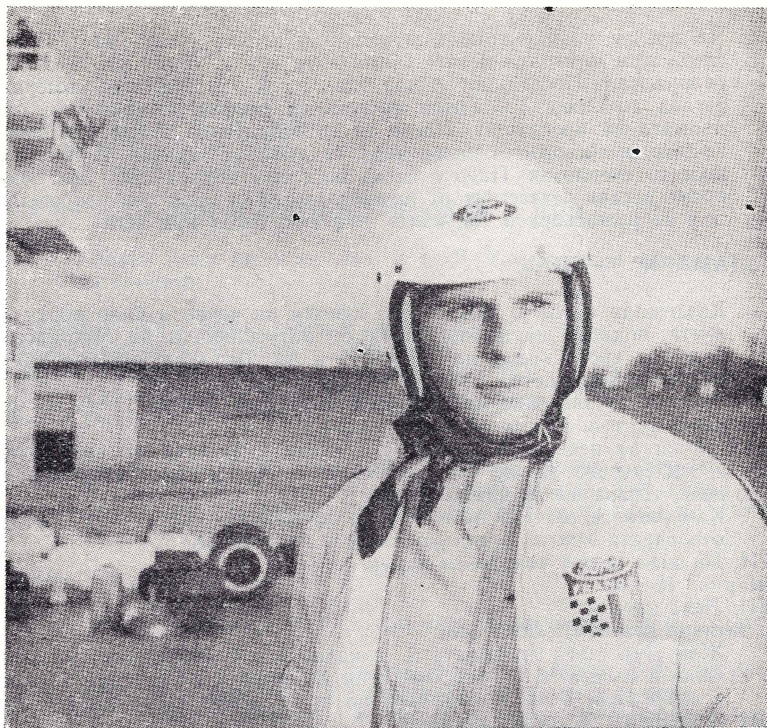
ЖАН ЛУИ: Лека нощ.

АН (**като затваря вратата**): Лека нощ.

Жан Луи стига до колата и се качва в нея. Преливане, за да го покаже в колата $\frac{3}{4}$ в гръб, той иска да потегли, но се спира. Ръката му в едър план отваря шкафчето на арматурата, взема лист и записва.

ЖАН ЛУИ (**мърмори**): Монмартър 15—40.

Нощ, улица „Ламарк“. Колата потегля. Външни снимки на Мустанга в различни планове. Цветна лента. Жълтооранжевите ѝ фарове блестят срещу нас. Тя се носи по продължението на някакъв неосветен път. Постепенно почва да синее. Зазорява се. Следим пътя през предното стъкло. Следва общ план на автомобилния полигон: Монлери. Мустангът постепенно напредва към нас, спира за малко пред входа с барьерата. Тя се вдига и той продължава, за да спре пред сградите на Форд. Кадър на камион, около който се суетят и работят група механици: те отварят задната врата на камиона и свалят една състезателна кола. Бутат я към пистата. Жан Луи излиза от Мустанга и гледа към спортния автомобил, който след малко трябва да изпробва. Един мъж се приближава към него. Разговарят. Камерата обхожда пистата и спира на автомобила, който механиците приготвят за изпробване. Няколко близки и далечни планове на Жан Луи и механиците, който разговарят около спортния автомобил. Близък план на мотора, после на колело, на което притягат гайките, после на капака на мотора. Зазорява се, синьото се избистря. Кадър на сградата, от нея излизат двама мъже в екипи с каски в ръце. Единият от тях е Жан Луи — изпитател при фирмата Форд. Те разговарят и се приближават до автомобила. Музика. Появява се първият слънчев лъч. Жан Луи разговаря с механиците, после слага каската и сяда в колата. Той слуша наставленията на инженера, наведен над него. Затваря вратата. Мотор. Общ план на колата, която бавно потегля по пистата. Неравномерно бучене на мотора. Камерата се изтегля назад, за да следи движението на автомобила. С пълен глас той полетява по пистата. Панорамиране по движещата се кола, която атакува стръмен вираж. Близък план на волана и на ръцете на Жан Луи в ръкавици. Едър план на огледалото за обратно виждане. Среден план на Жан Луи, съсредоточен в шофирането с голяма бързина. Той пуца волана, за да изпробва устойчивостта и равновесието на колата. Едър план на ръцете му, които стоят от страни, без да докосват вибриращия волан. Сменят се бързи планове на колата по виража на волана, на



ръката на Жан Луи, която привключва лоста на хронометъра, едно подхлъзване на колата, когато е отново на вираж. Тя е следвана от друга състезателна кола. Едър план на туба за бензин, наклонена към резервоара на спрял автомобил. В предното му стъкло се отразяват образите на шофьора и на Жан Луи. Те разговарят. Чува се глас на радиоговорител. Бързи планове показват работата на механиците около състезателната кола на Жан Луи. Той отново потегля по пистата.

РАДИОГОВОРИТЕЛ: ... Е декларирал, че ще устрои пресконференция във връзка с добавките. А сега ще ви предадем съобщения. Както ви е известно, напоследък в спортните ни новини преобладава информацията за предстоящото рали на Монте Карло, тридесет и пето поредно, и ще започне след 8 дни. През тези дни завършва окончателната подготовка на колите, които ще участвуват в това състезание.

Докато се чува гласът на радиоговорителя, камерата проследява един механик, който търкаля колело до състезателна кола и почва да го монтира. Нов кадър на двама механици, които преглеждат мотора. Общ план, вечер, на смрачаване. Фарт по пистата, на която двата автомобиля летят с голяма бързина. Със запалени фарове те се настигат и задминават. Следват кадри от още една изпитателна нощ. Боботещи мотори, летящи по пистата коли, погълнати в работа механици.

РАДИОГОВОРИТЕЛ: ... ще бъде особено трудно поради атмосферните условия. Между фаворитите е екипът на Тоавонен и Макинен. Те бягат с „Купер“ и „Д 21“ ... ние знаем, че от една седмица тренират усилено и привършват последните ...

Гласът се покрива от околния шум.

Общ план:

Жан Луи е на пистата, заобиколен от механици и инженери. Близък

план на Жан Луи с очила и каска. Той гледа обиколките на един автомобил по пистата. Нов план на застигащи се състезателни коли на виража. Кадър на сградата на Форд. Пред входа са специалистите и между тях Жан Луи с хронометър следи туровите на колите.

ЖАН ЛУИ: 43. 4... 1.17 (Един автомобил минава светкавично край тях). 43.4.

ЕДИН МЕХАНИК: Добре ли е?

ЖАН ЛУИ: Да... Колко тура направи? (след малко) 11 километра? (Колата профучава отново) 43.7... 43.7... Колко тура направи?... (след малко) 10 километра и 300 метра.

ЕДИН МЕХАНИК: Това е добре, успяхме: 200 обиколки, отлично!...

Отново в кадъра Жан Луи. Той се качва в състезателен автомобил. Инженерът го наставлява. Фарт по колата, която лети по пистата. Камерата я посреща, когато минава под един тунел с рекламен надпис. Близък план на Жан Луи. Шофира нервно. Двама механици със знаци му показват, че трябва да усили темпото. Колата преминава с максимална скорост. Различни кадри на автомобила в движение. Слънцето отново изгрява. Бавно предвижване на камерата върху сградите: Жан Луи слиза от колата, сваля каската и се отдалечава. Камерата се придвижва, за да го покаже, когато влиза в стаята за наблюдения.

Стаята за наблюдения, вътрешни снимки — ден. Преливане. Жан Луи наблюдава през голямото панорамно стъкло една състезателна кола, която се готви да потегли.

Изважда от джоба си някакво листче, мисли един момент и посяга към телефона.

ЖАН ЛУИ: Госпожице, моля ви дайте ми Монмартър 15—40... Ало. Не, не, моля ви наберете го след 5 минути.

Той окачва слушалката и запалва цигара, като гледа непрекъснато през прозореца към пистата. Камерата следи автомобил, който потегля. В същия момент се чува звън на телефона.

ЖАН ЛУИ (малко възбуден): Ало. Монмартър 15—40?... На телефона е Жан Луи Дюрок... този, който ви докара от Париж до Д... аа. от Довил до Париж миналата неделя... Да. Как сте? (след малко) А а... вижте утре ще отида отново да посетя сина си в пансиона и ви предлагам... ако желаете, мога да ви заведа с колата (след малко) О! Когато желаете... ааа... не знам, аз... в 9—9 1/2..., както искате. (Камерата проследява тръгването на един автомобил по пистата. Жан Луи продължава.) Ааа... в 9 часа ли?... Съгласен съм, 9 часа...

УЛИЦА „ЛАМАРК“ — ДЕН

Червеният Мустанг се появява и спира пред сградата с № 14 на улица „Ламарк“, която познаваме от миналата нощ. Жан Луи слиза от колата и хвърля поглед към етажите, прави няколко крачки, поглежда ръчния си часовник. След малко сваля спортното си връхно палто и го оставя на задната седалка на колата. Сяда пред волана. Близък план на Жан Луи през предното стъкло, в което въпреки лощото време се отразяват слънчеви лъчи. Той чете вестник и чака. Общ план на улицата: Ан излиза от сградата, стига до колата и се навежда на прозореца.

АН: Добър ден.

Той бързо сгъва вестника и излиза.

АН (с виновно изражение): Закъснях ли.

ЖАН ЛУИ (съпровожда я до другата страна на колата, за да ѝ отвори вратата):

О... не... никак..., можеше да бъде и по-лошо.

Тя влиза. Жан Луи сяда на мястото си и колата веднага потегля.

ИЗЛИЗАНЕ ОТ ПАРИЖ — АУТОСТРАДА ЗАПАД. ДЕН.

Общ план на Мустанга, който лети към изходния тунел. Почва да вали. В обратна посока три дълги редици от автомобили. Някои от

тях са спрели, а други бавно се придвижват. Вой на автомобилни клаксони, натискани от нетърпеливи шофьори. Пътят пред Мустанга е относително свободен и той без затруднение се вмъква под тунела.

ПЪТЯТ КЪМ ДОВИЛ

Колата на Жан Луи. Аутострадата е замъглена от силен дъжд. Мустангът със запалени фарове идва към нас, задминава друга кола и продължава пътя си. Кратки последователни кадри на колата в движение сред дъжда.

РАДИОГОВОРИТЕЛ: Тази тъжна песен се казваше „Любов“. Вероятно я знаете. Тя бе изпълнена от оркестъра на Даниел Уолг. В неделната сутрин, струва ми се, че трябва да поговорим за времето. Времето е много лошо и веднага трябва да ви кажа, че предвижданията за целия ден са: дъждове. Съобщават ни, че вали в цяла Франция. (**Близък план на Жан Луи, гледан през предното стъкло. Чистачките са в движение.**) Има наводнения по пътищата на Юг и в Централната част на страната. (**Близък план на Ан**). Що се отнася до парижаните, които имат намерения да прекарват неделния ден на полето, съветваме ги да останат в Париж, да отидат на кино или да играят карти... разбира се, биха могли в наша компания да слушат радио... както добре ви е известно, програмата ни продължава през целия ден. (**Шум на чистачките от предното стъкло.**) Ще ви разказваме повече или по-малко забавни истории (**близък план на Жан Луи**). Лошото време е господар на всички пътища. Току-що получихме съобщение за една автомобилна катастрофа. Починали са мъжът и жената. (**Кадър на Жан Луи и Ан с лица към нас.**)

ЖАН ЛУИ: Не обичам да слушам такива работи.

АН: Да, особено когато човек е в кола.

ЖАН ЛУИ: Лошо ли шофирам?

АН: Не... не, шофирате нормално.

РАДИОГОВОРИТЕЛ: А сега, за да забравим тази неприятна случка, ще послушаме още малко лека музика. Ето една малка композиция, на която заглавието и автора, надяваме се, ще познаете сами.

АН: Все още не сте ми казали с какво се занимавате.

ЖАН ЛУИ: Знаете ли, аз имам една много, много чудна професия, много... много оригинална... и ми носи много пари.

УЛИЦА В МОНМАРТЪР — ДЕН

Екранът е в цвят сепия, черно и бяло върху цветна лента: улица „Шевалие дьо ла Бар“, Жан Луи върви срещу нас. Той е облечен особено, бял костюм с черни райета, шапка стил Пигал, с цигара в уста. Едър план на ръцете му, които поемат от ръцете на една жена няколко банкноти. Камерата показва една проститутка, облегната предизвикателно на стената на някаква сграда. Тя изважда от деколтето си банкноти и ги подава на Жан Луи. Музика. Жената тръгва. Камерата се изтегля, за да улови в среден план Жан Луи. В бутиерата на сакото му е затъкнат карамфил, очите му са жестоки, маниерът му гаменски. Той плясва по задника същото момиче, което се, е върнало и минава край него. Доволен от получените пари, с бавни крачки Жан Луи тръгва срещу нас, пресича улицата и се спира при друга проститутка. Тя веднага му подава пари, дръпва цигарата от устата му и опитвайки се да го целуне, му мушка в джоба други банкноти. Той се дръпва. Среден план на двамата в профил. Отегчен и надменен, той ѝ удря плесница. Гузна, тя се обръща, и той измъква банкноти от колана на роклята ѝ. Тя е отново с лице към него. Той бръква в деколтето на роклята ѝ и изважда нови банкноти. След всичко това той ѝ подлага страната си, тя смутено я целува. Той се обръща усмихнат. Тя също. Той продължава пътя си към нас.

КОЛАТА НА ЖАН ЛУИ

Цветът на лентата става нормален: близък план на Ан през предното стъкло на Мустанга. Тя се смее.

АН: Браво, хубав занаят. Но освен него?

Предвиждане на камерата към Жан Луи.

ЖАН ЛУИ: Аз..., аз съм си измислил едно прикритие..., работя с автомобили..., изпробвам състезателни коли.

АН: Пилот ли сте?

ЖАН ЛУИ: Да.

Общ план на наводнение по пътя. Задават се двама ловци на мотопеди. Те се срещат с Мустанга точно в средата на наводненото място и той ги окъпва.

АН: Струва ми, се, че ги изпръскахте.

Кадър на двамата ловци, които, целите измокрени, са се спрели и разярено гледат зад Мустанга, който изчезва в далечината.

ЖАН ЛУИ: Това са ловци. Никаква милост към ловците.

ПАНСИОНЪТ

Среден план на директорката. Ан и Франсоаз са пред вратата на пансиона.

ДИРЕКТОРКАТА: Знаете ли, към края на седмицата тя малко покашлюваше. (Директорката оправя шалчето на момиченцето). Не вярвам да е нещо сериозно, но тя не трябва да настива... Ето..., ето я.

АН: (като хваща дъщеря си за ръка). Ела бързо, мила моя... добре си, нали... (към директорката). Добре, довиждане.

Те тръгват по площадката към стъпалата.

ДИРЕКТОРКАТА: Аз малко се съмнявах.

АН: В какво?

ДИРЕКТОРКАТА: Казвам съмнявах се, защото не ви видях... ааа... не ви видях с влака в девет часа.

АН: Да. Да... благодаря... и довиждане.

Камерата ги следва при тяхното слизване по стълбата. До последното стъпало е спрял Мустангът. Жан Луи избързва към тях и им помага да влязат.

ДИРЕКТОРКАТА: Довиждане.

ЖАН ЛУИ: Довиждане, мадам.

РЕСТОРАНТЪТ. ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — ДЕН

За целия епизод цветна лента в сепия. Камерата ни показва маса, около която са седнали един до друг Жан Луи и Ан. Срещу двамата са двете деца Антоан и Франсоаз.

АН (към децата): Доволни ли сте?

ФРАНСОАЗ И АНТОАН (едновременно): О... да..., да... да...

АН (близък план): Разкажете ми нещо за вашата професия?

ФРАНСОАЗ: За моята професия?

АН (смее се): Не..., не говоря на теб.

Кадър на двамата с лице към нас. На преден план с гръб са двете деца. Жан Луи пуши.

На масата се виждат чинии с ордьоври и плодове. Има и малка саксия с цветя

ЖАН ЛУИ (усмихнат): Антоан, разкажи за моята професия.

АНТОАН: Какво?

ЖАН ЛУИ: Не искаш ли да разкажеш за професията ми.

АНТОАН: Не, но искам... искам да разкажа всичко за моята професия.

ЖАН ЛУИ: Добре, разкажи ми за твоята професия.

АНТОАН: Какъв искам да стана, когато порасна.

ЖАН ЛУИ: Да, разкажи.

АНТОАН: Искам да стана пожарникар.

Ан се смее.

ЖАН ЛУИ: Пожарникар?

АНТОАН: С мен ще има тридесет и шест пожарникари.

ЖАН ЛУИ: Тридесет и шест с теб?

АНТОАН: С мен ще бъдат тридесет и седем.

ЖАН ЛУИ: Ти ще им бъдеш началник, нали?

АНТОАН: Да... но това... и после, знаете ли, ще... ще има (той протяга ръцете си) две големи коли със стълби.

ЖАН ЛУИ: Охо.

АНТОАН: Но големи... една, една, една... две коли, но те ще бъдат за големи пожари.

АН (смее се): Браво, Антоан.

ЖАН ЛУИ: Така ли (към сина си) А ако има малки пожари, тогава какво ще правите?

АНТОАН: А?

ЖАН ЛУИ (едва се задържа сериозен): А ако има малки пожари?... Тогава? АНТОАН: А... е тогава... ще махнем стълбата. Това е, което трябва да се направи... (родителите се смеят). Но... но... ще има... няма да се слага много вода. Това е всичко. Ще вземем брадви и — удар и това е... И тогава след това се сипва вода и това е всичко.

Цветът сепия продължава.

АН (близък план): Разкажете ми за вашата професия...

Камерата спира на Жан Луи.

ЖАН ЛУИ: Знаете ли, моята професия е чисто техническа... трудно е да се говори за нея, това отегчава жените... жените се отегчават от техниката. Онова, което мога да ви разкажа, са анекдоти, неща...

АН: Не, не това никак не ме отегчава.

ЖАН ЛУИ: Е, добре. Например суеверието. Знаете ли бегачите са много суеверни. Номер 13 не съществува при надбягванията.

АН: А.

ЖАН ЛУИ: Не.

АН: Как, никога ли няма коли...

ЖАН ЛУИ: Никога няма коли с номер 13, не само това, но и номер 17. С номер 17 стават много злополуки. В Италия никъде не можеше да срещнеш номер 17. Италианците са много суеверни. Чувала ли сте за Оскари?

Бавно предвижване на камерата към Ан.

АН: Да..., мисля, че да, знаете...

ЖАН ЛУИ: Това е състезател... беше много голям състезател, един от най-големите. Загина преди няколко години.

АН: Да, да слушах да говорят.

ЖАН ЛУИ: Ако Оскари видеше черна котка да пресече пистата или да мине край нея, спираше.

Кадър на двамата срещу нас.

ЖАН ЛУИ: Антоан, сложи си салфетката.

АН: Може би трябва да им подадем нещо за ядене. Вярвам да са гладни.

Жан Луи взима едно блюдо със скариди и се кани да отсипе от тях в чиниите на Франсоаз и Антоан. Ан го наблюдава.

ЖАН ЛУИ: Ето вземете.

ФРАНСОАЗ: Не... не обичам скариди.

ЖАН ЛУИ: Ти не обичаш ли скариди?

АНТОАН: Не.

Той сервира на Ан.

АН: А... добре... благодаря.

ЖАН ЛУИ: Франсоаз, наистина ли не обичаш скариди?

АН (към Франсоаз): Как е тази работа? Миналата неделя ти яде скариди.

ЖАН ЛУИ (към Антоан): Искаш ли домати?

АН (към Франсоаз, която ѝ е отговорила нещо неразбрано): Какво?

ЖАН ЛУИ: Обичаш ли домати, Антоан?

АН (към Франсоаз): Как, не си ли гладна?

ЖАН ЛУИ (като сервира на Антоан): Но аз не ти се карам, Антоан, за това, че не обичаш скариди. Това не е съществено.

Приближаване на камерата към масата и чиниите.

АН: Тя обичаше по-рано скариди.

ЖАН ЛУИ: Ти обичаш ли скариди?

АНТОАН: Не.

Среден план на Жан Луи и Ан. Те се смеят. Поглеждат се и се усмихват един на друг. По-късно.

ЖАН ЛУИ: Антоан, тези тук са пресни.

АН (към Франсоаз): Хални и ти нещо, не можеш да стоиш така, без да се храниш, мило дете.

Кадър на Антоан седнал.

АН: За какво мислите по време на състезание? Кое е най-важното?

ЖАН ЛУИ (близък план): Може би шумът на мотора. Това е толкова важно. Познавам един инженер, който прави тръбите на аоспусите от тръби на орган. Работата на мотора е нещо, което се чувства с цялото тяло... усеща се... Кадър на двете деца, седнали срещу нас. На преден глан с гръб са родителите.

ФРАНСОАЗ: Освен това не съм и жадна..., извинявай... но не съм жадна днес.

АН: Е добре!

ЖАН ЛУИ: Антоан, как се казва кока-кола на испански.

АНТОАН: Кока-кола.

ЖАН ЛУИ: Както на френски ли?

АНТОАН: (усърдно). Не, защото е ко-ка ко-ла...

ЖАН ЛУИ: А как се казва: Искam една кока-кола?

АНТОАН (много горд): Квиеро ко-ка-кола:

Зад гърба на децата минава келнерът. Той взема от масата бутилка „Бордо“ и я отваря.

ЖАН ЛУИ: Господинът е испанец... той не разбира... Поискай му на испански една кока-кола.

(Едър план на Ан. Тя се смее.)

Искаш ли домати? Ако си жаден, поискай му една кока-кола.

Антоан се обръща към келнера.

АНТОАН: Кока-кола пара ми.

КЕЛНЕРЪТ: Добре, сеньор.

АНТОАН: И пара ла ниня.

Келнерът сервира на родителите бутилката „Бордо“. Ан и Жан Луи се смеят. Кадър на децата срещу нас. Родителите са в гръб.

ФРАНСОАЗ (на майка си): Може ли да даде и на мен една?

АН: Добре, почакай, келнерът ще ти даде друга чаша.

АНТОАН: Деле отро вазо а ла ниня.

АН: Как така говори той испански?

ЖАН ЛУИ: Говори... говори...

говори и английски. Можеш ли да поискаш една чаша на английски?

Келнерът подава на Ан една чаша.

АН (на келнера): Благодаря.

АНТОАН: Да, но нали господинът е испанец.

ЖАН ЛУИ: Да, той е испанец и англичанин. Майка му е англичан-



ка, а баща му испанец..., ти можеш ли да говориш с него на двата езика?

АНТОАН (упорито): Искам... предпочитам да го кажа на испански.

ЖАН ЛУИ: Имаш право.

АНТОАН: Защото... защото е по-лесно.

Едър план на Жан Луи, който гледа към Ан.

АН: След злополука, какво е първото чувство?

ЖАН ЛУИ: Чувствувах се потиснат..., наистина чувствувах се потиснат, аа... много е лошо... но си потиснат. Знаете ли, когато се случи някакъв инцидент, обикновено той е... по наша грешка, защото злополуките стават, когато влизаме в завоите с много голяма бързина. Един завои..., минавате го със 140. Имате навика да го взимате със 140. Ако го вземете със 141, изхвърквате извън пътя... ако го вземете със 139, загубвате състезанието... всеки път трябва точно да се спазват границите.

Общ план: децата срещу нас, родителите на преден план с гръб.

ЖАН ЛУИ: Кажй й „обичам те“ на испански..., на Франсоаз.

АНТОАН: На кого?

Едър план на Ан. Тя се смее щастлива.

ЖАН ЛУИ: На Франсоаз.

АНТОАН (към Франсоаз): Те кiero.

Сега родителите са с лице към нас. Жан Луи пише нещо върху цигарена кутия, после се навежда към Ан. Тя чете и се смее.

ЖАН ЛУИ: Когато в живота ни се случи нещо несериозно, казваме като на кино. Но не мислете, че нямам сериозно отношение към киното.

АН: Не знам, аз... на кино ходим да се развличаме. Когато всичко ни е наред.

ЖАН ЛУИ: Да не мислите, че на кино трябва да се ходи, когато ни върви зле.

АН: Защо не?

Сега децата са с лице към нас. Антоан играе с вилицата си на самолети и ракети.

АНТОАН: Той..., той излетя... самолетът излетя.

Среден план на родителите. По-напред Жан Луи в профил. Ан с лице към нас е обръната към него. Приближава се келнерът.

КЕЛНЕРЪТ. Може ли да разчистя?

ЖАН ЛУИ: Да, моля

Жан Луи взима цигара, разделя я на две и запалва едната ѝ част. Пламък от запалката.

АН: Защо разделяте цигарите?

ЖАН ЛУИ: За да пуша по-малко;

АН (както кашля): Пушете с една по-малко...

ЖАН ЛУИ: Вярно... Антоан ми е казвал същото. (Камерата се предвижва към Антоан) Кажете ми никога ли не сте мислила да станете актриса?

Близък план на двамата.

АН: Да, но струва ми се, че ще ми бъде скучно.

ЖАН ЛУИ: Защо?

АН: Не знам, защото... трябва малко... всъщност много, не знам...

ЖАН ЛУИ: Мисля, че все пак това не е толкова трудно. Нали? Не е по-трудно, отколкото да си скриптерка или монтажистка, нали?

АН (смее се): Е да!

ЖАН ЛУИ: Така мисля... не зная, не познавам професията.

АН: А като зрител какво мислите? Как ви се струва?

ЖАН ЛУИ: О! Не знам, мисля, че не е... че не е толкова трудно...

АН: Не е толкова важно дали е трудно или не... какво, всеки със своята професия, нали?

ЖАН ЛУИ: Не, но когато имаш добра физика..., не знам, но мисля, че не е трудно да си артист. Всъщност режисьорът е този, който създава филма, нали?

АН: Да, но защо вие не сте станали филмов артист? Имате добра физика...

Двамата избухват в смях. След малко.

ЖАН ЛУИ: Защото аз..., не знам..., никога не съм мислил за това. Ако бях

попаднал в киното вместо в автомобилизма, не зная, но може би щях да предпочитам да стана актьор.

АН (пуши): За себе си мога да кажа, че съм очарована от моята професия. Актриса... бих се отегчавала.

ЖАН ЛУИ: Много по-сериозно е да бъдеш техник. Това е професия...

АН: Не че е по-сериозно, но повече ни прилича. (Тя се смее)

ЖАН ЛУИ: Да, искам да ви разпитам за много неща. Знаете ли, аз... аз... обичам много и ходя много често на кино. Искам да ви попитам за много неща.

Едър план на лявата ръка на Жан Луи с халка на безименния пръст. Ръката е върху облегалото на стола на Ан, съвсем близо до рамото ѝ. Кадър на двамата.

АН: Струва ми се, че вие сте запознат добре с киното.

ЖАН ЛУИ: Не, колкото всички останали, познавам го съвсем бегло. Чета някои киносписания.

АН: Да, но знаете ли, всъщност аз не съм... в киното работя неотдавна. Не съм работила със старите майстори.

Едър план на ръката на Жан Луи близо до рамото на Ан.

ЖАН ЛУИ: Разкажете ми нещо... (кадър на двамата), за актьорите или за актрисите...

АН: Толкова ли ви интересува това! (Сега камерата показва двете деца).

АНТОАН (на Франсоаз): Ти си едно малко момиче и ти си едно голямо момиче (едър план на Ан. Тя се смее), момиче и ти си едно голямо малко момче... и ти си... едно голямо... (камерата се връща върху децата) момче и ти си едно голямо момче...

Целият горен текст Антоан произнася на английски. Ан гледа трогната.

ЖАН ЛУИ: Голямо момче... Нахрани ли се добре? (към Ан). Нахранихте ли се?

АН: Да..., бих искала едно кафе.

ЖАН ЛУИ: Едно кафе, моля... (малкото момче крещи отделни английски думи) Мълчи, Антоан..., Антоан, мълчи..., хайде, Антоан. Какво искате да правите сега? ФРАНСОАЗ: Аз нищо..., нищо... Искам само да играя.

ЖАН ЛУИ: Не искате ли да направим една разходка с кораб?

Кадър на двете деца, които крещат от радост.

ФРАНСОАЗ И АНТОАН: Да, да, да !На лодка... на лодка!...

Едър план на Ан. Тя е изпила кафето си.

АН: Не е ли малко студено?

ЖАН ЛУИ: Бях ти обещал, спомняш ли си! Бях ти обещал!

АНТОАН: Да... да, да!

ЖАН ЛУИ: Бил ли си послушен? Бил ли си послушен през цялата седмица? Кажете ми истината?

Кадър на двете деца. Те са силно възбудени.

ФРАНСОАЗ: Да, да той е бил много послушен... да, да.

АНТОН: Да... да, да!

АН (едър план): Ти... и ти ли си била послушна?

ФРАНСОАЗ: Да.

Среден план на двете деца. Те са много щастливи.

ЖАН ЛУИ: Тогава... отиваме на кораб, нали?... Тръгвайте... отиваме, отиваме.

Двете деца стават веднага.

АН: Тогава..., бързо...,

Камерата следва децата. Те се държат за ръка и бягат към гардероба.

В кадъра са и родителите. Те са все още на масата. На преден план с гръб 3/4 е Жан Луи. Ръката му е облегната на стола на Ан. Тя е с лице към нас.

АН: Наистина ли ще се качим на кораб?

Музика. Едър план на ръката на Жан Луи близо до рамото на Ан.

ВЪНШНИ СНИМКИ. ДОВИЛ—КОРАБ, ПОСЛЕ ПЛЯЖ

Лента с нормален цвят. Музиката продължава. Общ план на морето. Камерата улавя един рибарски кораб, който излиза в открито море. Кадърът е сниман през дървените греди, които крепят мостчето на вълнолома. КОРАБ: Леко предвижване на камерата към Жан Луи. Той е коленичил и прегърнал двете деца. Права до тях стои Ан. Кадър на лицето и на фона на синьото небе. Морският бриз развява косите ѝ. Очите ѝ, замечтани, тъжни, гледат в далечината. Камерата показва Жан Луи. Притиснал до себе си двете деца, той също гледа морето. Отделни кадри на четиримата герои, после на носа на кораба, на водата, на четиримата заедно, клатени от движението на кораба. Ан разтваря палтото си, за да може Жан Луи, предпазен от вятъра, да запали цигарата си. Общ план на кораба, който се отдалечава. Виждат се отблясъци на слънчевите лъчи върху водата. Кадър на двойката. Те са до перилата на кораба, с лица, обърнати към вятъра. Смят се. Жан Луи помага на Ан да прибере разпилените си коси. Усмиват се един на друг. Общ план на кораба, който завива, за да се приближи към брега. Камерата се придвижва към двете деца: Антоан няма много спокоен вид. Кадър на двете деца, сгъсени едно в друго. Родителите им ги държат за ръка. Ръката на Жан Луи се колебае, после се приближава към тази на Ан, докосва я, но не я хваща.

ОБЩ ПЛАН НА КОРАБА НА КЕЯ: един моряк помага на децата да скочат на кея. Антоан (вече много по-спокоен на земята) хваща за ръката Франсоаз и двамата се приближават към нас.

ПЛЯЖА: общ план на плажа, камерата е с лице към морето: двамата родители вървят по продължение на брега. Децата тичат и се смеят. Чайки летят и крещят. Небето и морето имат сивозелен цвят. Жан Луи изтичва към Антоан и го препъва. Детето пада на пясъка. Жан Луи го дига и прегръща. Ан дотичва и ги сдобрява... После Жан Луи оставя Антоан, който веднага, подскачайки, отива при Франсоаз. На заден план преминава един пътнически кораб. Камерата се изтегля назад, за да разшири общия план. Родителите вървят един до друг (чува се гласовете им).

АН: Децата са луди от радост.

ЖАН ЛУИ: Добре се разбират, нали? Те са приятели отдавна. Антоан ми каза, че отдавна бил забелязал Франсоаз... и че я намира много мила... че е говорил с нея само два пъти.

АН: Много мило е това.

Следват различни кадри от брега. На една пътна табела с надпис „Отклонение“,... камерата се придвижва напред, тя е в колата и показва къщи от Довил, понита в едно имение, поправка на шосето, целия град... Придвижване на камерата по продължение на една алея с дървета... после чрез телеобектив показва един мъж, който разхожда кучето си по алеята. Той е почти в сянка като силует на фона на небето, което е на смрачаване. Това придава на целия екран цвѣта на дъгата. Мъжът с кучето се приближава бавно към нас. Ан и Жан Луи разговарят извън кадъра.

АН: Хубаво е, нали..., този мъж със своето куче... Гледайте... те имат еднаква походка.

ЖАН ЛУИ: Вярно. (След малко). Чувала ли сте да се говори за скулптора Джакомети?

АН: О! Да, намирам го много добър.



ЖАН ЛУИ: Знаете ли, той е казал интересна мисъл... Казал е: „При пожар между Рембранд и една котка... бих спасил котката“.

АН: Да, и също така: „И след това бих пуснал котката да си отиде.“

ЖАН ЛУИ: Вярно ли е?

АН: О да, това е именно прекрасното, нали?

ЖАН ЛУИ: Да, това е много добре казано. Това значи „Между изкуството и живота, аз избирам живота.“

АН: Това е забележително. Защо ми поставихте този въпрос?

Общ план на един кръстопът в града: преминава един булдозер... после различни общи планове на града по смрачаване. Камерата се предвижва напред (**тя е в колата**) и показва улици от града, осветлени с електричество (**лентата се осветява тъмносиньо.**)

ЖАН ЛУИ: За Джакомети ли?

АН: Да.

ЖАН ЛУИ: По повод на... на господина там, с кучето.

КОЛА — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — НОЩ

Близък план на Ан. Тя се усмихва, гледаме я през предното стъкло на Мустанга. Близък план на Жан Луи, той шофира и обръща често главата си към Ан, която е извън кадъра. Близък план на ръката на Жан Луи (**камерата е в колата**), тя изключва лоста. В същото време виждаме арматурата и чистачките, които са влезли в действие поради дъжда. Ръката на Жан Луи, след като е превключила на скорост, не хваща отново волана..., колебае се... после нежно ляга върху ръката на Ан. Близък план на профила на Ан, която преодолява вълнението си. Лицето ѝ става изведнаж студено и строго. Тя сваля погледа си, после отново го повдига и обръща главата си към стъклото. След известно време отново поглежда Жан Луи.

АН: Вие никога не сте ми казали нищо за вашата жена.

Близък план на профила на Жан Луи, който шофира, като гледа внимателно пътя: той изглежда неспокоен, тъжен.

АПАРТАМЕНТ НА ЖАН ЛУИ. ВАЛЕРИ — РЕТРОСПЕКЦИЯ

Естествен цвят: американски план на Валери, жената на Жан Луи. С лице към нас разговаря по телефона.

ВАЛЕРИ (**Валери Лагранж**): Добър ден, любов моя, добре ли си? Страхуваш ли се..., вярно ли? Аз никак. Кажете..., ще гледам старта по телевизията. Да, да, да, дванадесетият? Да, ще те следвам през цялото време. Да, да, ще отведа..., ще отведа утре Антоан при майка ми. Да, утре ще бъде тук, при пристигането. Не, не аз, добре съм, нали знаеш, вече съм свикнала и после... (**шум от самолет**) Да! а, не, не, добре е... Ти знаеш аз ще бъда с теб през цялото време, всяка секунда, до края. Обичам те, Жан Луи, обичам те!

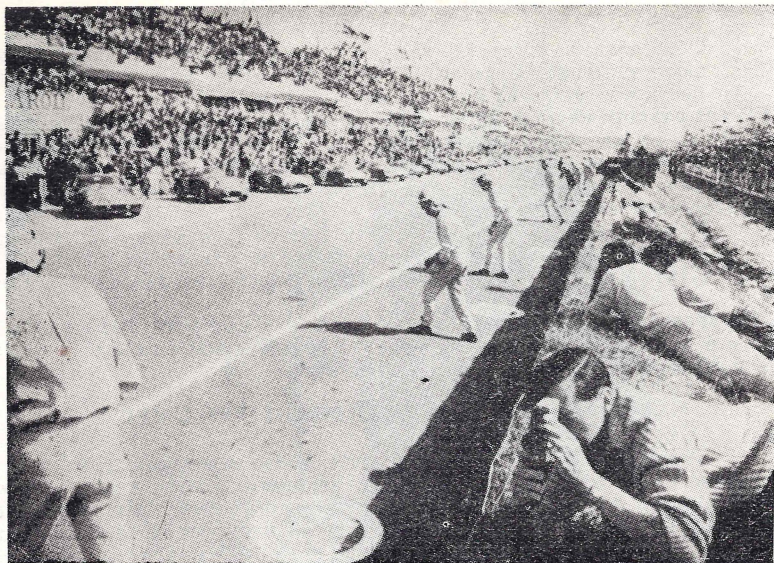
ЛЪО МАН — ЗАПОЧВАНЕ НА ДВАДЕСЕТ И ЧЕТИРИ ЧАСОВОТО АВТОМОБИЛНО СЪСТЕЗАНИЕ. ПРОДЪЛЖЕНИЕ НА РЕТРОСПЕКЦИЯТА

Целият епизод е в цвят сепия.

Едър план на Жан Луи в костюм на състезател от фирмата Форд. Чува се шум на колите, които се готвят за състезанието. Общ план: придвижват една състезателна кола. Техниците правят последна проверка на мотора. Гля е до останалите коли, които са вече готови за най-известното от всички автомобилни състезания. Различни общи планове на околната среда: пътен знак сочи пистата на Ман, състезателите, колите, тълпата, която следи състезанието: Между тях се виждат любители фотографии, официалната трибуна, техниците и бегло връщане на камерата върху Жан Луи в едър план, който малко нервно поглежда непрекъснато хронометъра си. Той нахлузва ръкавиците си, слага каската. Общ план на спрелите коли, готови за старт. От другата страна на пистата, срещу колите са подредените състезателите пред своя номер. Кадър на тълпата зрители. Вълнение сред техниците, съдиите, пслицията. Едър план на един хронометър, който показва 16 часа без една минута.

СПИКЕР: В никой случай колите не могат да потеглят преди абсолютното спиране на всички мотори. Разбрано ли е? Умолявате се да заемете местата си за тръгване. Трицветното знаме се носи от двама скаути. Моля пълно опразване на пистата... Тръгване след една минута... Скаутите развиват трицветното знаме... още тридесет секунди!... Внимание..., четири секунди.

Близък план на Жан Луи, който поставя каската, после гледа към тълпата (**той носи бели очила**). Кадър на три служебни лица на средата на пистата. Един от тях махва със знамето. Общ план на пило-



тите, които пресичат пистата тичешком, за да стигнат до колите си. Адски шум: колите потеглят. Преливане на състезателните коли към...

АПАРТАМЕНТЪТ НА ЖАН ЛУИ И ВАЛЕРИ

На преден план гърбът на един фотьойл, в който е седнала Валери с лице към телевизията. Екранът предава тръгването от Ман.
(цвят сепия, с изключение екрана на телевизора, който е черно-бяло).

СПИКЕР: ... атакувайки първия тур. Още нищо не може да се каже за това състезание, което обещава да бъде извънредно интересно (**обратен кадър: Валери срещу нас, пуши и гледа телевизора**). Мога да ви кажа само, че в този момент милиони телезрителите очакват както вас да бъдате включени в еуровизията, за да могат да наблюдават двадесет и четири часовото състезание. Тази вечер в 22 часа, отново чрез еуровизията, ще мога да ви кажа нещо повече. Довиждане дотогава.

ПИСТАТА В МАН — НОЩ

Общ план, състезателни коли със запалени фарове се стрелкат пред нас. Една линейка минава бързо отстрана на пистата. Леко придвижване на камерата, за да я проследи до мястото, където ще спре. Техниците се суетят около едно тяло на земята, недалеч от една преобърнатата кола. Двама санитарни пренасят тялото в линейката. Тя тръгва веднага с голяма бързина. Сирена и шум от моторите на останалите състезателни коли, които минават пред нас светкавично.

БОЛНИЧНА СГРАДА

Общ план: хирурзи, асистенти, сестри са около носилката, която се извозва към операционната маса. Чува се шумът на моторите на състезателните коли, които минават някъде наблизо по пистата. Санитарите свалят Жан Луи (**все още в състезателен костюм**) от носилката върху хирургическата маса. Близък план на безжизненото му лице. Хирургът се навежда, обръща му главата, за да види по-добре тънките нишки кръв, които се стичат откъм ухото и тила. Нов кадър на хирурзите, които се навеждат към Жан Луи.

ВЪНШНИ СНИМКИ — НОЩ

Общ план на пистата, където състезателните коли продължават да бягат с голяма бързина. После близък план на Валери, гледана през предното стъкло на колата, която шофира трескаво.

СПИКЕР (от радиото на колата): В момента Ферари са на челно място. Знаете ли, преди малко се случи злополука със състезателя Жан Луи Дюрок. Само преди няколко минути, в дясната страна на трибуните... Злополука, която може да бъде много, много тежка... Тъй като Жан Луи Дюрок бе пренесен по спешност в операционното отделение на болницата.

Придвижване на камерата върху Валери... и кадър на табелка, осветена от фаровете, гледана през предното стъкло на колата, с надпис „Льо Ман“ — Двадесет и четири часово автомобилно състезание“.

СПИКЕР (продължава): Той все още не е дошъл в съзнание. Разбира се, ние ще ви държим в течение на неговото състояние. В момента той е на операционната маса. Това е всичко, което ни казаха от болницата.

ОПЕРАЦИОННА И КОРИДОРЪТ ПРЕД НЕЯ

Едър план на ръцете на хирурзите, които започват операцията... после кадър на коридора пред операционната. Близък план на краката на Валери в ботушки: тя се разхожда непрекъснато. Близък план на нея, опряла челото си на бялата стена на коридора. С леко придвижване камерата показва целия коридор: една милосърдна сестра с бързи крачки преминава покрай нея. Камерата се придвижва към Валери. Лицето ѝ е разстроено, със сини кръгове под очите. Американски план на Валери, с гръб към нас. Тя се разхожда, като държи кожената си чанта отзад. Близък план на Валери, седнала, пуши нервно, после гледа ноктите си, свива мускулите на страните си. Отново общ план на коридора: Валери гледа с празни очи движението на асистенти и сестри, които преминават равнодушни покрай нея. Близък план на лицето ѝ. Погледът ѝ е молещ. Сините кръгове под очите ѝ са още подчертани. Отново общ кадър на коридора. Валери е седнала. Валери е права. Валери опряна на стената, ту с лице към нея, ту с гръб. Много едър план на ръцете ѝ, които тя движи нервно. Кадър на вратата на операционната. Леко движение на камерата, за да покаже Валери, седнала пред вратата, с поглед, закован в ключалката. Общ план на коридора: Валери се разхожда. Отново същият план: Валери все още чака в коридора. Най-сетне вратата на операционната се отваря. Валери, обезумяла, се прилепва към стената. Болничната носилка, придружавана от един асистент и милосърдни сестри. Носилката се приближава към нас, за да се види безжизнената глава на Жан Луи. По-голяма част от нея е скрита под превръзката. На заден план Валери с неравна походка следва носилката. Малко залита. Хирургът се приближава към нея и я хваща за ръка. Тя спира. Гледа с блуждаещ обезумял поглед. Американски план на хирурга и на Валери. Той ѝ говори... на същия кадър се чува гласът на спикера.

СПИКЕР: Часът е осем сутринта, а адското въртене продължава без никакви промени. Три Ферари са начело. Нощта беше изключително драматична, машините не престанно се повреждаха... и повече от половината състезатели напуснаха пистата. Между тях е и Жан Луи Дюрок..., Жан Луи Дюрок, нещастният случай с него ви е известен.

Приближаване на камерата към Валери. Духевното ѝ състояние е достигнало своя връх. Тя се овладява с мъка, обляга се на стената и плаче.

СПИКЕР (продължение): Вие знаете, че в продължение на три часа той е бил на операционната маса, но не знаете за драмата, която се е разиграла през това време и която го засяга пряко. Ще прекъсна за момент, защото виждам, че Граъм Хил има намерение да зарежда, а той все още участва в състезанието и има големи шан-



Валери (Валери Легранж)

сове за класиране. Казах, че в болницата се разиграла драма пред самата операция.

Изведнъж Валери се освобождава от ръката на хирурга и изтичва с лице към нас. Тя е безумна, тя отблъсква една милосърдна сестра и продължава да тича.

СПИКЕР (продължение): Тази нощ жената на Жан Луи Дюрок е дошла в болницата и от самите лекари е узнала за тежкото състояние на своя съпруг.

ПИСТАТА В МАН — ВЪНШНИ СНИМКИ — РАНО СУТРИНТА

Общ план на пистата, където състезателните коли продължават своите обиколки. Среден план на преминаващи коли. Близък план на телевизионния екран, който излъчва състезанието.

СПИКЕР (продължение): И така, случило се е нещо ужасно: нервите на мадам Дюрок, вече достатъчно похабени от състезанията, не са издържали на тази злополука с мъжа ѝ... научихме току-що, че тя се е самоубила. При какви обстоятелства още не е известно.

Край на ретроспекцията.

КОЛАТА НА ЖАН ЛУИ. НОЩ

Близък план на Мустанга, после предното му стъкло, гледано от вън. Чистачките са непрекъснато в движение. Близък план на Ан с тъжно лице. Камерата се придвижва, за да покаже Жан Луи, той кара нервно. След малко със замислени очи поглежда своята съседка. Кадър на двамата: Ан обръща главата си. Близък план на Жан Луи с лице към нас. Дъждът удря върху предното стъкло. Колата спира.

ЖАН ЛУИ. Тази седмица няма да бъда в Париж. Ще участвувам в ралито Монте

Карло. Щом се върна (той се усмихва) ... Монмартър 15—40.

АН (излиза от колата): Добре, лека нощ!

ЖАН ЛУИ: Лека нощ!

Камерата се придвижва, за да я покаже права пред Мустанга, който гръбна веднага. Известно време камерата остава върху Ан, после екранът се затъмнява.

АПАРТАМЕНТЪТ НА ЖАН ЛУИ

Черен екран: една врата се отваря. С гръб към нас влиза Жан Луи. (черно и бяло, цветна лента) сваля палтото си и се приближава към леглото, в което спи една млада жена, Ян...

Той се преоблича и запалва нощната лампа. Младата жена се събужда (полуобщ план на стаята).

ЯН: (Ян Бари): Колко е часът?

След като поглежда часовника си, Жан Луи сяда на леглото близо до нея. Тя остава изтегната.

ЖАН ЛУИ: Един часа и пет минути.

ЯН: Добре ли пътува? Как е малкият?

ЖАН ЛУИ: Добре.

ЯН: А ти?

ЖАН ЛУИ. Добре. (След малко): Имам една лоша новина за теб.

(Тя повдига леко главата си към него).

ЯН: Не ми ли намери бюро? Не си търсил добре.

ЖАН ЛУИ (смутено): Да, да, уверявам те..., аз ходих в антикварните магазини на Довил... но не намерих бюро в стил Людовик XV.

ЯН: Толкова по-зле (след известно време): Защо не се събличаш?

ЖАН ЛУИ: Това правя.

Той става и чрез леко движение камерата го проследява до вратата на банята. Той влиза: виждаме го от дъното на коридора в банята.

ЯН(извън кадъра): Кога ще ме представиш на твоя син?

ЖАН ЛУИ: Когато стане на възрастта да може да те прелъсти.

ЯН: Знаеш, аз мога да бъда за него една добра майка.

ЖАН ЛУИ: Да..., знам.

ЯН: Кажй, ти с близначки ли ходиш сега?

Жан Луи се връща отново към нас и се приближава към леглото, като закопчава яката на ризата си. Тя все още лежи.

ЖАН ЛУИ: Кой ти разправи това?

ЯН: Списанието „Авто“, ето там.

Жан Луи поглежда към нощното шкафче и взема списанието.

ЖАН ЛУИ: „Спорт авто“ ли?

ЯН: Да.

Той сяда на фотьойла до леглото и прелиства списанието.

ЖАН ЛУИ: О! О!... На коя страница?

ЯН: Двадесет и девета.

ЖАН ЛУИ: Вярно.

Кадър на илюстрацията на списанието (цветна снимка). Жан Луи и неговия съкип в една състезателна кола заедно с две хубави руси момичета.

ЖАН ЛУИ: Ти не си прочела всичко, слушай... „Днес автомобилният състезател Жан Луи Дюрок срещна една млада парижанка в Довил. (Колебае се известно време в импровизацията си). Те прекараха следобед заедно. Заедно обядваха... и също така заедно изминаха четиристотин километра... Преди около половин час те се разделиха...“

ЯН (става изведнаж): Защо ми казваш всичко това?

ЖАН ЛУИ: Защото това е истината... „Спорт авто“ винаги казва истината...

СТАРТ НА РАЛИТО НА МОНТЕ КАРЛО

Близък план на музикант (**цимбалист**) от републиканската военна музика. Камерата се придвижва и показва в общ план целия оркестър и тълпата от зрители зад нея. Силна музика. Диригентът отброява такта. Полуобщ план на полицаи с каски на мотоциклети. Те са наредени пред мястото за старта, където се дават инструкции на един състезател, готов да потегли. Тук Рейм... Реймс, международната столица на шампанското, която за една нощ ще стане автомобилна столица. Тук е стартът на 35-то рали на Монте Карло... обявено за едно от най-тежките състезания поради атмосферните трудности, при които се провежда. Докато спикера говори, виждаме различни кадри: съдията дава знак и една кола потегля. Камерата се придвижва и показва от близко колелата и на свой ред тръгва един Ситроен. Друга кола, Аустин, минава на преден план и изчезва. Многобройни кадри на коли, които чакат своя ред, за да потеглят. Американски план на Жан Луи, който разговаря с техници.

СПИКЕР (продължение): В момента, в който ви говоря, други състезатели потеглят от Осло, от Минск, Лондон, Атина, Лисабон, Хамбург: те са всичко 273... и между тези 273 конкуренти, разбира се, фигурира и Жан Луи Дюрок, който с Мустанг 184 в момента се приготвя да потегли.

Кадър на бял Мустанг 184. Той спира пред съдиите и очаква сигнала за тръгване.

СПИКЕР: ... Той е на старт и ще потегли след няколко секунди. Жан Луи Дюрок разделя волана със своя съкипник Шемен...

Музика: Основната мелодия на филма. Общ план на едно шосе. Екранът блясва от фаровете на автомобил, който се приближава към нас. Мустанг с номер 184 преминава пред нас (**придвижване на камерата**) и изчезва с пълна бързина. Огново кадри с фарове, но по-бързи.

УЛИЦА ПАРИЖ — ДЕН

Обикновен цвят: полуобщ план на един павилион за вестници. Ан купува „Франс соар“, „Лекип“ и други спортни списания. Американски план на Ан с лице към нас. Придвижване на камерата назад. Ан върви по улицата и чете „Лекип“.

Сепия: върху общ план на един завой минава Мустанга... после един Аустин, после един Ид.

Цветно. Четири камили вървят царствено в една пустиня.

Сепия: отново завоя, взет с голяма скорост от едно Рено Майор.

Цветно: По-общ план на пустинята и четирите камили.

Сепия: Мустангът лети по едно шосе.

Цветно: придвижване на камерата в близък план към главата на една камила.

Сепия: Друг завой, покрит със сняг: Минава една Ид и настига Ид-то и Мустанга.

Цветно: Американски план на Ан, облечена в работни панталони, черни очила. Тя разглежда някакъв фотос, в ръката си държи сценарий.

Сепия: близък профил на Жан Луи в екип на фирмата Форд. Шофира. Общ план на планински път: колата се катери по него много бързо.

Цветно: Камера върху фортова количка. До нея стоят операторът и помощникът му. Ан се приближава към двамата. Асистенти придвижват камерата паралелно с хода на камилите, които преминават пред нас.

Сепия: заснежено шосе блести на слънцето: гонещи се автомобили.

Цветно: близък план на Ан. Тя поглежда през визьора на камерата.

Сепия: Мустангът изкачва заснежено шосе.

Цветно: Ан все още гледа през визьора и прави знак на главния оператор да влезе в зрителното ѝ поле.

Сепия: На един силно заснежен завой преминава леко и много бързо Мерцедес.

Цветно: главният оператор и Ан разговарят **(без звук)** близо до камерата.

Сепия: близък план на профила на Жан Луи, шофира с каска на главата. После кадър на Жан Луи до Шемен. Шофира Шемен. Жан Луи изучава картата на шосетата. Камерата се задържа само на Жан Луи.

ЖАН ЛУИ: Право напред, след това веднага вляво.

ШЕМЕН: Да.

ЖАН ЛУИ: Право напред..., ляво, плътно...

ШЕМЕН: Да.

Общ план на един път: една кола със запалени фарове се задава срещу нас.

Ан. Цветно: заедно с техниците от снимачната група обсъждат някакъв план.

Сепия: Жан Луи седи до Шемен и все още разглежда картата на пътищата.

Цветно: Ан върви пред камерата **(грее слънце)**.

Сепия: нощ, коли минават много бързо и осветляват с фаровете си една табелка, на която се чете „Контрола“.

Придвижване леко на камерата върху техниците, които работят около колата на Жан Луи и Шемен. На тази картина започва отново гласът на спикера.

СПИКЕР: До този момент напусналите състезатели са извънредно много. От двестата седемдесет и трите коли в началото са останали не повече от осемдесет. Има много инциденти, дължащи се на атмосферните условия, превърнали пътищата в истински пързалки, в истински ад. Сега...

Докато спикерът говори, различни нощни кадри на работещи техники от контролния пост. Един кандидат за първото място сяда в колата си и потегля. След него преминава една Кортина Консул, последователни кадри на контролния пос. Кадър на Мустанга, който също потегля.

Цветно: Ан на платформата на един парижки автобус **(камерата е с лице към нея)**, който се движи по плас дьо ла Конкорд; в дъното се забелязва бегло плас дьо л'Етоал и Шан-з-Елизе. Автобусът спира,

Ан слиза.

Сепия: Жан Луи шофира. Леко придвижване на камерата към Шемен, който се е изтегнал назад и вероятно спи. Нов подобен кадър, само че сега шофира Шемен. Жан Луи се е изтегнал назад и спи.

Цветно: улица в Париж. Близък план на тезгяха на магазин за плодове и зеленчуци. Ан влиза в кадъра: лицето ѝ се появява между плодовете (**портокали, лимони, домати**). Извън кадъра се чува шумът на кола, която влиза в завой и изчезва.

ЖАН ЛУИ: Завой дясно...

ШЕМЕН: Да.

Ан прави своите покулки.

Сепия: близък план на профила на Жан Луи с каска на главата, шофира.

ЖАН ЛУИ: Завой дясно.

ШЕМЕН: Да.

Цветно: близък план на Ан в цветарски магазин.

ЖАН ЛУИ: Завой...

Сепия: шосе — нощно време, преминава кола със запалени фарове.

УЛИЦА В ПАРИЖ — ДЕН

Цветно: Кадър от Шан-з-Елизе, в дъното Триумфалната арка на плас дьо л'Етоал. Ан върви по централната алея срещу нас. Започва изпълнението на една песен на Пиер... докато камерата следва Ан. Тя пресича заедно с тълпата Шан-з-Елизе (**леко придвижване на камерата**)... Намираме я седнала на една пейка на булеварда близо до плас дьо ла Конкорд. Тя мечтае.

Песента се пее от Никол Круазил.

ПЕСЕН: Ти и аз

живеем в града.

Отдавна нашите сърца

бият в ритъма на **улиците**.

Между всички погледи,

които се кръстосват, разминават,

Само нашите за щастие

са непознати.

Днес това си ти.

Днес това съм аз.

Днес любовта

ни хвана за ръка.

И толкова по-зле, ако това става много бързо,

защото любовта ни кани

да изживеем лудешки

Това което ни очаква.

Днес, това си ти.

Днес това съм аз.

И толкова по-зле, ако това стане много бързо,

защото любовта ни кани

Да изживеем лудешки

това, което ни очаква.

По време на песента, следва паралелен монтаж: различни кадри на Ан, после в сепия на Мустанга, който преминава един завой. После едър план (**цветно**) на Ан, която мечтае. Едър план на Жан Луи с каска (сепия). Кадър на Ан (**цветно**) в градината Тюилери. Тя гледа лебеди, които плуват в басейн. Сепия: коли пътуват в дълбок сняг. Близък план на Жан Луи, който следи картата на шосетата, после шофира. Цвят: среден план на Ан срещу нас, седнала в един фризьорс-

ки салон; тя е под сушоара и чете с голям интерес списание със заглавие „Мотори“. Сепия: един контролен пост в дълбок сняг: силен шум от минаващите коли: кадър на табелка с надпис: „Внимание! Поле-дица“. Общ план в сепия на Монте Карло, огряно от слънцето: тълпата очаква пристигането на колите от ралито. Извън кадъра се чува гласът на спикера. Следват различни къси кадри: едър план на състезател. Той минава и поздравява с ръка зрителите. Близък план на Жан Луи в Мустанга. Той отговаря на въпросите на един радио-журналист с портативен магнитофон. Кадър на състезатели, които прегръщат жените си... Близък план на Жан Луи. Той излиза от Мустанга, излиза и Шемен. Различни кадри на състезатели, между които Жан Луи и Шемен. После Жан Луи се качва в Мустанга, поздравява тълпата и отива да гарира. Бързи кадри на тълпата, на преден план са журналистите с моливи или фотоапарат в ръка. Към края на текста на спикера при полуобщ план връщат купите на победителите.

СПИКЕР: Преди четвърт час пристигна и последният състезател. По-точно, четиридесет и втори, защото до Монте Карло пристигнаха само четиридесет и две коли. Трябва да добавя, че трудностите на това рали умориха не само състезателите, но и техниците. Както знаете, Монте Карло е столицата на хазарта... но тази вечер Монте Карло ще бъде столицата на автомобилите. Ние искаме да ви покажем принца и принцесата, но за съжаление те са на зимен спорт и затова не можах да присъствам на финиша на ралито. За това вместо тях други връчиха наградите на победителите. Всъщност те не са истинските победители. Наградата трябваше да получат Макинен и съкипникът му с кола Купер.

АПАРТАМЕНТА НА АН

Черен екран, после общ план на всекидневната на Ан. Срещу нас е телевизионният екран: Тя е в стаята. На екрана виждаме репортажа от финала на ралито.

СПИКЕР: (продължение)... попречи им една точка от правилника. Много жалко, нали..., но надявам се, всичко това ще се забрави, тази вечер на банкета за състезателите, който ще се състои в Спортния клуб, който е...

Ан с лице към нас, във фотьойла пред телевизора, който е извън кадъра. Тя пуши и взема слушалката на телефона; леко придвижване на камерата, за да я даде по-отблизо.

АН: Ало! Госпожице, искам да изпратя една телеграма в Монте Карло. (След малко). Да, благодаря. (След известно време. Чува се шум от телевизионния апарат). Ало, да Монте Карло, Господин Жан Луи Дюрюк..., Дюрюк с „к“: (След малко). А, да точно така, госпожице, но не зная адреса..., да извинете, но това е лесно, той е състезател..., участва в ралито на Монте Карло. О, да! Бъдете така любезна. (След малко) Да, точно така. Да, дежурния, много добре, да. Тогава, а... (колебае се) „Браво! Видях ви на телевизията. Ан.“ Не, не, чакайте, чакайте... „Браво! Обичам ви. Ан.“ Да, това е текстът, да. Монмартър 15—40... Госпожице... (тя продължава да говори извън кадъра. Общ изглед на залива на Монте Карло, сниман от хеликоптер, цвят тъмносин, залива осветен изцяло.) След малко време ще се получи? (След малко). Благодаря.

БАРЪТ В СПОРТНИЯ КЛУБ. ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — НОЩ.

Общ план на бара (цялата тази сцена е в синьо). На преден план около маси са насядали хора, облечени във вечерни дрехи; на сцената танцуват момичета. Камерата се придвижва напред към момичетата и после се връща към хората от масите, които стават и танцуват. Те са в смокини и дълги вечерни рокли. Все в общ план камерата проследява келнер, който минава между танцуващите и спира пред масата; тук е Жан Луи, Анри Шемен и други техни приятели, мъже и жени. Всички са във вечерни дрехи. Келнерът поднася на Жан Луи табличка, върху която е поставена телеграма. Жан Луи я взима,

разтваря, чете, слага я веднага в джоба си, става, извинява се на приятелите си... В друг кадър виждаме Жан Луи да си проправя път към изхода.

ХОЛ НА СПОРТНИЯ КЛУБ

Общ план: Жан Луи отива бързо към администратора и го моли да му приготи сметката. Тичайки, се връща към нас, като съблича горната част на смокинга си. Кадър на Жан Луи в коридора на клуба, който води към спалните стаи.

ВЪНШНИ СНИМКИ — НОЩ

Общ план на една сервизна станция и шосе през нощта (**екран черно-бял върху лента, леко оцветена в синьо**). Мустангът от ралито целият изцапан, спира пред бензиностанцията, от него излиза Жан Луи и като не вижда никого наоколо, натиска нервно клаксона. После се отправя към осветената сграда. Шум от колите, които минават по пътя. Бързи снимки на фаровете им. Жан Луи се опитва да отвори стъклената врата, през която виждаме спящия продавач на бензин. Вратата е заключена. Жан Луи чука. Служещият се събужда, отмята покривката, с която е покрил краката си, слага каскета си, става и идва да отвори. Излизайки, близо до Жан Луи той леко потръпва поради студа.

ЖАН ЛУИ: Добър вечер. Извинете, че ви безпокоя в този студ.

Двамата се отправят към колата.

ПРОДАВАЧЪТ НА БЕНЗИН (**Пол льо Персон**): А! Хладничко е, нали? Може да се каже, че отдавна не сме били разглежвани... Супер или обикновени?

ЖАН ЛУИ: Супер... напълнете го.

Продавачът е до помпата. Жан Луи нахлузва палтото си, което току-що е взел от колата си.

ПРОДАВАЧЪТ: Да напълня ли?

ЖАН ЛУИ: Да.

ПРОДАВАЧЪТ: О! да го напълня... но това е много лошо, защото никога не може да се закръгли сумата. С тези сантими съм принуден по цяла сутрин да правя сборовете... Затова, когато се отнася до сантими, разбирате, после...

ЖАН ЛУИ: Добре, налейте ми за пет хиляди.

Продавачът се приближава към резервоара с маркуча. До него Жан Луи пуши и го гледа. Продавачът фиксира настойчиво Жан Луи.

ЖАН ЛУИ (**като показва капачката на резервоара**): Трябва да се отбие.

ПРОДАВАЧЪТ: Да, ... но ..., а ..., цигарата!

ЖАН ЛУИ: (**като я смачква на земята**). Ето.

Жан Луи обикаля около колата, проверява гумите и нещо говори на себе си. После се връща при продавача.

ЖАН ЛУИ (**вътрешен глас**): Въпреки всичко хубаво е да изпратиш една такава телеграма..., трябва да имаш смелост, кураж, нали?... Това е нещо изключително, една хубава жена... да ти изпрати такава телеграма. Това е прекрасно! Аз никога не бих направил подобно нещо. Това е забележително, от страна на една жена това е забележително! Каква смелост!

Път, нощ, близък план на Жан Луи през предното стъкло, върху което се движат чистачките. Валч дъжд.

ЖАН ЛУИ (**вътрешен глас**): Добре, ако средно поддържам тази скорост, ще пристигна в Париж към... шест часа, шест и половина. (**След малко**). В шест, шест и половина тя, разбира се, ще спи. Какво ще направя? Ще отида в едно кафе и оттам ще ѝ се обадя. Тя е въщи... Една жена, която пише в телеграма: „Обичам ви“ (**камерата се придвижва, за да го даде по-близо**), може да бъде посетена в

къщи. О, да! Защо ще отида при нея? Ще отида при нея. Не знам на кой етаж живее, ще бъда принуден да събудя портиерката... Тогава портиерката ще ми каже: „Тя не е тук“ или: „По това време не може да се качите горе.“ Аз ще ѝ кажа: „Мадам, извинете, но аз изминах пет хиляди километра с кола... (той се усмихва леко) шест хиляди... това прави шест хиляди с връщането. Изминах шест хиляди километра с кола, за да видя госпожата, извинете ме, но аз се качвам“. Качвам се и звъня един път, два пъти... Не, звъня само веднъж, не бива да я нервирам. (Минава една кола в обратна посока. Фаровете блестят). Звъня веднъж. Тя стана бавно..., може би не отваря и пита: „Кой е там“. Тогава аз ѝ казвам: „...“, е добре, казвам ѝ... А, не, не мога да кажа: „Жан Луи, бащата на Антоан.“ Казвам ѝ: „Бащата на Антоан“... Да, това е много ловко. (Камерата се придвижва назад, за да го даде както в началото на кадъра). Кой е там? — Бащата на Антоан. Тогава (шум от друга кола)... тя отваря и ние се намираме лице срещу лице. (Отново придвижване на камерата назад към него, известно време тишина). Тогава, тя е малко смутена, изпратила ми е такава телеграма: „Обичам ви“... (шум от кола)... тя е смутена, тя е смутена, това е напълно нормално... (придвижване на камерата назад). Тя е в дома си... и е смутена... Тогава тя ми казва: „Ще ви направя едно кафе“. Така. (Много доволен от мислите си). „Вие много сте пътувал, ще ви направя едно кафе“. Тогава аз влизам, (Камерата се придвижва напред). Не, би трябвало аз да ѝ кажа нещо, въпреки че съм мръсен, че съм запуснат... Тогава ще ѝ кажа... Трябваше да спра в Авиньон и да ѝ изпратя една телеграма. Да, това е добре. А, не! Не, не... Ако някой раздавач на телеграми я събуди в шест без четвърт, в шест часа, това ще бъде лошо. Не, тя ще заспи отново и после ще се събуди в лошо настроение... Но всичко това е глупаво. Най-сетне за щастие имам още няколко километра, за да измисля нещо. (Чуват се първите ноти на музикалния лейтмотив на филма).

Общ план на централно шосе, отстрани с дървета. Времето е тъмносиво (синкава нощ). Придвижване на камерата напред, тя е в колата и показва пътя през предното стъкло: пред нас една кола пуска левия си мигач, който е една червена точка сред общата синева. Тя задминава друга кола. Среден план на Жан Луи в профил. Той шофира и същевременно се бръсне (от този кадър започва нормален цвят, защото през стъклото се вижда изгревът на слънцето.) Кадър на един крайпътен надпис:

ПАРИЖ
МЕЛЮН
ЕТАП

Странично придвижване на камерата по продължение на полето, гледано през стъклото на колата: слънцето изгрява: Музика и хор. Кадър на улица „Ламарк“ и колата, която спира пред № 14, Жан Луи изгичва към вратата, звъни и влиза. Сниман отвън: той е във входа на зданието и чука на стъклената врата на портиерката.

ЖАН ЛУИ (на врагата): Ан Готие, моля.
ПОРТИЕРКАТА (сънено): На втория ляво.
ЖАН ЛУИ: Благодаря.

Той изтичва по стълбата и излиза извън кадъра. Придвижване на камерата нагоре по стената на зданието, за да спре на един прозорец на втория етаж, после придвижване надолу, за да видим отново вратата на портиерката. Жан Луи се появява и чука отново.

ЖАН ЛУИ: Извинете, мадам... няма никой у госпожа Готие.

ПОРТИЕРКАТА: А! Тя не винаги ми казва какво прави.

Разочарован, Жан Луи се отдалечава, взема една цигара, пали я, после взема ново решение. Той се връща, но преди да почука, прави известно приготвяне.

ЖАН ЛУИ (със силен глас): Полиция!

ПОРТИЕРКАТА (извън кадъра): Мисля, че отиде да види малката си дъщеря в Довил.

ЖАН ЛУИ: Благодаря, мадам.

... И той изтичва към колата, качва се и потегля веднага. Хорът пее лайтмотива.

Голям общ план на полето. Вече е ден. Мустангът лети по шосето. Бързо движение на камерата, за да го проследи.

ПАНСИОНЪТ В ДОВИЛ

Среден план на вратата, която се отваря. Излиза директорката, следвана от Жан Луи.

ДИРЕКТОРКАТА: Много съм изненадана от вашето пристигане. Снощи ви гледах по телевизията на ралито в Монте Карло. Беше много добре.

Те слизат по стъпалата.

ЖАН ЛУИ: Вие казвате, че ако отида нататък, има вероятност да ги намеря? (той излиза извън кадъра).

ДИРЕКТОРКАТА: А! Да, да, да, сигурно след големия мост, нали знаете?

ЖАН ЛУИ: (извън кадъра). Да, ако се върнат, докато аз ги търся, кажете им да ме почакаат.

Кадър на Жан Луи. Той се качва в колата.

ДИРЕКТОРКАТА: Но разбира се, разбира се.

ЖАН ЛУИ: Довиждане, мадам.

ДИРЕКТОРКАТА: Довиждане, доскоро виждане.

Той потегля. Камерата се придвижва към директорката, която бавно се качва към входа.

ВЪНШНИ СНИМКИ. ДОВИЛ — ДЕН

Денят е мъглив. Небето облачно. Морето зеленикаво (цветовете са обикновени, но нарочно потъмнени). Кадър на Мустанг 184, шофиран от Жан Луи; той гледа наляво и надясно. Полуобщ план и странично придвижване на камерата, за да се проследи колата по един градски площад. Тя завива по посока на брега. Американски план на Жан Луи, прав на мостика, който доминира над плажа и морето; с ръце в джобовете, той търси с поглед. Придвижване на камерата назад, за да го даде в общ план: той тича към колата си (все още е на мостика), качва се и тръгва веднага (странична камера).

Плажът, гледан през телеобектив, камерата е с лице към брега: на преден план Ан с двете деца се забавляват и не забелязват Мустанга, който на заден план спира на десетина метра от тях. Жан Луи излиза от колата и прави знаци с фаровете по посока на тях. Ан и децата се обръщат. Чува се хор и музикалният лайтмотив. Ан се спуска към Жан Луи. Жан Луи скача към нея, прегръща я и я завърта, като я притиска силно към себе си. Децата, щастливи, играят около тях. Кадър, полуобщ и с леко придвижване на камерата към едно куче, което подскача на плажа; то се приближава към вълните, после изплашено бяга към един мъж, който минава и държи в ръката си пръчка.

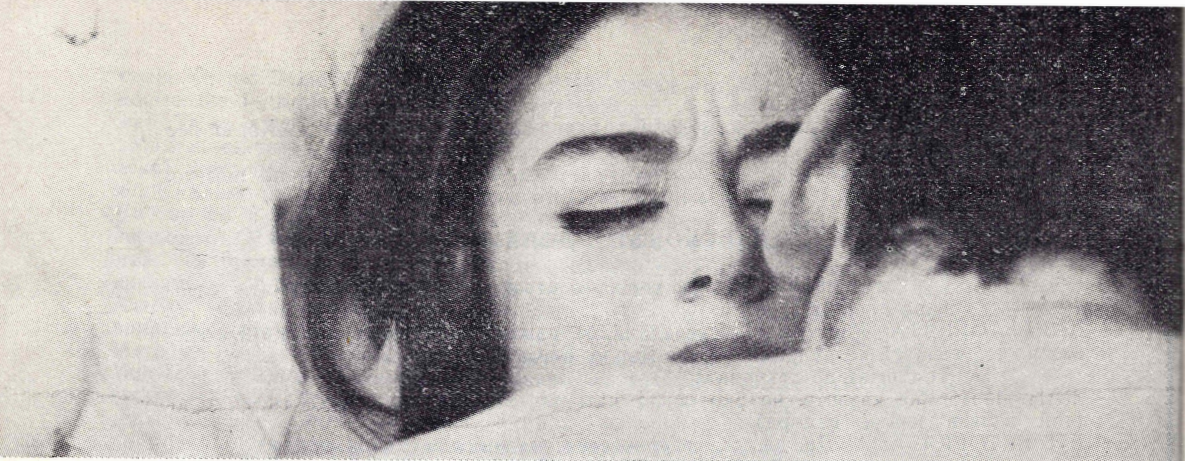
ПАНСИОНЪТ

Близък план на колата; на заден план площадката пред входа на пансиона, където двете деца и директорката махат с ръце за сбогом.

ДИРЕКТОРКАТА: И така... до неделя!

ДЕЦАТА: Довиждане, татко! Довиждане, мамо!

Колата потегля и изчезва от кадъра. Камерата остава върху директорката и децата, които все още правят радостни знаци. Леко придвижване на камерата напред в момента, когато директорката прибира децата в пансиона. Общ план на плажа и кучето, което все още подскача и тича към вълните. Когато вълните го доближават то побягва.

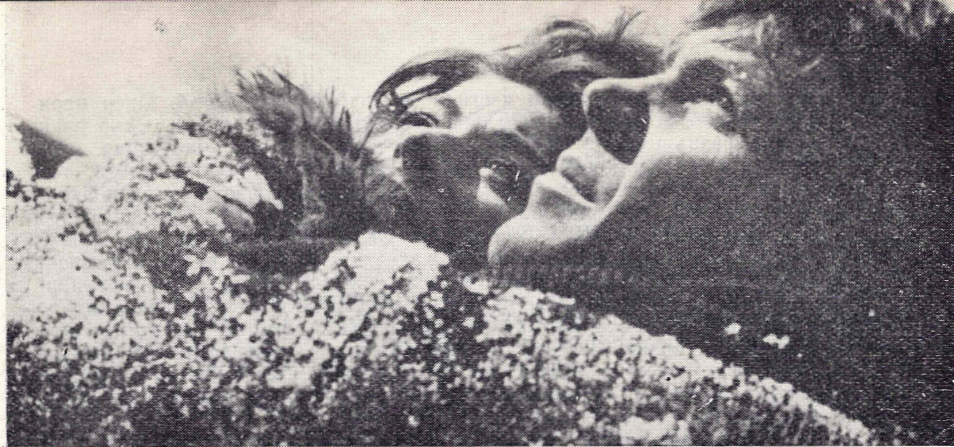


СТАЯ В ХОТЕЛ

ОБЯСНЕНИЕ: Този дълъг епизод е съпровождан от песента на Пиер Бару „Една сянка от нас“, а е съставен от паралелен монтаж на двойката Ан и Жан Луи (екран в червено-оранжево) и реминисценциите на Ан из живота ѝ с Пиер (нормални цветове). Жан Луи и Ан лежат полуголи един до друг. Преди да започне песента, началните кадри са без звук. Едър план на Ан. Ръцете на Жан Луи галят нежно косите ѝ. Лицето на Ан. В кадъра влиза и Жан Луи. Те се прегръщат и целуват, различни кадри на лицата и ръцете им. Ръцете им се срещат и притискат. Камерата показва Ан с лице към нас. Той е с гръб до нея. Любовният унес на Ан изчезва. Блясъкът на очите ѝ намалява. Чува се необичаен ритъм, подобен на ударите на сърцето. Тя се заслушва. Очите ѝ се присвиват. Екранът се замъглява. Акомпанимент на орган.

ПЕСЕНТА-ПИЕР:

- Една сянка от нас
Ще остане завинаги
1. в името на любовта
вкус към вечността.
 2. В името на нашата любов
 3. Една сянка ще остане.
 4. Тази наша сянка
 5. Колко слънца,
Изгарящи нашето небе,
 6. Е трябвало да се подготвят!
 7. Че когато са тези слънца
 8. Едната сянка ще остане
Тези слънца... Те са така горещи, те са така силни,
 9. Че ни изгарят и ни измъчват
 10. Още... Още... Още...
 11. Те носят имената на дребна стока:
 12. любов, уважение, лудост.
 13. Това е доверието и смелостта
 14. Това е синьото в книжките с картинки:
 15. Това е, което ти очакваш от мен,
Всичко това, което аз очаквам от теб.
А! А! А! А!
 16. Една сянка от нас
Не ще може да създаде



17. В бъдещите дни
 Нищо друго освен красота
18. Дори когато се мисли за най-лошото,
 Една сянка ще остане
19. Тази наша сянка,
 Хилядите слънца
 подобни
 На една любов
20. Не биха могли нищо да променят,
 Защото от първите слънца
21. Една сянка ще остане
22. Тези слънца... Те са така горещи, те са така силни
23. Че ни изгарят и измъчват
24. Още... Още... Още...
25. Те имат имена, които ни карат да се смеем,
 Това е страстта, това е вдъхновението,
26. Това е външният блясък и нежността
27. Това е синевата на нашата младост:
28. това е всичко, което ще ме надживее...
29. Всичко, което ще живее...
30. Една сянка от нас...

Паралелен монтаж върху песента: всички четни числа от стиховете са на кадрите с Ан и Жан Луи в червено-оранжев цвят; нечетните числа са на кадри с естествения цвят. Всички тези кадри са много кратки.

1. Пиер и Ан се търкалят в снега и се прегръщат.
2. Жан Луи е до Ан и я целува. Тя тъжно затваря очите си. 3. Близък план на Пиер и Ан. Те се смеят и, легнали в снега, се целуват.
4. Жан Луи гали врата на Ан. Тя със замръзнали очи гледа към нас.
5. Пиер и Ан, прегърнати се търкалят в снега. 6. Жан Луи притиска Ан към себе си; тя се хваща за рамото му. 7. Много едър план на Пиер и Ан, лицето ѝ цялото в сняг; двамата се смеят. 8. Ан, до Жан Луи, слага ръка на очите си. 9. Пиер и Ан лежат на снега с лице към слънцето. 10. Жан Луи до Ан, въздиша и се притиска към нея. 11. Същият кадър в снега, както № 9: Пиер и Ан се целуват. 12. Много едър план на очите на Ан, замъглени от спомените. 13. Пиер и Ан галопират един до друг в тресавищата на Камарг. 14. Очите на Ан. 15. Много едър план на целувка между Пиер и Ан. 16. Очите на Ан се присвизат от мъка. 17. Близък план на Пиер и придвижването на камерата към Ан в работно облекло, близо до една снимачна камера. 18. Очите на Ан със свалени клепащи. 19. Пиер и Ан се хранят; кадър на двамата, смеят се и поднасят биберон на едно новородено агънце. 20. Очите на Ан. 21. Стадо овце и овчари, един от тях държи в ръцете си едно агънце. 22. Очите и челото на Ан. 23. Пиер и Ан, разделени от една ограда. Те се усмихват един на друг. 24. Голият гръб на Жан Луи и Ан... замислена. 25. Камерата се придвижва назад и показ-

ва една кола със свалено чергило и Пиер и Ан в гръб. Пиер кара много бързо, докаго Ан прегръща мъжа си и го целува. 26. Едър план на Ан, развълнувана. 27. Пиер върви към Ан, която, щастлива, се е облегнала на едно дърво. Кадър на двамата, легнали в сеното, той държи в устата си една сламка, тя е облегнала главата си на коляното му. Много едър план на Ан; Пиер целува косите на Ан и ѝ говори нещо на ухото. 28. Жан Луи до Ан. Въздишки. 29. Общ план на кулите на едно укрепление и придвижване на камерата назад към двойката Пиер—Ан в една нива, засята с жито. После странично придвижване на камерата, за да видим двойката на кея на едно малко пристанище от вида на Сан Тропе. 30. Едър плин на Ан, лицето ѝ е сгърчето от болка. Песента свърши, но върху музиката, която продължава още известно време, следват няколко бързи кадри; Пиер усмихнат (с лице към нас), слага една шапка, черни очила, смее се на Ан. Тя също се смее...

Червено-оранжев цвят: близък план на профила на Ан, легнала. Появява се образът на Пиер, малко замъглен: той я целува много пъти. Ан се задъхва. Екранът се замъглява. Най-сетне тя отваря очи: това е Жан Луи, той е до нея... Близък план на двамата, легнали в профил, Ан едва чуто промълвя: „Пиер“... Жан Луи леко се надига, поглежда я. Тя затваря очи. Следва същият кадър на двойката Жан Луи — Ан, легнали в стаята на хотела (близък план, червено-оранжев филтър).

ЖАН ЛУИ: Защо?... (след известно време Ан полуотваря очи). Защо?

АН: (след известно време). Заради мъжа ми.

ЖАН ЛУИ: Но той е мъртъв.

Дълго мълчание между двамата.

ВЪЛНОЛОМЪТ НА ДОВИЛ

ВЪНШНИ СНИМКИ — КРАИ НА СЛЕДОБЕДА

Музика от песента „По-силно от нас“ (без думи). Общ план в естествени цветове на вълнолома. Сиво време, морето зеленикаво. Една кола задминава един мъж, който разхожда кучето си (същият, който срещнахме в началото на филма). Бавно мъжът и кучето се приближават към нас. Музиката прозвучава по-силно... после намалява и се прелива в следващия епизод.

СТАЯ В ХОТЕЛА

Полуобщ план в черно-бяло, цветна лента на леглото и нощното шкафче откъм страната на Жан Луи. Той е прав, облечен, закопчава жилетката си и сяда на леглото. Леко придвижване на камерата, за да покаже изцяло леглото. Ан също е седнала на леглото почти на колелене. Облечена е в черен комбинезон и гледа с тъжен поглед ръчната си чанта. Изважда цигара и я запалва. По време на първия куплет на песента, която продължава, Жан Луи я гледа. Тя сваля погледа си.

ПЕСЕН (глас на жена извън кадъра):

Нашето минало ни е като водач,
през него
трябва ясно да виждаме нещата.
Но нашето недоверие е към своя край,
Любовта е по-силна от нас.

АН (сгава и излиза извън кадъра): По-добре ще бъде да взема влака.

Камерата остава върху Жан Луи. Той закопчава верижката на ръчния си часовник и запалва една цигара.

ПЕСЕН: (глас на мъж извън екрана).

Дали да се надяваш... или се примиряваш
тя ни насочва, както пожелае,
любовта е по-силна от нас.

ЖАН ЛУИ (взема телефонната слушалка): Госпожице, моля, искам сметката на стая 41... и също разписанието на следващия влак за Париж.

Придвижване на камерата върху Ан, която се връща облечена...
после (**следва песента, пята от жена**) отива в банята. Камерата я следва и я показва с лице към огледалото. Тя оставя цигарата си на полицата и си сресва косата, после се връща към нас. Застава пред Жан Луи и чака отговора по телефона.

ПЕСЕН (глас на жена):

Когато ти си до мен, какво да правя!
Времето се обгръща с тайнственост
И вечният вятър е по-сладък.
Любовта е много по-силна от нас.

АСАНСЬОР НА ХОТЕЛА

Американски план на двамата в профил: те са застанали лице срещу лице, но не говорят.

ПЕСЕН (глас на мъж): Да живееш свободно в едно тресавище,
Или да живееш щастливо в един кафез
Какво значение има това, тя прави своя избор без нас
Любовта е по-силна от нас.

ХОЛЪТ НА ХОТЕЛА

Те излизат от асансьора. Песента продължава. Жан Луи облича своя шлифер и изпреварва Ан, за да отиде при администратора на хотела. Тя остава на преден план със свален поглед, после обръща главата си към него. Той е уредил сметката и я кани да излязат. Придвижване на камерата, за да ги покаже през витрината, след това се обръща и показва Мустанга, който се отправя към гарата.

ПЕСЕН (глас на жена): Човек можеше да си помисли,
че щом реши, не ще обича вече.
Но с нас е така
Любовта е по-силна от нас.

ГАРАТА НА ДОВИЛ — ПЕРОН

Едър план на часовник, който показва 16 часа и 15 минути. После общ план на перон и пътници. Влязо спрял влак. Жан Луи и Ан идват към нас и стигат до вагона първа класа. Тя се качва на най-горното стъпало и се обръща към него. Той е останал на перона. Песента извън кадъра не е спряла.

ПЕСЕН

(**глас на жена**): Нашето минало ни е като водач
(**глас на мъж**): Вярваше, че си в състояние
(**глас на жена**): Трябва ясно да виждаме нещата
(**глас на мъж**): Повече да не обичаш, ... щом решиш
(**глас на жена**): Но нашето недоверие
(**дватама в хор**): Любовта е много по-силна от нас.

Край на песента. Жан Луи обръща тъжното си лице към Ан.

ЖАН ЛУИ: Директен ли е?

АН: Не, ще сменя в Еврьо.

ЖАН ЛУИ (обръща се към Ан, тъжно и умолително): Ан..., защо ми казахте, че мъжът ви е умрял?

АН (едър план, погледът ѝ е устремен далеч): Той е умрял, но за мен все още не е. Общ план на перона. Началникът на гарата дава знак. Влакът потегля. Жан Луи го гледа, като се отдалечава, после се обръща и върви към нас със сведен поглед, говори на себе си.

ЖАН ЛУИ (вътрешен глас): Има такива недели, които започват добре и свършват зле. Все пак това е невероятно..., това е..., това е невероятно да ограничаваш щастието си. (След извесно време) Ако можеше да се поправи, какво друго бих могъл да направя... какво друго мога да направя? Да я виждам като приятел месеци наред... месеци... О! и после все същото.

.....

Общ план на площада пред гарата: Мустангът от състезанието завива и със запалени фарове, въпреки че е още светло, тръгва към нас.

ЖАН ЛУИ (вътрешен глас): Изпраща ми телеграма: „Обичам ви“... Не разбирам психологията на жената.

КУПЕ ВЪВ ВЛАКА

Камерата е в коридора и показва вътрешността на купето. В дъното стои Ан с чело, опряно на стъклото. Встрани от нея двама мъже спят.

ЖАН ЛУИ: (вътрешен глас). Нейният мъж трябва да е бил особен човек. Може би..., ако беше жив... сега щеше да бъде един стар глупак..., но е бил прекрасен човек.

.....

Колата: близък план на Жан Луи, гледан през предното стъкло на Мустанга. Вали. Усеща се, че кара с голяма бързина.

ЖАН ЛУИ (вътрешен глас). Бил е и ще бъде винаги един прекрасен човек.

Може би нямаше да бъде стар глупак!... Може би това щеше да бъде една прекрасна двойка... двама старци, каквито може да се видят в Монте Карло.

.....

Влак: близък план на Ан, която все още седи в купето. Като че тъгата ѝ е намаляла малко. Тя си припомня сцената в ресторанта на хотела, преди да се качат с Жан Луи в стаята.

ЖАН ЛУИ: Салам от Лион топло ястие ли е?

КЕЛНЕРЪТ: Да, господине.

ЖАН ЛУИ: Къде това... къде?

КЕЛНЕРЪТ: В ордьоврите.

АН: Не го виждам..., искам да видя.

ЖАН ЛУИ: Салам от Лион, от Милано, от...

АН: А! Да.

ЖАН ЛУИ: От Милано студено ястие ли е?

РЕСТОРАНТ РЕТРОСПЕКЦИЯ

Полуобщ план на вътрешността на ресторант (цвят леко в сепия). Жан Луи и Ан седят на маса: те са седнали един срещу друг (гледани в профил). Прав между двамата и с лице към нас келнерът приема поръчката им.

КЕЛНЕРЪТ: Да. Винаги.

АН: (много весело): Шницел от прясна съомга по маршалски, какво е това?

Жан Луи се смее.

КЕЛНЕРЪТ: Това е една прясна риба, внесеена от Финландия.

АН: (към Жан Луи). Познавате ли я?

ЖАН ЛУИ: Не.

АН: Какво да поръчам?

Колата, близък план на Жан Луи, гледан през предното стъкло на Мустанга. Вали. Той кара много бързо.

ЖАН ЛУИ: Не знам.

АН: Не съм гладна.

Влак: близък план на Ан в купето. Тя пуши.

ЖАН ЛУИ: Искате ли печено?

АН: Да..., да, мисля, че е по-добре.

ЖАН ЛУИ: Искате ли шато? Кое е по-крехко, шато или филе?

Колата, близък план на Жан Луи през предното стъкло. Той продължава да шофира бясно.

КЕЛНЕРЪТ: Шато.

ЖАН ЛУИ: Шато....

Влак — среден план на Ан. Тя продължава да седи в купето. Гледа замислено.

ЖАН ЛУИ: Два пъти шато печено, нали?

КЕЛНЕРЪТ: Печено, да. По-сурово или препечено?

Ресторант: същият кадър на двойката, седнали един срещу друг, келнерът прав.

АН: За мен по-сурово.

ЖАН ЛУИ: За мен също.

КЕЛНЕРЪТ (записва). По-сурово и за двамата.

ЖАН ЛУИ (след малко, на келнера). Бързо.

Келнерът обещава със знак, но все още седи, докато Жан Луи и Ан, изглежда, вече са го забравили. Келнерът, смутен, си почесва ухото.

АН (на Жан Луи): В колко часа тръгнахте от Монте Карло?

ЖАН ЛУИ (замисля се и вдига очи нагоре): Аз тръгнах... (учуден, той забелязва келнера, който все още седи до масата).

КЕЛНЕРЪТ (като заеква): Вие..., вие няма ли... да вземете нещо за ордьовр?

ЖАН ЛУИ: Не, не...

Келнерът ядосан се отдалечава. Леко приближен кадър на двойката.

АН (като се смее): Мисля, че той не е доволен... Не поръчахме достатъчно... нали?

ЖАН ЛУИ: Искате ли да му направим удоволствие? (обръща се към келнера): Келнер!...

КЕЛНЕРЪТ (запъхтяно): Да, господине!

ЖАН ЛУИ: Имате ли стаи?



Придвижане на камерата далеч назад, после . . .

Влак — близък план на Ан в купето, опряла страната си на прозореца на влака, който лети в нощта. Серия от кратки кадри в близък план на Жан Луи, който шофира, на Ан, замечтана във влака, Жан Луи шофира и така нататък (около седем различни кадри на всеки един). В последните два кадра Жан Луи се усмихва.

ГАРАТА СЕН ЛАЗАР ПАРИЖ — ВЪНШНИ СНИМКИ НОЩ

Общ план на площад: Мустангът се появява и спира. Започва да прехвърква сняг (черно-бял кадър върху цветна лента). Жан Луи излиза от колата и тича към голямата стълба на гарата. Изкачва по четири стъпала наведнаж. Музика и хор. Кратък кадър на Ан отблизо, седнала в купето на влака, който върви.

ПЕРОН НА СЕН ЛАЗАР — НОЩ.

Кадър на един от пероните на гарата: отдалече към нас пристига влак, с гръб на преден план Жан Луи чака приближаването на влака. Той тръгва бавно напред (леко придвижване на камерата, за да го последва). Влакът е спрял и многобройни пътници слизат от него, тичат, бързат и дори блъскат Жан Луи. Камерата го следва. Изведнаж Жан Луи се спира: в задния план на кадъра се появява Ан. Тя слиза от влака и се запътва по посока на Жан Луи. Тя го забелязва. Дватамата застават един срещу друг няколко секунди на разстояние пет шест метра. Покрай тях минават хора, без да ги забелязват. Изведнъж и двамата се хвърлят един друг в прегръдка, притискат се здраво и същевременно нежно. Камерата се придвижва напред към двамата. Те са сияещи от радост, камерата продължава да се върти около тях; една обиколка, две, три, четири, пет обиколки, все по-бързи и по-бързи... после фиксиран американски план: — Жан Луи прегръща лицето на Ан. Задният план, който е черен, става постепенно светешо бял... и филмът завършва без думата КРАЙ.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
ЧЕХОСЛОВАШКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
**„НЕ УДРЯЙ ЖЕНАТА ДОРИ И С
ЦВЕТЕ“**

(горе сцена от филма)

И СЪВЕТСКО-БЪЛГАРСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ
„БЯГАЩА ПО ВЪЛНИТЕ“

(Сцена от филма на четвърта страница на корицата)