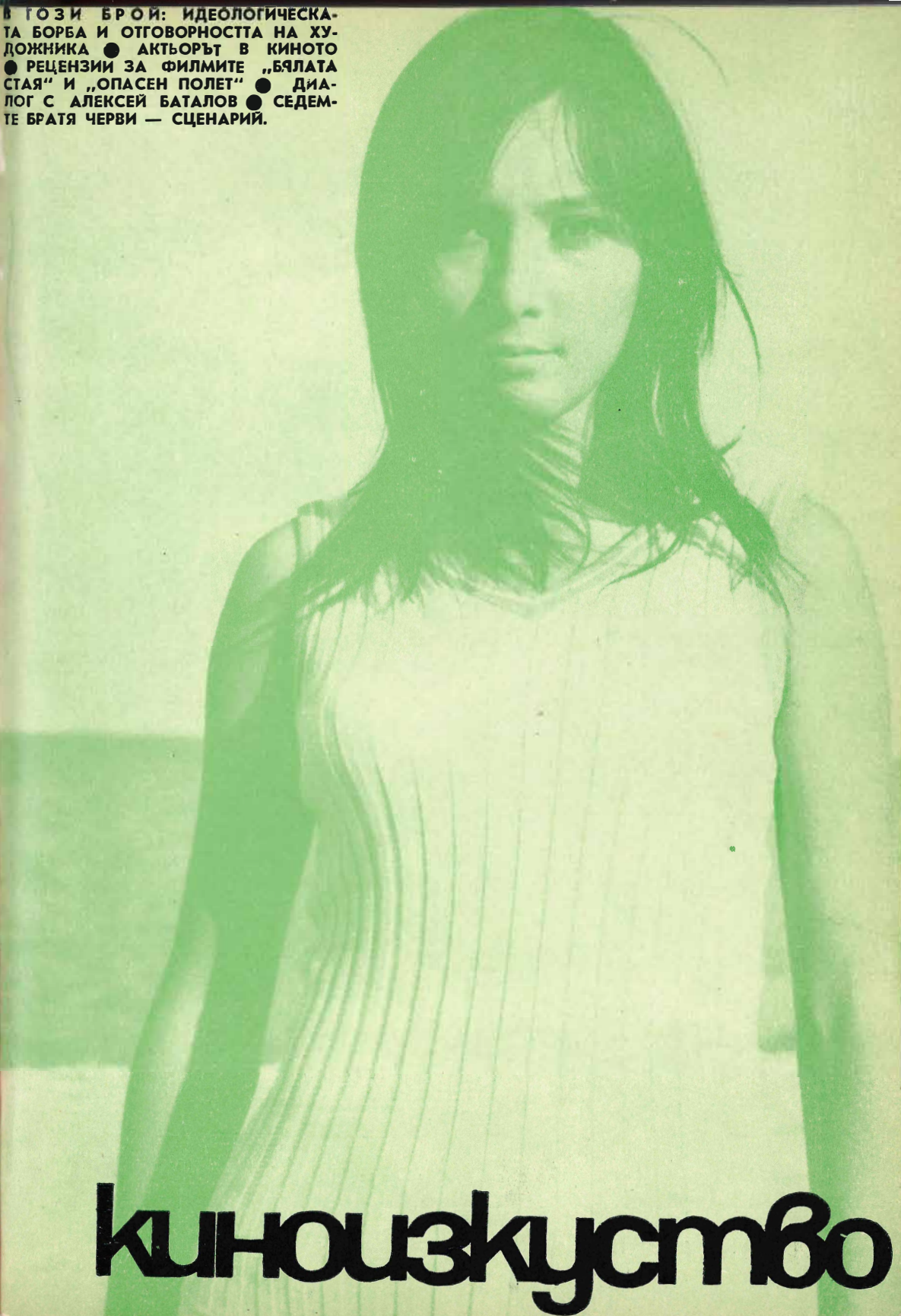


В ТОЗИ БРОЙ: ИДЕОЛОГИЧЕСКАТА БОРБА И ОТГОВОРНОСТТА НА ХУДОЖНИКА ● АКТЬОРЪТ В КИНОТО ● РЕЦЕНЗИИ ЗА ФИЛМИТЕ „БЯЛАТА СТАЯ“ И „ОПАСЕН ПОЛЕТ“ ● ДИАЛОГ С АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ ● СЕДЕМТЕ БРАТЯ ЧЕРВИ — СЦЕНАРИЙ.



киноизкуство





**кино
изку
ство**

Г О Д И Н А 23

бр. 11, ноември 1968

**орган на комитета за изкуство и
култура, на съюза на кинодейци-
те и съюза на българските писатели**

с ъ д ъ р ж а н и е

**КРЪСТЬО ГОРАНОВ — ИДЕОЛОГИЧЕСКАТА БОР-
БА И ОТГОВОРНОСТТА НА ХУДОЖНИКА В
СЪВРЕМЕННИЯ СВЯТ.**

**ВЛАДИМИР КАРАКАШЕВ — ЗА АКТЬОРА В КИ-
НОТО И ОЩЕ НЕЩО**

**ЛЮБЕН СТАНЕВ — СПОЛУКА НА НАЙ-ТРУДНИЯ
УЧАСТЪК**

АТАНАС СВИЛЕНОВ — „ОПАСЕН ПОЛЕТ“

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — БУДНИ ОЧИ

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

**ВИКТОР ДЪОМИН — ФИЛМ С НЕОБИКНОВЕНА
СЪДЕА**

ДИАЛОГ С АЛЕКСЕЙ БАТАЛОВ

**М. ДОЛИНСКИ И С. ЧЕРТОК — САЯТ-НОВА —
ЦАРЯТ НА ПЕСНИТЕ**

ВЕНЕЦИЯ — 68 ГОДИНА

ЩЕ УМРЕ ЛИ ИТАЛИАНСКИЯТ ФИЛМ

ХРОНИКА

**ВРУНО БАРЕТИ, ДЖАНИ ПУЧИНИ — СЕДЕМТЕ
БРАТЯ ЧЕРВИ (СЦЕНАРИЙ)**

киноизкуство

излиза всеки месец

Главен редактор
ЕМИЛ ПЕТРОВ

Редакционна колегия

ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ
БУРЯН ЕНЧЕВ
ХРИСТО КИРКОВ
ДУЧО МУНДРОВ
БОГОМИЛ НОНЕВ
ВАЛЕРИ ПЕТРОВ
БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ
Д-Р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ (зам. гл. ред.)
РАШО ШОСЕЛОВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ (редактор-уредник)
ДИАНА ДИМИТРОВА (коректор)

Адрес на редакцията
София, пл. „Славейков“ 11, III етаж
тел. 87-91-11, вътр. 60; от 14—18 ч. 88-37-97
каса — 87-64-01
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 младата актриса
Мая Драгоманска във филма „Малки тайни“. На
втора страница на корицата полската актриса
Пола Ракса.

идеологическата борба и отговорността на художника в съвременния свят

КРЪСТЬО ГОРАНОВ

НАШИТЕ ИЗХОДНИ ПОЗИЦИИ

„Две качества са необходими за художника: морал и перспектива“ — беше писал Дени Дидро. Конкретното приложение на тази максима в нашия невероятен век естествено е много по-различно, отколкото по времето на великия енциклопедист, но тя си остава вътрешна потребност и закономерност на изкуството.

Октомврийската социалистическа революция оказа необозримо въздействие върху художественото развитие на човечеството преди всичко с това, че откри невиджани исторически и творчески хоризонти, създаде нови нравствено-хуманистични основи за трудовото човечество и за неговите художествени изразители.

Преди близо четвърт век, след историческата победа на Девтосептемврийската социалистическа революция, и у нас изкуството престана да бъде сфера само на „частни интереси“, то стана народно достояние в най-дълбокия исторически смисъл на думата. Този повратен момент в развитието на нашето национално изкуство беше подготвен от многолетната безкомпромисна борба на Българската комунистическа партия срещу буржоазната идеология, от нейната умна и многостранна дейност за социалистическо и народностно възпитание на прогресивната българска интелигенция.

Потресеният от разстрелите при Владая през 1918 г. Смирненски само в редовете на БКП можа да намери закрила за чистотата на съвестта си и за разцвета на своя приказно щедър талант. В органичното родство между „тримата велики Христовци“ на нашата литература Георги Бакалов видя израз както на приемствеността между националната и социалистическата революция, така и на факта, че чистите революционни идеали са неизменната почва за най-високите полети на българския художествен гений.

Към тези великолепно народностни традиции се присъедини изключително благотворното влияние на дързновената съветска литература и това изигра решаваща роля както за бурния подем на прогресивната ни литература и изкуство през тридесетте години, така и за консолидацията на всичко честно и талантливо сред интелигенцията около партийното дело и идеи.

Високочелият огняр Вапцаров скромно и величаво прояви своята революционна саможертва не само когато вървеше към подвига си на софийското военно стрелбище, но и когато стъпваше на гърлото на собствената си песен, за да участва като редови боец в „последния бой“.

Нашата родина е една от редките страни, в която интелигенцията като цяло, в своята основна и най-ценна част, застана открито в защита на социалистическата революция, възприе социалистическото строителство като свое кръвно призвание. В многогласния хор на изкуството ни след Девети септември 1944 г. се вляха не само представителите на социалистическата тенденция, но и гласовете на такива различни и сложни художници като Елин Пелин и Димитър Талев, Владимир Димитров Майстора и Андрей Николов, Петко Стайнов и Панчо Владигеров. Георги Димитров широко провъзгласи партийната програма за обединение на всички творчески поколения в хода на социалистическата културна революция. Осъществяването на тази програма е едно от най-големите завоевания на нашата партия. Завещаното от Благоев и Димитров грижовно и доверчиво отношение към народната интелигенция, към творците на художествени ценности днес се пази и обогатява в духа на линията на Априлския пленум на ЦК на БКП и Деветия партиен конгрес. Др. Тодор Живков не веднъж се е обръщал по най-остри и актуални проблеми най-напред към представителите на творческата интелигенция. Преустройството на Комитета за изкуство и култура бе един от първите резултати на прилагането на новата система за стопанско и обществено ръководство.

И през периода на борбата срещу капитализма и фашизма, и в хода на социалистическото строителство, на цялостното икономическо, културно и духовно преустройство на нашата страна революцията и голямото народностно изкуство са неразделими. Този генерален факт определя физиономията на марксистко-ленинската естетика, теорията на отделните изкуства, литературната и художествената критика в съвременна България.

Осъзнаването на тази закономерност на нашето културно развитие е от решаващо значение, когато ще говорим за съвременната остра идеологическа борба между социализма и капитализма и за участието на нашето изкуство, на нашите творци в тази напрегната и жестока война на идеи и психологини.

„ЕРОЗИЯ НА ИДЕИТЕ“ ИЛИ НОВИ ФОРМИ НА РЕВИЗИЯ НА МАРКСИЗМА?

Една от основните марксистко-ленински истини е, че няма и не може да има мирно съвместно съществуване между буржоазната и социалистическата идеология.

Тази истина не веднъж е бивала в миналото обект на критика от страна на буржоазните идеолози. Не веднъж са правени опити да бъде заобиколена тя от ляво или отясно от различни ревизионисти на марксизма. Маоистката идеология идва до симбиоза с буржоазното идеологическо съзнание чрез кокетирането си с конфуцианството, расистките и националистическите концепции. Нейното пълно израждане в хода на „великата културна революция“ показва абсолютната несъвместимост на този опит за догматическа ревизия на марксизма отляво не само с марксизма-ленинизма и социализма, но и с човешката култура изобщо. Ревизията на марксизма отясно понякога се крие зад толкова нужната критика на уродливото лице на догматизма и маоизма и проповядва необходимостта от симбиоза на марксизма с различни реакционни буржоазни философски, исторически, естетически и други концепции. В миналото на мода беше неокантианството, позитивизмът, интуитивизмът. Днес особено изпъква стремежът за подмяна на марксизма с феноменологията, фройдиизма, екзистенциализма. Напоследък много буржоазни социолози, философи и просто евтини ругатели на комунизма и марксизма пророкуват за „ерозия“ на социалистическите идеи. Спомням си как от трибуната на неотдавна състоялия се световен конгрес по философия във Виена представител на една аф-

риканска страна, явно подготвен от своите учители в американския колеж, който той е завършил наскоро, патетично се кахъреше, че нямало единен марксизъм, че един е марксизмът на Москва, а съвсем друг — на Мао или на чехословашките автори, обединени около „Литерарни листи“. Многобройните „свѣтолози“, „крем-леведи“, „специалисти по комунизма“ свързват надеждите си с отслабването на марксистко-ленинската идеология, мечтаят за откъсване на интелигенцията, особено на младата, от идеите и съдбините на социализма. Те не подбират никакви средства: от безудържните клевети и изопачавания до „защита“ на марксизма и Маркс от... комунизма и комунистическите партии. Всичко това служи пряко на актуални политически цели, дезинформира трудовите хора в някои страни, потулява истинските престъпления на империализма във Виетнам и други кътчета на света.

Няма много марксизми, марксизмът-ленинизмът е единствената научна идеология на съвременността, която е в състояние да доведе човечеството до социално и духовно избавление и процъфтяване. Опитите да се докаже, че ленинизмът е загубил днес своята актуалност, че е остарял и трябва да бъде заменен с някаква нова идеологическа конструкция от типа на недомислията на Цисарж са не само смехотворни, но и опасни. Те именно изпълняват ролята на мая, която трябва да породи идейно брожение и разложение, да подготви „ерозията“ на марксизма-ленинизма. Ето защо нашата партия решително и безкомпромисно поведе борба срещу всички и всякакви подобни опити в международното комунистическо и работническо движение.

Няма ерозия на марксизма, родили са се само нови форми на ревизия, нови прояви на буржоазно влияние в сферите на нашата идеология. Това става не за пръв път. Още от възникването си марксизмът е бил не само яростно отричан, но и многократно прекрояван по мярката на една или друга реакционна философия. Но всяко подобно рухо твърде бързо се е разпадало по шевовите си, а марксизмът е правил нова крачка в развитието си. Неокантианците с особена сила критикуваха историческия материализъм, прекрояваха го в духа на кантовия „категорически императив“, на „генерализиращите“ и „индивидуализиращите“ методи — а в последната сметка тази критика потъна в Лета, историческият материализъм не само се разви, но и беше признат даже от много немарксистки. Емпириокритицизмът, махизмът, ремкеанството бяха респектирани от историческия материализъм, те обаче подложиха на критика и прекрояване диалектическия материализъм. И тук резултатът не се различаваше от първата, неокантианската форма на ревизия. В книгата си „Материализъм и емпириокритицизм“ Ленин нанесе съкрушителен удар върху емпириокритическата „поправка“ на марксизма. След Втората световна война, особено през втората половина на 50-те години, център на атаките беше политическата идеология на марксизма, неговата теория за съвременния капитализъм, за развитието на социалистическото общество. Резултатът беше по-нататъшното укрепване на социализма като световна система.

Трябва да се изтъкне, че за разлика от предишните форми на ревизия на марксизма следвоенният ревизионизъм отделя особено внимание на изкуството и естетиката. Вероятно причините за това са много, но две са очевидни: огромното влияние на социалистическото изкуство, неговото безспорно развитие през време и след Втората световна война не само в СССР, но и навсякъде по света и особено — роля на изкуството като средство за масово въздействие, неимоверно пораснало с шеметното развитие на средствата за масова комуникация. По самата си природа изкуството е една от най-неотразимите сили за идеологическо възпитание и затова никой не е безразличен към него. Още мозъчният тръст на покойния Кенеди си даваше сметка, че не военният, а идеологическият път ще се окаже решаващ в борбата между двете системи и в това отношение ролята на изкуството се виждаше като първостепенна.

Както в изкуството, така и в естетиката буржоазията залага на няколко насоки. Едни от тях са пряко адресирани към масовото съзнание (комиксите, еротическото и „черното“ четиво, също филмите от този род, апологетическите произведения, които вдъхват мисълта, че капитализмът е изменил експлоататорската си природа и е станал „естествено“ и „справедливо“ общество и т. н.), използват необозримите възможности на киното, телевизията, магнитофонните и грамофонни записи, радиото. Други са предназначени за отделни слоеве на интелигенцията. Феноменологическата философия и естетика играят ролята на методология за много други естетически и философски концепции. Фройдизмът като психология и естетика пряко се кръстосва с творческите дирения на редица художници в областта на

подсъзнателното, на комплексите и психическите перверзности. Именно фройдизмът е базата, върху която израсна сюрреализмът — едно от най-влиятелните и най-реакционни направления на съвременното буржоазно изкуство.

Феноменологията е изходната основа, а фройдизмът — активен съучастник и сътрудник на друго влиятелно буржоазно философско, социално, психологическо и художествено течение — екзистенциализмът. Разцветът на екзистенциализма е след Втората световна война, въпреки че като учение той се разви през тридесетте години на века. Излишно е да се напомня, че един от най-изявените и авторитетни представители на екзистенциализма — Мартин Хайдегер — беше признат от Хитлер за официален философ на „Третия райх“. Следвоенният екзистенциализъм в неговата френска интерпретация (има предвид главно Жан-Пол Сартр) измени някои явно реакционни мистически или фашистко-расистки постулати на немската разновидност на учението и стана идеология на една значителна и влиятелна прослойка от европейската (сега вече не само европейската) интелигенция. Той съчетава краен субективизъм и егоцентризм с индивидуалистическа критика на авторитарността, на някои устои на империализма. Силно въздейства призивът на екзистенциализма за лична отговорност на индивида (особено на художника) пред епохата. Всеки решава сам за себе си и сам е критерий за своята отговорност. Единственото изискване е да бъде верен на себе си, тъй като няма нищо друго реално освен собственото съществуване. А да бъдеш верен на себе си значи да се съпротивляваш, да бъдеш опозиционен. Отрицанието е единствената адекватна ситуация на съзнанието. Добре е, когато това отрицание, тази „негативна диалектика“ на Сартр съпада с хода на историческото развитие: тогава неговата критика звучи с огромна сила. Той критикува империализма, критикува зверствата във Виетнам, изисква отговорност на писателите пред времето. „Писателят се намира в *ситуацията* на своята епоха: всяка дума предизвиква отклик. Всяко мълчание също. Според мен Флобер и Гонкур са отговорни за репресиите, последвали Комуна, защото те не написаха нито ред, за да предотвратят тези репресии. Могат да кажат: това не е тяхна работа. Но процесът на Калас нима беше работа на Волтер? Осъждането на Драйфус беше ли дело на Зола? Управлението на Конго — работа на Жид? Всеки от тези автори в своеобразните обстоятелства на живота си е проявявал своята отговорност на писател“ (J. P. Sartre — *Situations, II*, Gallimard, Paris, 1948, стр. 13). Но когато — а това не е толкова рядко — субективистическата позиция не съпада с правдата на историята, Сартр се стъписва, той е в състояние да прави груби политически грешки, да застава на крайни реакционни позиции. Абстрактното отрицание няма нищо общо с марксистко-ленинската диалектика. То е антиисторично, пасивно, произволно, защото корените му са само в субекта.

Сартр популяризира и остроумно доразви идеята на Хайдегер за това, че изкуството е творчество на митове. Съпоставяйки по-специално поезията и прозата, има се предвид литературата изобщо: научна, делова и т. н., Сартр категорично пише: „Първоначално поезията създава МИТ за човека, докато прозаикът нахвърля своя *портрет*“ (цит. съч., стр. 85). Това твърдение у Сартр е също многозначно, „поливалентно.“ То крие в себе си едновременно и положителна, и отрицателна оценка на изкуството. От една страна, изкуството не е правдиво отражение на действителността, то е нещо илюзорно, „въобразяемо“ и единствената му ценност е адекватното изразяване на интенционалното съзнание на субекта, което може да възбуди съпреживяване у друго такова съзнание. Но от друга страна, Сартр вижда класовите функции на изкуството, въпреки че ги интерпретира в духа на една критика на „рационалистическия атомизъм“, на „аналитически дух“ на буржоазното съзнание. „Пруст се изявява като *избран буржоа*, той става съучастник на буржоазната пропаганда, доколкото неговите произведения съдействуват за разпространяването на мита за човешката природа“ (цит. съч., стр. 20). Такова непрекъснато противоречие минава като непреодолима пукнатина през всички възгледи и теории на Жан-Пол Сартр, през цялата негова художническа и гражданска позиция. То може да бъде обяснено, но не и оправдано.

„ОПОЗИЦИОННОСТ НА ВСЯКА ЦЕНА“ И МИТОТВОРЧЕСТВО

Но необяснимо е, когато хора, наричащи себе си марксисти, вземат само отделни пунктове на екзистенциалистическата концепция и като правило пунктове неверни, реакционни, и се опитват да ги пригледят към марксизма, към социа-

листическото изкуство. Днес сме свидетели на една екзистенциалистическа ревизия на марксизма, която изяви политическите си претенции в някои писания на чехословашки автори, а теоретическата си несъстоятелност във формулата „изкуството е митотворчество“ — формула, отстоявана в шумялата книга на френския марксист Роже Гароди „Марксизъм на XX век“.

През м. април т. г. председателят на съюза на чехословашките писатели проф. Едуард Голдщюкер даде обширно интервю на в. „Петр франсез“. (La parole à Edouard Goldstücker. Un entretien entre le président de l'Union des Écrivains tchécoslovaque et Antonin Liem, „Les Lettres françaises“, № 1229 и 1230, avril 1968). В него той взе повод от творчеството на Франц Кафка, за да се произнесе по всички парливи политически и естетически проблеми на съвременния момент. Между другото той изрази копнеж по 20-те години, когато творчеството на Кафка е било пропагандирано от чехословашкия комунистически печат (Голдщюкер забравя само да напомни, че в младата тогава ЧКП се беше вляла група леви анархисти, с които Кафка е бил лично близък и които естествено са реагирали на смъртта на своя приятел) и без всякакъв преход се съгласи, че Кафка е духовен баща на екзистенциализма. Единствена грешка на тази претенция на екзистенциалистите е според него това, че те разглеждат Кафка не толкова като художник, колкото като философ. Създава се впечатление, че творчеството на Кафка е естествена основа за побратимяване на екзистенциализма с марксизма в сферата на изкуството.

Тази първа крачка към узаконяване на екзистенциалистическата ревизия на марксизма се последва от втора, много по-решителна. Голдщюкер тихомълком се опитва да доведе до политически завършек екзистенциалистическата „негативна диалектика“. Според него днес реализмът има единствено измерение — доколко писателят има мнение, различно от официалното. Не класовият критерий, не истината, а абстрактното отрицание, анархистическият принцип за опозиционност на всяка цена — такова е съдържанието на това изискване. То е само обратната страна на абсолютната апологетика. Ако се върнем към екзистенциалистическия източник и привлечем за свидетел понятието „несъщностно съзнание“, не можем да не забележим, че това буржоазно-еснафско съзнание тъкмо е заето с производството на два типа митове: митове опозиционни (в духа на анархистическата дребнобуржоазна опозиционност и квазиреволюционност) и митове апологетични, конформистки. Недостойно за марксист е, вместо да подложи на основна историческа критика „духовната продукция“ на това съзнание — да се занимава с нейната пропаганда. Разбира се, изкуството трябва да има свободата да утвърждава и да отрича, да бъде гробокопач на старото и акушер на новото, както обичаше да казва Горки — и това е едно от определения на великото революционно изкуство, — но критерий за правомерността и на едното, и на другото е правдата за живота. Критическият реализъм остави значителна следа в световния художествен процес не защото се подчиняваше на някакво абстрактно и абсолютно отричане (той утвърждаваше много човешки ценности, смазани или подтиснати от буржоазните условия), а защото говореше една нова и нужна на хората истина, защото подготвяше общественото съзнание към идеята за изменение на съществуващия порядък. Няма тако отричащо изкуство, то винаги и нещо утвърждава.

Но очевидно не тези истини са интересували проф. Голдщюкер. За него „официалното мнение“, срещу което той призовава, е партийната позиция, партийното ръководство на социалните и художествените явления. Той е много конкретен, когато решително заявява, че центърът на дискусиите вече „се е изместил от проблема реализъм-нереализъм към проблема: в каква степен художникът у нас (очевидно се имат предвид социалистическите условия — К. Г.) би могъл да не бъде изцяло ангажиран“ от социалните обстоятелства. Като мярка за творческа свобода изпъква отсъствието на социална ангажираност към социализма. Ето как се модифицира екзистенциалистическото отрицание в една напрегната социално-политическа ситуация. Съображенията на проф. Голдщюкер за реализма и социалната ангажираност на изкуството са симптоматични не само в практическо (това бе потвърдено от разволя на събитията в Чехословакия), но и в теоретическо отношение. Те са жалон за еволюцията на известната концепция за „безбрежния реализъм“.

Излязлата през 1963 г. книга на Роже Гароди, в заглавието на която се съдържа току-що споменатите думи, възбуди много спорове. Като цяло тя не беше приета заради неверните разбириания върху природата на съвременния модер-

низъм, заради несамостоятелността на мисълта (позитивните идеи бяха заимствувани от известния френски социолог Пиер Франкастел) и особено заради фактическото отричане на възможностите на Ленинската теория на отражението в областта на естетиката и изкуството. Заедно с това обаче книгата „За реализъм без брегове“ породил известни симпатии, защото изтъкна — в борба с догматическата естетика — активнопреобразуващата сила на изкуството и възстанови в марксизма интереса към някои сложни и трагични явления на изкуството от XX в. И може да се съжалева, че новата книга на Гароди „Марксизъм на XX век“, в която има обширна глава за изкуството, не премахна слабостите и не укрепи достойнствата на труда от 1963 г. Цялото своеобразие и богатство на изкуството е сведено произволно до единствената формула „изкуството е митотворчество“. Оказва се, че проблемът за мита като същност на изкуството е главна (и фактически единствена) задача и постижение на марксистко-ленинската естетика през XX век

Много по-вярно ще е да се каже, че този проблем е бил ясен още за Маркс (да си спомним неговия фрагмент за древногръцкия епос от „Към критика на политическата икономия“) и освен като частен и второстепенен проблем никога не е давал насока на марксистко-ленинската естетическа мисъл. Едва екзистенциализмът оживи по свой начин тази стара формула на романтизма, която има корените си в синьото цвете на Новалисовия Офтердинген. Не случайно Гароди декларира в книгата си своето предпочитание към Фихте и романтиците пред Хегел. Нему е свойствено неисторическо разбиране на мита, което противоречи не само на възгледите на Маркс (Маркс предупреждаваше, че мъжът не може да се върне към детството си, без да се вдетени, а това означава, че и човешкото изкуство не може да се върне към своето слънчево детство — гръцкото митологическо изкуство, без да рискува да се превърне в един реакционен фарс), но и на съвременните изследвания върху природата на мита, проведени от големия френски антрополог и етнограф структуралит Клод Леви-Штраус. Според Леви-Штраус общата структура на митовите на всички народи говори за дълбока обща основа в развитието на обществото, на общественото съзнание. От времето на Възраждането тази основа (едно трайно отношение на човека към природата и към самия себе си) коренно се изменя. Митологичното съзнание става исторически етап, губи историческата си актуалност, в най-добрия случай става материал и подчинен момент за изработването на ново практическо и художествено отношение на човека към света. Такава роля играе религиозна митология например в ренесансовата живопис и скулптура. „Митът ще се развива по спирала — отбелязва Леви-Штраус — докато интелектуалният импулс, който го е породил, не се изчерпи“ (Claude Lévi-Strauss — *Anthropologies structurales*, Plon, Paris, 1958, стр. 254). А интелектуалният импулс не съществува извън историческото време. Митът е свързан продуктивно с примитивните, отрицателните форми на производството и нему е противопоставен производствено-техническият прогрес. Маркс показва това особено убедително и обърна внимание на факта, че когато изкуството става самостоятелна форма на духовния труд, отнема се основата за ренасансовото влияние на митологичното мислене върху изкуството (вж. К. Маркс и Ф. Енгелс об изкуството, „Изкуство“, М., 1967, т. I, стр. 120).

А Гароди не само идентифицира изкуството с мита, той го отъждествява с човешкото творчество изобщо: „В тази хуманистична перспектива митът заема място на нивото на човешкия творчески акт — нито по-горе, нито по-долу“ (R. Garaudy — *Marxisme du XX^e siècle*, La Palatine, 1966, стр. 235—236). Това в известни случаи може да е така. Но какви са основанията една конкретна форма на колективното човешко съзнание, при това напълно историческа форма, каквато е митът, да се отъждествява с творческия акт на човека изобщо? Това не е вярно и за изкуството. Марксистко-ленинската естетика всеотранно е обособявала идеята, че най-характерният белег на всяко изкуство е художественият образ. Той е среден пункт на творческия и възприемателния акт, на познавателната, емоционалната и активно-преобразуващата стихия на изкуството и включва в своите граници както структурата, така и процесуалността на художествената творба. Гароди напълно игнорира факта, че категорията „художествен образ“ като определител на изкуството ясно посочва връзките на отделните форми на артистично обобщение и претворяване с действителността, с конкретните измерения на човешкото съществуване и е единственият изходен и краен пункт за научен анализ на практически безкрайното разнообразие от художествени явления. Отношението между мит и художествен образ е отношение между частно и общо. Всички действителни (а

не мистифицирани) митове имат образна структура, но далеко не всеки художествен образ е мит. Естетическите изживявания на съвременния човек в условията на бурно протичащата научно-техническа и социална революция се строят върху доверие към реалността такава каквато е тя и нашите предчувствия за бъдещето изпитват върху себе си насочващото влияние на науката.

Това не значи, че нашите души са затворени за прелестта на големите митове. Ние ги помним и преосмисляме. Изкуството създава нови митове, като изхожда от две диаметрално противоположни позиции. Едната е позицията на революционното съзнание. То ражда митове оптимистични и светли, всмуквали живите сокове на народната почва. Такъв е например митът, сътворен от Ботев в „Хаджи Димитър“. (Разбира се, от това, че Ботев е създал един гениален и безсмъртен мит, отговарящ на историческата правда и на народното самосъзнание на българина, не следва, че поезията на Ботев е митотворчество изобщо). Между другото, една от възможностите нашето кино да заговори равноправно със свой национален език в големия хор на световния художествен кинематограф е и (но не само митологичната форма на художественото обобщение на големите, обемни революционни теми от нашето по-далечно и съвременно историческо съществуване. Революцията не случайно е люлка и благодатна почва за най-големите завоевания на световното кино. Та нали Айзенщайн в своя безсмъртен „Броненосец“ издигна революционната идея до такива художествени висини на обобщение, които могат да се сравняват с най-великите митове на човечеството. Когато се борим срещу „ерозията“ на революционната тема в художественото кино, възникваща под влиянието на реакционни буржоазни концепции, не бива да забравяме, че друг страшен враг е бездарното, кампанийно принижаване, безкрилата бюрократическа интерпретация на революцията в изкуството изобщо, в киното особено. Революционната тема не е кампания — тя е душа на нашето изкуство и затова трябва да бъде защитена от опитите да бъде третирана бездушно или пък във формата на своеобразни комикси (каквото в известна степен се оказа филмът „Последният войвода“). Най-щастливите завоевания на художественото ни кино са свързани с разработката на революционната тематика. Но това, което сега е особено необходимо, е обемното, мащабно, високохудожествено пресъздаване на най-ярките образи на нашето революционно минало и настояще (революцията е винаги съвременна даже когато е история). Това може да стане и чрез създаването на такива образи, които да имат обхвата и влиянието на големи, светли, оптимистични митове. Създаването на нови, отговарящи на правдата на нашия живот образи-митове може много да спомогне най-внушителното от нашата революция да стане естествена духовна атмосфера за развитието на подрастващите поколения. Нашето кино трябва да осъществи дълбока и значима съвременна интерпретация на революционната тема, която няма да е скучно разказване на исторически събития, а ще засяга из основи духовния свят на съвременника.

Това е едната възможност за митотворчество.

Друга е позицията на така нареченото „нещастно“ буржоазно съзнание. За него действителността е хаос, непознаваема и гнетяща тайна. Своята собствена пуста това съзнание запълва с масови неврози или митове за спасение, болести на духа, нихилистически песимизъм или анархистично бунтарство. Това е основата, върху която екзистенциализмът строи своята концепция за изкуството като митотворчество.

За съжаление Гароди не само замазва несъвместимостта на тези две позиции, но сам става фактически изразител на екзистенциалистическата концепция.

„КОМУ Е ИЗГОДНО?“ НЕ ОТБРАНА, А НАСТЪПЛЕНИЕ

Може би не е трудно в случая да се разбере, че отговорността на художника пред социализма, пред народа не се свежда в никакво отношение до абстрактната „опозиционност на всяка цена“. Едва ли е особено трудно също да се докаже, че изкуството не може да се определя като митотворчество, че основната негова социална функция е не да създава митове, а да говори правдата, да съдейства за социалния прогрес. Марксизмът има принципи, вече блестящо осъществени и в естетиката, които позволяват да се води безкомпромисна борба със всички и всякакви прояви и хитрости на буржоазната идеология, на ревизионизма.

На първо място това е марксистко-ленинският принцип за художествената партийност. Как ли не са се опитвали различни критици и „доброжелатели“ на марксизма да отстранят или задушат този принцип! Обявяваха го и за невъзможен, и за отнасящ се само до журналистиката, и за остарял. Сега се стараят изобщо да не си спомнят за него. Поне така постъпват Голдщюкер и Гароди в посочените по-горе работи. Но ние нямаме никакво основание да забравяме този велик принцип. И когато някой творец е изправен пред сложна и примамлива енигма на буржоазни идеи в изкуството, енигма, прикриваща зад критика на догматизма и зад отделни остроумни или интересни съображения жилото на заблудата и отстъплението от социалистическите принципи, ние трябва да му напомним принципа за партийността, да му напомним Лениновия съвет: „Когато не веднага се вижда какви политически или социални групи, сили, величини отстояват известни предложения, мерки и т. н., трябва винаги да се поставя въпросът: „Кому е изгодно!“ (В. И. Ленин о литературе и искусстве, ГИХЛ, М., 1957, стр. 55). Наистина кому е изгодно да се подменя марксистът с екзистенциализъм? Кому е изгодно да се подменя въпросът за реализма, за художествената правда с въпрос за митотворчеството или абсолютното отрицание на „официалното“ партийно ръководство в изкуството? На социализма? На социалистическото изкуство? Ясно е, че не. Изгодно е на онези сили, които са против социализма, против социалистическата насоченост на литературата и изкуството.

Но принципът на партийността предполага не само отричане на враждебните идеи. Той е преди всичко конструктивен принцип, предполагащ високата лична отговорност на художника. Това отлично беше изразено от Маяковски в неговата статия „Как се правят стихове“. Според него задачата на художника е не да изчака събитията да отминат, а след това спокойно да го описва: художникът трябва да умее и да може „да дърпа в главата си разбраното време“. Тази отговорна перспективност на художника пред времето и е социалистическата, комунистическата художествена партийност. Рецензирайки книгата на забягналния в чужбина Аркадий Аверченко, Ленин беше изтъкнал, че най-съществената черта на истинския художник е „познаване на работата (т. е. на обекта на изображение, на действителността — К. Г.) и искреност извънмерна (искренность из ряда вон выходящая)“. Това е друго точно и обемно измерение на художествената партийност. Нито бягството от действителността, нито лицемерното нагаждане към обстановката и изисквания, чужди на художника имат нещо общо с правилно, по ленински разбраната партийност.

Едно от неизменните основания за критическо и конструктивно отношение към острите проблеми на изкуството е марксистко-ленинската концепция за отражението, за особената природа на творческия процес. Изкуството е сложно, с нищо друго незаменяемо отражение на човешкия живот. Сложността на художественото отражение беше особено добре разкрита от Ленин в статиите му за творчеството на Лев Толстой и в писмата му до Максим Горки. Ленин доказа, че ако е налице действително голям художник и ако той с доверие изследва противоречията на действителността, то в творчеството му не могат да не се отразят някои съществени моменти от социалната революция. Даже неверните съставки на художниковия светоглед не могат да попречат. А ако художникът стои на здрави класови пролетарски позиции (Ленин имаше предвид Горки), то запознанството му с всички влиятелни идейни движения на времето, даже реакционни, ще му бъде от полза за създаването на мащабни революционни творби. Принципът на партийността и ленинската теория на отражението са чужди на всякакви китайски стени в областта на културата, но те са чужди и на всяка всеядност, класова мекотелост. Разбира се, никой по-добре от Ленин не си даваше сметка, че изкуството не е само отражение и при всички случаи не е пасивна констатация на жизнените факти, не е илюстрация. Изкуството е висша изява на човешкия творчески акт. Ако Ленин смяташе, че съзнанието изобщо не е само отражение, а и творчество, и създаване на действителността, то това в неизмеримо по-голяма степен се отнася до изкуството. Творческата природа на изкуството нито се свежда до отражението (изкуството е преди всичко *„атмосфера“* практически-духовна дейност по усвояването и преобразуването на действителността), нито пък се откъсва от него (не се превръща в самоизразяване на субекта, в митотворчество, в „сън наяве“, в абсолютна илюзия и т. н.). Като *творчество* изкуството е и особено правдиво *познание* на света.

Това са принципи, от които може правилно да бъде обяснена позицията и отговорността на художника в съвременния свят. И не само да бъде обяснена. И не само да бъде осъществена критика на буржоазните концепции, на ревизионистическите извращения на марксизма и социалистическото изкуство. От тези позиции може и трябва да се осъществява *настъплението по всички фронтове*. Отбраната не е най-добрият вид война, особено идеологическа. Само настъплението води до победа. Но за да се настъпва, необходимо е да се съблюдават поне две основни изисквания: да се познава противникът в неговото цялостно развитие, с еволюцията на неговата аргументация и да се разработват позитивно проблемите, с които противникът спекулира, да се държи инициативата при поставянето и решаването на насъщните въпроси на изкуствознанието, естетиката и изкуството. Това са абсолютни условия, без които истинска идеологическа борба е невъзможна. Противникът трябва да бъде бит на собствена територия, трябва да му бъде отнета фактичската основа на художествените проблеми. А това предполага отлична подготовка на кадрите, работещи в областта на естетиката и изкуствознанието и — преди всичко — нов разцвет в развитието на нашето изкуство. Както в миналото, така и сега „талантите хубави и разни“, посветили себе си в служба на комунистическите идеали, на социалистическото изкуство, ще опровергават всички прекоби за „ерозия на идеите“ и с пълноценните си творби отново ще потвърдят великата истина, че само социализмът е обетованата земя, благодатната почва за подема и разцвета на всички клонове на човешката художествена дейност.

ЗА АКТЬОРА В КИНОТО И ОЩЕ НЕЩО

ВЛАДИМИР КАРАКАШЕВ

Редакцията на сп. „Киноизкуство“ започна разговор на тема „Актьори и кино“ — един изключително актуален и бих казал, наболял проблем на българското киноизкуство. Ето защо, надявам се, че този разговор, обратно на много други, няма скоро да заглъхне по страниците на списанието...

Не желая да правя генерални обобщения, но от продължителните ми наблюдения върху развитието на нашия игрален филм и въз основа на двегодишната ми непосредствена дейност като участник в творческо-производствения процес на кинематографията, не бих се поколебал да констатирам, че актьорският проблем е бил винаги „ахилесовата пета“ в работата на българските кинорежисьори. В никакъв случай не генерализирам — режисьори като Въло Радев, Рангел Вълчанов, Любомир Шарланджиев, Христо Писков, Борислав Шаралиев и др. проявяват и любов, и умение, и вкус в работата си с актьора, но това в никакъв случай не може да промени общата нерадостна картина, чийто координати според мен са:

- извънредно тесен кръг от използувани актьори в киното
- щамповане на актьорите в определени „визуални типажи“ и „амплоа“

- несполучливи опити да се възродят някои отдавна изживени в напредналите кинематографни тенденции на т. н. „монтажно кино“, което по същество игнорира творческата природа на актьора;

- погрешни естетически пристрастия и концепции, които определят „спецификата“ на киното като сбор от всякакви други особености, с изключение на една — „живота на човешкия дух“, възъят на екрана от актьора-творец;

- разпространената фалшива версия, че между творчеството на актьора в театъра и в киното съществува непреодолима преграда, че създаването на художествения образ на сцената и на екрана

Б. Р. Продължаваме разговора от бр. 7 на тема „Актьори и кино“.

има съвършено различна методологическа основа, че законите за органическото поведение и превъплъщение на актьора в театъра и киното са две съвършено различни неща и не се базират на една и съща методология — „системата на Станиславски“.

Като пряк практически резултат от всички тези обстоятелства и предпоставки би могла да последва нерадостната констатация, че въпреки наличието на голям брой ярко надарени български театрални актьори за периода от изминалите две десетилетия, нашето кино създаде извънредно малък брой киноактьори. Защото, трябва да признаем, че Георги Калоянчев, Петър Слабаков, Георги Георгиев, Константин Колев, Григор Вачков, Йордан Матев, Апостол Карамитев, преди да се утвърдят на екрана, бяха се формирали като ярки творчески индивидуалности още в театъра... Към откривателския актив на киното — уви! — засега с пълна увереност можем да споменем само две имена — Иван Братанов и Невена Коканова. А нека си спомним колко „звезди“ (не само от т. н. „натурщици“!) „заблестяха“ във ферията от рекламен шум и сензационни пророчества, за да изгаснат веднага след първия си филм и повече да не се появят на екрана.

Ние сме длъжни да дадем отговор на това симптоматично явление.

В настоящите редове моята цел не е разбира се да теоретизирам по всички тези сложни и все още недостатъчно обстойно анализирани проблеми от кинокритиката, а по-скоро да изкажа някои съображения от практически характер. Все пак не мога да издържа на изкушението...

1.

„На нас много ни пречеше твърде разпространеният някога и срещаш се и досега предразсъдък, че същността на актьорското творчество в киното била по-друга, отколкото в театъра. Този предразсъдък ние наследихме от немия филм, но той съществува и все още често се сблъскваме с него. Той живее още и затова, че ние, без сами да забелязваме, смесваме два въпроса: въпросът за същността на актьорското творчество в съветската кинематография и в театъра и въпроса за методите на работа на режисьора с актьора.“ Към тези думи на Райзман трудно би могло да се прибави „още нещо“.

В основата на работата на актьора в театъра и киното стои една и съща методология — „системата“ на Станиславски. Досега — 70-те години на нашия век, нито театралната, нито киноестетиката и практиката не са ни предложили по-съвършени методи (похвати) за дълбоко разкриване „живота на човешкия дух“ на сцената и на екрана от учението на Станиславски. Съвършено друг е въпросът, че индивидуалните похвати на един или друг кинорежисьор за работа с актьора пречупват по свой начин характерните особености на „системата“. Тук няма и не може да има никаква догма, никакъв шаблон, каквато и да било рецепта. Но тази констатация от своя страна не дава никакви основания да се говори за някаква „особена“, „специална“ методология за работата на актьора в киното. Такъв метод въпреки редицата съществуващи блестящи теоретически трудове, които засягат в огромната си част различни особености и компоненти на сложната синтетична структура на киноизкуството, все още не е създаден. Станиславски пръв от всички реформатори в театъра успя да разработи **научните основи** на актьорското майсторство и да създаде от тях цяла стройна система. Творците на киноизкуството още през 20-те години започнаха да черпят с пълни шепи от съкровищницата на „системата“. Голяма част от актьорите, с които колосите на съветското кино Пудовкин, Айзенщайн и Довженко създадоха своите шедеври, бяха преки ученици на Станиславски или актьори възпитани в духа на „системата“. (Нека само си припомним работата на Всеволод Пудовкин с „мхатовците“ Барановская и Баталов във филма „Майка“). В това отношение театърът активно помагаше на младото изкуство — киното — да излезе от примитивния период на „атракциите“, „типажа“, „монтажното кино“ и напразните усилия с „натурщици“ да изгради противоречиви човешки характери и да насити своето изкуство с дълбоко човешко съдържание, да внесе на екрана психологическата правда. Да се отрича днес всичко това е колкото наивно, толкова и вредно. Не усилията да се „опровергава“ Станиславски и се доказва неговата непригодност за киното, не напъните да се създава на „празно място“ някаква „нова“, „специална“ методология за творчеството на актьора в киното, а дълбокото овладяване и творческото **развитие** на съвременния

етап на изкуството на „системата“ трябва да характеризира усилията на нашите кинорежисьори и актьори. Но, за да стане всичко това, „системата“ на Станиславски трябва да се знае и творчески прилага... Защото няма нищо по-страшно в изкуството от профанацията с големите истини и проверените от живота принципи.

2.

От всичко по-горе казано, би било съвършено погрешно да се остане с впечатление, че слагам знака на равенство между творчеството на актьора в театъра и в киното, каквито вулгаризаторски опити съществуват. „Системата“ на Станиславски е общата, обединяващата усилията основа и методология, но това съвсем не означава, че изкуството на актьора пред кинокамерата не носи специфични особености. Да се отрича това, преди всичко означава да не се познава същността на театъра и киното.

Театърът е изкуство, което пресъздава живота в условна среда и разкрива действителното пред очите на зрителя и при активното негово участие, а киното пресъздава живота „на лента“, чрез екранно изображение, без каквото и да е участие на зрителя в творческия процес. „Театралният режисьор — пише Пудовкин, има работа с реална действителност, оставайки през цялото време в пределите на законите на действителното театрално пространство... За свой материал режисьорът на киното има заснетата лента.“ Условността на театъра и безусловността (натуралността) на киното предопределя и някои специфични особености на актьорското превъплъщение в киното. Бих искал да повторя още веднъж — тук не става дума за принципа на разлика — не! — и в киното, и в театъра, на актьора е необходимо в процеса на превъплъщението да живее в „предлаганите обстоятелства“, да „действува“ активно в посока на „сквозное действие“, да мисли за „свързката“ на образа — т. е. точно това, което изисква от него „системата“. Любопитно е да се отбележи, че в някои случаи, когато актьорското превъплъщение в театъра достигне изключително психологическо проникновение, създава се впечатление, че няма да бъде особено трудно то да бъде фиксирано на филмова лента, без с това да се нарушат специфичните за творчеството на актьора пред камерата особености — пределна органичност, простота, искреност, максимално приближаване поведението на артиста до житейското правдоподобие. Така например, Юткевич мисли, че „образа на Каренин в изпълнението на Хмельов, пренесен на екрана от сцената, не само нищо не би изгубил от своята сила и изразителност, но приближен чрез киноапарата до зрителя, би придобил и нови качества, би позволил до край да се види цялата филигранност в работата на майстора.“

В киното актьорът е изправен пред една нова реалност — камерата. Пред очите му не е затъмнената зрителна зала, със своите 20—25 реда и с оня зрител, който стои на последния ред на балкона и трябва да чве всяка дума, която се произнася от сцената. Пред киноактьора е обективът на камерата, която има свойството да запечатва на лентата и най-тънкия нюанс, и най-малкото душевно движение на неговото превъплъщение. Той няма нужда да повишава тона, да форсира, да подчертава едно или друго физическо приспособление. Камерата, която „лишава“ актьора от тъй благотворния контакт с „диханието“ на зрителната зала, едновременно с това се превръща в негов неосценим партньор и помощник в разкриване най-тънките нюанси от душевния свят на човека. Борис Щукин с право отбелязва, че в киното на актьора се предоставят възможности за „такъв тънък рисунък, който е недопустим в театъра. Много неща в театъра се решават грубо; театърът не дава такова увеличение на лицето, звука, такива нюанси, такава близост, както в киното, където човекът се разглежда почти с лупа... Киното е забележителна проверка, потвърждаваща правилността на школата на К. С. Станиславски.“

Кинокамерата диктува на актьора редица специфични особености в сравнение с тези, които налага сцената. Нямам възможност в настоящата статия да се спирам на всяка една от тях. Но мисля, че тези особености биха могли да бъдат резюмирани в чудесната мисъл на Хмельов, който говори за онова драгоценно „чувство за кинематографическата зала“, което трябва да притежава актьора в киното. Понятието „кинематографическа зала“ в случая е равнозначно на понятието кинокамера.

В заключение — при единна методология — системата на Станиславски — творчеството на актьора в театъра и киното има свои специфични особености. Те в

никакъв случай не бива да се раздуват и да се оградят с „китайски стени“, както правят някои кинематографисти у нас. Често например се говори, че актьорът Х. е „много талантлив“, но не е „годен“ за камера... Недоумявам пред подобни присъди. Талантлив актьор, това ще рече, актьор органичен, чувствителен, умен, творец с развито чувство за жизнена и художествена правда, с усет за характерност. Какво още е нужно за киноактьора? Фотогеничност? Но не робуваме ли ние и тук на твърде схоластични понятия и остарели представи?

Нека за момент се върнем в близката история. Първите актьори на нашия театър — Сарафов, Бъчваров, Димов, Кисимов, Делчева, Попов, Савов бяха и „талантливи“, и едновременно „годни“, „фотогенични“ за камерата. Тези актьори станаха пионери на българското кино. Така е и сега: най-ярките актьорски индивидуалности на нашия театър, при правилна педагогическияно насочена режисьорска работа, демонстрират значителни постижения и в киното. Тяхното обаяние, заразителност на темперамента, умението им да градят разнообразен пластически рисунок, уверена техника, им позволяват с успех да навлизат в големия свят на киното. Оказа се, че в този свят има място и за неистовия темперамент на Константин Кисимов, и за парадоксалните характерности на Константин Коцев, за интелектуалната вглъбеност на Апостол Карамитев и за хиперболизирания до краен предел рисунок на Георги Калоянчев... Широк и голям е „актьорският свят“ на киното. Нека не го стесняваме с преднамерени тези и книжни постулати...

3.

Проблемът за използването на непрофесионални артисти в киното все още тревожи съзнанието на някои наши кинорежисьори. Все още на вниманието на художествения съвет понякога се показват т. н. „актьорски проби“, направени от актьори непрофесионалисти. По мое мнение огромното болшинство от тези „проби“ не оправдават очакванията. Интересната фигура, изразителното лице, даже обаянието обикновено не са в състояние да превъзмогнат статичността и психологическата елементарност на „типажа“. Щом пред непрофесионалния актьор се поставят по-сложни задачи, щом камерата се приближи до лицето му на „крупен план“, веднага ние виждаме разнообразните измерения на безпомощността... „Фотографията“ не може да се „раздвижи“.

Знам, че могат да ми бъдат приведени маса примери — и от съветското кино през 20-те и 30-те години — практиката на Кулешов, Айзенщайн и др., и от практиката на италианския неореализъм, които ще говорят в полза на възможностите в киното да бъдат използвани и непрофесионални актьори. Тук обаче нещата би трябвало строго да се диференцират.

Успял с „типажа“ в „Броненосецът „Потемкин“, Айзенщайн търпи неуспех в „Октомври“ и „Старо и ново“. (Тригодишната работа на големия майстор с натурщицата Марфа Лапкина в „Старо и ново“ не дава резултат...). В следващите си филми — „Александър Невски“ и „Иван Грозни“ Айзенщайн изцяло използвава крупни актьори от театъра — Черкасов, Бучма, Бирман, Жаров. И не само Айзенщайн — всички светски кинорежисьори изживяха подобна еволюция от теорията за „типажа“ към високопрофесионалния артист. Затова в историята на съветското кино не остана нито един „натурщик“, който да е създал поредица от сложни и оригинални образи.

Така е и в практиката на неореализма. Ако мога така да се изразя, „централната магистрала“ на актьорското майсторство ъ тук минава грез изкуството на таква майстори като Марчело Матростяни, Ана Маняни, Паоло Стопа, Алберто Сорди... Във филмите на неореалистите бяха използвани и непрофесионалисти, но по-принцип в роли психологически не особено сложни, непоставящи изпълнителите пред трудни задачи. Така е и в „Няма мир под маслините“, „Рим 11 часа“, „За две пари надежда“, „Умберто Д“ и др.

През последните няколко години и в италианското кино се забелязва тенденцията за отказ от „типажа“. Например Федерико Фелини работи с професионалисти, като Масина, Матростяни, Еме, а Антонioni — с Моника Вити, Ванеса Редгрейв.

Разбира се, не е изключено да се състои щастлива среща на данните — вътрешни и външни на „натурщика“ с „данните“ на образа. Повтарям — това е по-

изключение, но даже и в такива случаи, струва ми се, постигнатият краен резултат не може да се сравни с резултата, който би се получил с талантливия актьор — професионалист.

Бих искал да приведа един пример по моему много симптоматичен.

Неотдавна Тодор Динов и Христо Христов работиха с „натурщика“ Димитър Ташев върху образа на художника Рафе Клинче от „Иконостасът“. Редица преимущества са били на страната на Ташев — изключително интересно лице, великолепа фигура, плюс всичко това, че... Ташев по професия е художник. Майстори на своето изкуство, Христов и Динов са работили с голямо проникновение с абсолютно-неопитния „актьор“. Ташев се оказва даровит човек — темпераментен, с художествено въображение, пластичен. Създаденият от него образ може да се счита за едно от постиженията на този нов български филм. И все пак... липсата на професионализъм е сложила своя отпечатък върху образа, създаден от Ташев. Преди всичко словото — в него личеше един дразнещ диалектизъм и се наложи Ташев да бъде „преозвучен“ от друг актьор. Но това в края на краищата не е беда — редица са примерите, когато от подобно „преозвучаване“ истинският изпълнител само печели... Неовладяната психотехника на Ташев, липсата на професионално майсторство не му позволява в някои възлови сцени сложно и многопосочно да изрази „живота на човешкия дух“ в неговия противоречив герой. Ташев добросъвестно и с артистично увлечение изпълнява поставените му от режисурата задачи — той е точен и емоционален, но... в развитието на Рафе Клинче идват мигове на върховно душевно напрежение, на катастрофически страсти (след смъртта на Катерина), когато от изпълнителя се изисква „нещо повече“ от искреност и органичност... В тези сцени у Ташев няма онази сложност и многообразие на психологическия рисунок, които изисква многоплановия реализъм на Димитър Талев.

Визуалността, природното обаяние, искреността, качествата, с които „натурщиките“ продължават да привличат някои от нашите кинорежисьори, са все пак качества извън или по-тъмни на реалните естетически стойности, които определят днес майсторството на съвременния киноактьор. Необходимо е още и „нещо друго“. А това „друго“ е резултат на школа, педагогика, система. Само гениалните актьори могат да минат без всичко това... Но както Станиславски е казвал — „системата“ не е за гениите, а за обикновените таланти.

А гениите напоследък все по-рядко се срещат...

4

Бих желал да взема отношение към дискусията на сп. „Киноизкуство“.

Радостно впечатление прави въздействието, с което нашите актьори говорят за работата си в киното. Те естествено не теоретизират, а изказват свои мисли по редица проблеми от практически характер, които имат голямо значение. По принцип аз нямам възражения по изказаните мисли на дискусията. Ще си позволя да споделя с читателите някои собствени впечатления.

В уводните думи към настоящата статия вече отбелязах факта на подценяването от нашите кинорежисьори на актьорския проблем. Това подценяване върви по няколко посоки.

Няма да говоря тук за фетишизацията, която съществува към различни компоненти на киното и която твърде често създава у някои кинорежисьори илюзията, че било с „монтаж“, било с „подпиране“ с един или друг компонент, ще се „спаси“ слабата актьорска интерпретация в техния филм. Уви! — това никога не става, защото и екранът, както и сцената безпощадно си „отмъщава“ за накрънената човешка природа, липсата на органичност, присъствието на фалш и дилетантизъм...

Ограниченият кръг от актьори, които се използват в българския игрален филм, в никакъв случай като явление не може да бъде обяснено с наличието на малък брой талантливи наши актьори. Не е необходимо човек да отива далеч за „доказателства“. Гостите от чужбина на VII варненски кинофестивал, изказвайки редица критични бележки за нашите филми, единодушно с възторг говориха за качествата на българските актьори. Изкуството на Апостол Карамитев („Бялата стая“), Григор Вачков („Гибелта на Александър Велики“ и „Танго“), Стефан Данаилов („Първият куриер“), Доротея Тончева („Бялата стая“), Богомил Симеонов („Опасен полет“), Невена Коканова („Танго“), Димо Лолов („Процесът“), Петър Пенков („Танго“), Георги Черкелов („Бялата стая“), Константин Коцев („Пенле-

ве“), Наум Шопов („Пенлеве“) и др. получи извънредно висока оценка. Обаянието, жизнената сила, първичният темперамент направиха силно впечатление и дадоха повод да се правят радостни прогнози за бъдещето на българския игрален филм. Сега, когато отшумя фестивалната суетня, би трябвало да си направим трезва преоценка и преди всичко да отговорим на въпроса: използваме ли пълноценно в киното нашите прекрасни актьори — този национален капитал?

Убеден съм, че не.

Просто бие на очи фактът за твърде слабия и инцидентен приток на нови актьорски сили в нашето кино. Изборът на „героя“ все още варира между Петър Слабаков, Георги Георгиев, в някои случаи Апостол Карамитев или Иван Кондов... „Героинята“ ще бъде, ако не Невена Коканова, то Доротея Тончева, Мая Драгоманска или Елена Райнова. „Отрицателните герои“ са твърд патент на Георги Черкелов, Наум Шопов, комедийният периметър е здраво окупиран от Георги Калоянчев, Григор Вачков и Константин Коцев...

Съзнателно хиперболизирам, но имам чувството, че не съм далеч от истината.

Къде трябва да търсим първопричината за това нерадостно положение? Пак в... кинорежисурата. Все още рядко качество е първооткривателската режисьорска страст за „новия“ актьор, който за първи път ще се появи на екрана. Ровенето във фототека на Киноцентъра, разбира се, не може да разреши този въпрос и да замени интереса към театъра, посещаването на спектакли, обикалянето на провинциалните театри, общуването с „актьорското съсловие“. В противен случай актьорският „избор“ ще остане да се извършва пак от... филма на колегата... Липсата на първооткривателска страст води до схематизъм, „леки“ решения, скука.

Впрочем през последно време съществуват някои обнадеждаващи симптоми. Преди всичко на нови, творчески начала е сложена работата на художествения съвет. Съветът вече не само приема литературните сценарии, но и заедно с „режисьорските книги“ гледа и актьорски проби. Често пъти неудовлетворен, художественият съвет, след като направи свои препоръки и предложения, изисква второ гледане на актьорските проби. Илка Зафорова в интересните мисли, които изказва в дискусията на „Киноизкуство“, счита, че е проява на формализъм от страна на художествения съвет да гледа актьорски проби на такива изтъкнати артисти, като Невена Коканова, Иван Кондов, Наум Шопов, Иван Андонов. Но Илка Зафорова трябва да знае, че през последната година вече немалък брой режисьори предлагат по двама и трима изпълнители за централни роли. Те търсят компетентното мнение на художествения съвет и в разгърнатата се творческа дискусия между членовете на съвета много често го намират. Така например, ако трябва да бъде конкретен, ще издам „тайната“, че за същия този филм „Мъже в командировка“, за който говори Зафорова, режисьорите Гриша Островски и Тодор Стоянов предложиха актьорски проби на Иван Андонов и Наум Шопов за една и съща роля. А за женската роля претендираха Ани Бакалова, Жоржета Чакърова и Людмила Чешмеджиева — актриси вече разкрили своите възможности в не един филм. Какво формално и неетично спрямо актьора има в желанието на режисьора да се консултира и провери своите мисли с художествения съвет? Нима творческите колебания вече са изключени от амплитудата на режисьорската чувствителност?

В резултат на този ползотворен метод на работа се появиха и първите положителни резултати. Яким Якимов в „Процесът“ откри за киното Бранимира Антонова и Димо Лолов. Тодор Динев и Христо Христов след упорити търсения показаха в „Иконостасът“ цяла група от млади, много интересни актьори. Не преувеличавам значението на тези открития, но считам, че е сложено едно добро творческо начало.

Все още експериментът с актьора е изключително рядко явление в нашето кино. На става, разбира се, дума за оня „експеримент“, който представлява самоцелна гимнастика на ума, трюкачество, серия от самодоволни пози и студена преднамереност — за всички оня атрибути, лишени от уважение към изкуството и без чувство за гражданска отговорност. Става дума за творческия експеримент на базата на обективния естетически анализ. В него режисьорът трябва да бъде и откривател, и педагог спрямо актьора. За редица наши изтъкнати артисти вече съществува реалната опасност да бъдат превърнати в шампи на определено „амплоа“ и „тип“ роли. Тази опасност е пряк резултат от съществуващата от някои режисьори инерция да се върви по линията на най-лекото съпротивление. Какво ново и оригинално като решение например потърси Димитър Петров в образа на проф. Ди-

мов от „Опасен полет“, като възложи тази роля на опитния артист Преслав Петров, когото вече видяхме в подобна роля в „Човекът в сянка“? И обратното — мисля, че сполуката на Васил Мирчев в „Танго“ се дължи между другото и на интересния експеримент, който режисьорът осъществи с Невена Коканова и Григор Вачков. В колко различна светлина се разкриват в „Танго“ тези двама изтъкнати наши киноартисти!

Нямам възможност да се спра на по-голям кръг от въпроси, особено от организационно-творчески характер, свързани с големия и сложен проблем — **киното и актьора**. Засега встрани от моето внимание остава кардиналният и решаващ за съдбата на родното киноизкуство въпрос за взаимоотношенията на Студия за игрални филми и театрите. Повече от очевидно е, че по-нататъшното развитие на филмопроизводството ще влезе в непреодолим конфликт с творческо-производствените планове на театрите. И аз съм дълбоко убеден, че единственият изход от съществуващото трудно положение ще бъде създаването на шат от артисти към Студия за игрални филми, които ще имат възможност да усъвършенствуват своето майсторство в един свой Театър на киноактьора...

Изобщо въпросите за участието на нашите актьори в българския игрален филм имат изключително актуално, първостепенно значение и по-нататъшното им подценяване може да има тежки последици за съдбата на родното киноизкуство.

В този смисъл разговорът, проведен на страниците на сп. „Киноизкуство“, е навременен и полезен.

сполука на най-трудния участък

ЛЮБЕН СТАНЕВ

Трудностите се били многостранни. На първо място — съвременната тема. Една съвременност, загребана в най-дълбокото и най-сложното, там, където неведнъж са потъвали добри намерения и безспорни дарования. От друга страна — явното предпочитание към размисъла, а не към сюжетната динамика, предпочитание, което твърде рядко бива по достойнство възнаграждавано. По-нататък — произхождащата от този ракурс композиция — от типа на асоциативните, свободно боравеща с време и място, с външна логика и обстоятелства. И най-сетне — едно реално действие, ограничено между четирите стени на бялата болнична стая. Към всичко това би трябвало да се прибавят и затруднения от чисто професионално естество — постановчик-дебютант в киното, голям отрязък от време, в което се развиват събитията (близо двадесет години) с всички произтичащи от това неудобства и трудности за актьора, оператора и за целия творчески колектив.

Изреждам त्या съображения не за да придавам някаква допълнителна стойност на филма и още по-малко за да оправдавам слабостите му, а за да посоча, че въпреки целия комплекс от неблагоприятни на пръв поглед условия и фактори авторите са намерили верния път към успех на един от най-трудните участъци на нашето изкуство — сериозния философски разрез на времето, честната и пряма равностметка на изминалите години. Къде се коренят причините за този успех, кои са предпоставките, осигурили живота и високото качество на тази нова наша кинотворба?

Още в първия си сценарий „Инспекторът и нощта“ Богомил Райнов подсказва интересни възможности за обогатяване на кинодраматургията ни с една привлекателна интелектуалност. Той се опита да общува със зрителя по начин, който подсказваше, че има добро мнение за неговото интелектуално равнище. И трябва да кажем, че зрителят го разбра. Естествено за това помогна живата



Засл. арт. Апостол Кърамитев и Елена Райнова във филма „Бялата стая“

фабула на филма, както и пъстрата галерия от образи, начело с криминалният инспектор, майсторски реализиран от Георги Калоянчев. Помогна и безспорният кинематографичен талант на Рангел Вълчанов. И все пак според мен в основата на топлия прием на филма стоеше именно онова по-различно от дотогавашното отношение на автора към бъдещия зритель — отношение на доверие към неговата култура и асоциативни способности. Израз на това доверие беше неназрачливото, непреднамерено и тънко подсказване на неща, които вълнуват съвременника, макар и в различна степен и нюанс. В случая това бе носталгичната смътна тъга по нещо непостигнато — чувство свидно и съкровено, често влизащо в болезнен дисонанс с прозаичността и суровостта на живота. Именно с тази дискретно подсказана лична драма инспекторът става близък и скъп на зрителя. При това не можеше да не респектира и очарова финесът на поднасянето на тази драма, както и пълното отсъствие във филма на някакъв хленч, на евтино заяждане или на непременен опит за генерализиране, за категорични обобщения и присъди.

И ето същата деликатност и сериозност в подхода към жиз-

нения материал, същата съдържана обич и уважение към обикновения наш съвременник, същото умно, непреднамерено изследване и вникване в сложността на времето, изпълват още по-осезателно и втория сценарий на Богомил Райнов „Бялата стая“. Създаден по повестта му „Пътища за никъде“ — едно от най-сполучливите белетристични произведения на Райнов, сценарият третира основни проблеми на нашето съвремие — за верността към себе си и към идеалите на младостта, за борбата със злото, за мястото и гражданското поведение на комуниста-учен. Трябва обаче веднага да уточня, че цялата тази гама от внушително звучащи проблеми е въплътена в ежедневни, най-непретенциозни случки и взаимоотношения. Налице е стремжът да се върви от простите факти и явления към размисъл за основни обществени въпроси, но и това е осъществено с пределна пестеливост, без всякакъв апломб и поза. Естествеността и интимността на разсъжденията се подсилват може би и от това, че те са плод предимно на разговор на главния герой със себе си, най-често в оня леко ироничен план, характерен за хора, които по начало никак не обичат да философствуват и да поучават другите. И все пак това не пречи на тия мисли да бъдат достатъчно съдържателни и загрижени, не намалява тяхната значителност и острота. Достатъчно е да вземем историята с натиска, който Стоев оказва върху главния герой да промени своята рецензия, за да разберем, че става дума за наистина важни и принципни неща, способни не само да разстроят човек, но и да разколебаят вярата му в доброто, да поставят на изпитание съвестта му. А над главата на Александров се струват и по-сериозни облаци — отношението към неговия труд, превърнал се в смисъл и радост на живота му. Тук вече блясва цялото тесногърдие, лицемерие и перфидност на хора като Стоев, чийто кариеризъм е органически сраснал с вродения консерватизъм и ретроградност. И ето от факт из ежедневието на един институт, случаят с книгата на Александров за психологията на чувствата, се превръща в символ на спящото, тъмното и безкрилото в нашия живот. Злоещо действуват думите на благообразния с „бебешко лице“ Стоев за необходимостта от книги, третиращи не психологията на чувствата, а на разума, тръпки по кожата предизвикват неговите методи на черпене на научен материал не от оригиналните трудове на авторите, а от извлечения и тълкувания, извършени от други. Да не говорим за бездъния цинизъм и нескрита полицейщина на неговите разсъждения и спорове в академичния съвет и особено пред сваления от стената портрет.

Изобщо колкото и да са наглед дребни като житейски факти, поводите за сблъсъци във филма разкриват остри и сложни страни от практиката на нашето общество, превръщат се за героя в източник за лична драма, довеждаща го наред с други причини до болестта и физическата му гибел.

Но ето че тук се сблъскваме с един странен и твърде значаен момент. Въпреки цялата трагика в съдбата на главния герой (трагика, подсилена още повече от това, че неговата работа всъщност се оправя в края на филма, макар и с едно „мъничко“ закъснение), въпреки изпълнената с напрегнато предчувствие ат-

мосфера в болницата, допълнително сгъстена от сивотата на софийската зима, общото звучене на филма „Бялата стая“ не е песимистично, подтискащо, безизходно. И в това е според мен главната сполука на авторите. Веднага искам да заявя, че този резултат не се дължи на някаква плитко скроена балансировка или на прибрзано и немотивирано извеждане на някаква светла линия. Тази тоналност на филма не иде и от неговата рамка, както може да се помисли на пръв поглед, макар че рамката и особено текстът на песничката илюстрират до голяма степен философските възгледи на авторите, тяхната в основата си витална и мъдра житейска платформа. Отсъствието на резигнация и отчаяние като основна гама във филма не се дължи и на споменатото вече разплитане на възе-ла около героя. Изобщо привидно от никъде не струи светлина в този тъжен болничен филм, пътищата в него сякаш наистина не водят на никъде...

Така ли е обаче в действителност? Можем твърдо и убедено да заявим, че не е така. И ако се опитаме да изследваме причините на този факт, ако пожелаем да открием ключа на авторите към избягването на черногледството и безперспективността, ние неминуемо ще дойдем пак до онзи подход на хуманизъм, непреднамереност и доверие към зрителя, за който стана дума в началото. Този подход, зрелостта и яснотата на авторската позиция пронизват целия жизнен материал, послужил за основа на филма, но с най-голяма сила и ефективност се е изявил в обрисовката и трактуването на главния герой Петър Александров.

Без да е някакъв борец и идеолог на напредничавото, напротив, плащаш дори на моменти данък на сантиментализъм, безволие и апатия, този герой при цялата своя нелепа съдба, изразена от самия него с репликата: „Късметът ми винаги е вървял рачешки“, остава в съзнанието на зрителя като една от ония светли и обаятелни личности, които будят не само обич и внезапно доверие у околните, но са и най-спонтанното доказателство за, общо взето, оптимистичното бъдеще на човечеството. Трудно е да се формулират ясно и прегледно примерите и проявите на тия качества, но нека си спомним отношението на Александров към Сашка, неговата принципна, макар може би не докрай активна позиция спрямо Стоев, топлото му държане с децата, поведението му в болницата, изпълнено до последния му час с чувство за хумор, благородство и стоицизъм, и ние ще усетим, че от всяка дума, мисъл и постъпка на този човек лъхат простота, достойнство и най-обикновена земна привлекателност. Наистина той не е Васил Пеев, готов да реагира страстно и безрезервно на всяка неправда, но не е и малолушен или безгръбначен (отказът да промени рецензията си). Той е просто, както казва жена му, недостатъчно силен да се бори неуморно със злото, но не и дотолкова слаб, та да му се подчини. При всички удари и неудачи, които преживява, Александров не буди жалост, не предизвиква униние или отчаяние, не налага извода за неизбежната горчива участ на хора от неговата категория. Този важен, бих казал, решителен идейно-художествен резултат авторите на филма постигат благодарение на нескритата си симпатия към Александров и

Александровци — тия обикновени, редови членове на нашето общество — симпатия и обич, стоплени от една мека усмивка на укор към тяхната нерешителност, към милия им, но често съвсем безполезен навик да се самонаблюдават и саморазголват, да правят бързи, точни, ала често само теоретични характеристики и анализи на факти и явления. Така от еднопланова, пасивна жертва, каквато лесно можеше да стане по силата на външно сюжетното развитие на филма, Александров неусетно се превръща в човек като много други, със свои човешки слабости, често недоволен и неуверен в себе си, търсещ нещо, което сякаш и сам не знае точно, изживяващ като повечето свои събратя простите радости и скърби.

Жизнеността и правдивостта на образа се подхранват и от умно намерената пропорция между личните и обществените драми на героя, между факторите от лично и обществено естество, довели до трагичния му край. С това авторите съвсем не целят никаква самозащита. Те просто са верни на живота, внушавайки ни невъзможността да се отсъди и отсече с категоричност в една толкова тънка и спорна материя, каквато представляват човешките драми и конфликти. В тази пропорция отново се проявява непреднамереността на авторите и зрителите я приемат като допълнително доказателство за тяхната зрелост и искреност.

Спечелили по такъв начин доверието и съчувствието на зрителя с гражданската си позиция, Богомил Райнов и Методи Андонов са могли да си позволят една по-свободна и като че по-трудно смилаема конструкция на своя филм, да прибегнат до оная мозаично-асоциативна структура, за която споменах в началото. Тук вече сценаристът е предал шафетата в ръцете на режисьора, който е пренесъл цялото богатство на литературния материал през още по-трудния терен на едно съвременно в истинския смисъл на думата кинематографично виждане.

И действително съвременното отношение към материала е като че най-ярката и изпъкваща страна в режисьорския дебют на Методи Андонов в киното. И това се изявява не толкова в монтажа, колкото в цялостната трактовка на материала, в подхода към образи и проблеми. Една творческа нагласа, изключваща като дидактиката, така и самоцелната безсъдържателност, служеща си с темпове, изразни средства, акценти и детайли — синхронни на чувствеността и менталитета на днешния човек. Едно съвременно отношение, което смело страни от познатото, криещото опасност от мелодраматизъм (почти недопустимо от гледна точка на традиционната драматургия и режисура е например пълното пренебрегване на подробностите около смъртта на Сашка), но в същото време търсещо контакта със зрителя в един план на по-висша емоционалност, на мисловни зигзази, на тревожни и неспокойни вътрешни противоречия. Едно съвременно отношение, служещо си със символиката и условността (чудесните епизоди с болничните халати или с линейките), но в същото време проследяващо най-добросъвестно, с детайлност, стигаща до научен педантизъм, кривата на болестта на героя с всички физически и психически особености на тази крива.

(Не случайно например съществува толкова чувствителна разлика в стила и обема на ретроспектите на Александров, когато е добре и когато пристъпите на болестта отново се засилват).

Едно модерно отношение, което се стреми към интересни, не-срещани, дори причудливи изображения и места на действия (цирковите сцени или първите епизоди на филма), но в същото време разработва с пределна простота и психологическа вгълбеност ония сцени, мислите от които трябва да достигнат до зрителя с цялата си сериозност и определеност (разговора между Александров и Стоев).

И заедно с всичко това през целия филм преминава като нерв същата онази своеобразна смес от човеколюбие и интелектуалност, която е характерна и за литературния първоизточник. Именно с нея може да се обясни и твърде необикновеният факт, че един филм, в който липсва традиционният за подобни случаи мелодраматизъм, в който героят само лежи в болничната стая и философствува за живота и за хората по един доста своеобразен начин, в който с изключение на кабаретните сцени в началото няма нищо „развлекателно“, действа много по-емоционално, отколкото редица произведения, лишени от всякакви наценки на мисъл. Това Методи Андонов е постигнал благодарение на своя артистизъм и хуманизъм и разбира се — на високите си професионални постижения. Сред тях постижения ми се иска особено да подчертая работата с актьорите. Успехът е започнал още от комплектуването на актьорския състав, намерен, въодушевен и воден със същата страст и проникновение, с които е излян и целият филм. Да вземем главния герой!

Ако от сложния, противоречив, сякаш не съвсем лесен за разбиране образ на Александров се е получил този дълбоко вълнуващ, покъртващ на места и предизвикващ толкова размисъл наш съвременник, голяма заслуга за това има Апостол Карамитев. Мъчно бих могъл да си представя друг наш актьор в тази роля. Цялата гама от благородство и безпощадност, от честност и самоирония, от безволие и принципност, от смелост и размекване, цялата биография на този самотник и добряк, за когото едно момиче ще възкликне съвсем спонтанно, че не е срещало по-добър от него на земята, цялата трагика на объркания живот, на несправедливо погазените мечти, на рачешкия късмет, но и на човека, който е дал нещо за комунистическото бъдеще и който е поискал за това съвсем мъничко — да напише и отпечата книгата си за психологията на чувствата — всичко това Карамитев е всмукнал дълбоко в себе си, усетил го е по същия тънък и умен начин, по който са му го подсказвали авторите, и го е извалял с всичките богати средства на своята зряла палитра, създавайки без съмнение най-доброто си постижение в българския игрален филм.

Хубави думи могат да се кажат и за останалите изпълнители и на първо място за Доротея Тончева. Започнала с надежди и обещания в нашето кино, тази млада актриса след всеки филм оставяше впечатлението, че следващата ѝ роля ще бъде още по-добра. И сега, попаднала на чист, макар и не особено обилен литературен материал, намерила умно и взискателно поощрение от страна на ре-



Сашка — Доротея Тончева

жисьора, Тончева изгражда своята Сашка с много любов и завиден професионален усет. Първият ѝ разговор с Александров, домашната сцена с децата, някои моменти на близост с мъжа ѝ са изпълнени с подкупваща непосредственост, пораждат траен ток между нея и зрителната зала, събуждат дълбоки симпатии, чиято сила и степен се осъзнават сякаш едва в мига, когато иде съобщението за неочакваната ѝ смърт. При това Тончева играе по най-простия възможен начин, така, както авторите са се стремили да решат целия филм в актьорско отношение — интимно, топло, непретенциозно.

Разбира се, за безспорните постижения на актьорите в „Бялата стая“ голям дял се пада и на оператора Димо Коларов. Заразен от очевидния творчески подем, с който всички са пристъпили към работата си, Коларов сякаш е видял по новому някои актьори, разкрил е в тях чертите на благородство и обаяние, направил ги е не само далеч по-красиви, отколкото са били в други филми, но и много по-човечни. Това се отнася и до Тончева, и до Елена Райнова, и главно до Карамитев. Каква покъртваща човешка топлина и болка се излъчва от неговия портрет на прозореца, когато изпраща децата си! Колко точно и пронизващо-убедително ни внушава опера-

торът близкия край на героя с оная сякаш просветлена и очистена от житейските дребнавости маска в края на филма, когато лекарите са се надвесили над леглото му! Тук аз не говоря за успешното преодоляване от оператора на трудностите, свързани с разликата във възрастта на действащите лица. Колкото и условно да е решен този проблем, невидимото майсторство на Д. Коларов се чувства във всеки кадър, във всеки близък или далечен човешки портрет.

В синхрон и творческа хармония е протекла работата на режисьора и с останалите негови главни сътрудници — композитор, художник, звукооператор. От това радостно разбирателство се е получил единен в стилово, образително и звуково отношение филм, получило се е произведение, респектиращо не само със своята проблематика и гражданска позиция, но и с издържаността на основните си художествени компоненти. Естествено в основата на тази равностойност на частите лежи ясната представа за цялото, пределната точност и целенасоченост на прицела, който са си поставили сценаристът и режисьорът, както и модерното им разбиране за пътищата на съвременното киноизкуство към сърцето и ума на зрителя.

Разбира се, че филмът има и недостатъци. Някои от тях, като не винаги точно и оригинално намерените преходи към ретроспектите или леката илюстративност, която се съдържа на места в разказа за Рина и Буби, са дребни и незначителни. Може би заслужава да се поговори повече за не особено добре защитената в художествено отношение линия на съдбата на книгата на Александров. (Имам предвид специално сцената с отиването на Васил Пев на „по-високо място“.) Но на мен не ми се иска да се спирам на този недостатък въпреки цялата му очевидност. Мисля, че той все пак не играе съществена роля в случая. Същественото и дълбоко радващото в този филм е защитата на една трудна тема, на една проблематика, която вълнува всеки творец, но която твърде рядко се отдава в толкова щастлива степен. Искам да завърша с повторното връщане към извора на успеха. Това е подчертаната вече няколко пъти от мен хуманистична позиция на авторите, обичта им към хората, вярата в бъдещето и в способността и готовността на човека от салона да разбере и приветства и най-сложното, и най-тъжното, когато то е поднесено с талант, с любов и с висока гражданска отговорност.

«ОПАСЕН ПОЛЕТ»

АТАНАС СВИЛЕНОВ

Идеята на Константин Кюлюмов да използва за основа на филмов сценарий известния случай с Иван-Асен Георгиев, учен и дипломат, поставил се в услуга на американското разузнаване, според мен сама по себе си е истинска находка. Имам предвид тук не само предварително осигурения интерес на публиката, която изпитва особено влечение тъкмо към документалната достоверност, към автентичната конкретност на лица и събития. Имам предвид главно богатството, което предлагат материалите от следствието на органите на Комитета за държавна сигурност и съдебните архиви. Едно богатство, изразяващо се в шедри възможности за построяване на напрегната, сложна, изпълнена с неочаквани поврати и парадоксални ситуации интрига, за очертаване на психологически интересни, разностранни, конфликтующи със същността на моралните си принципи човешки характери; най-сетне едно богатство, изразяващо се в наличието на органични предпоставки да се достигнат обобщения, да се анализират важни, актуални проблеми от идеологическо естество.

При конкретната си работа над тия потенциални възможности авторите са постигнали редица положителни резултати. Очевиден е преди всичко успехът им в онзи пункт на криминално-приключенски жанр, към който са най-чувствителни и най-взискателни неговите любители — авторите на „Опасен полет“ съумяват да възбудят и да задържат интереса ни, съумяват да организират и разположат драматургическия материал така, че филмовото повествование да протича в бърз ритъм, без спадания, без досадни обстоятелствени пояснения. Провокационната сложна заплетеност, ребусовата многозначност в началните кадри във въведението постепенно се избистрят в стройна и последо-

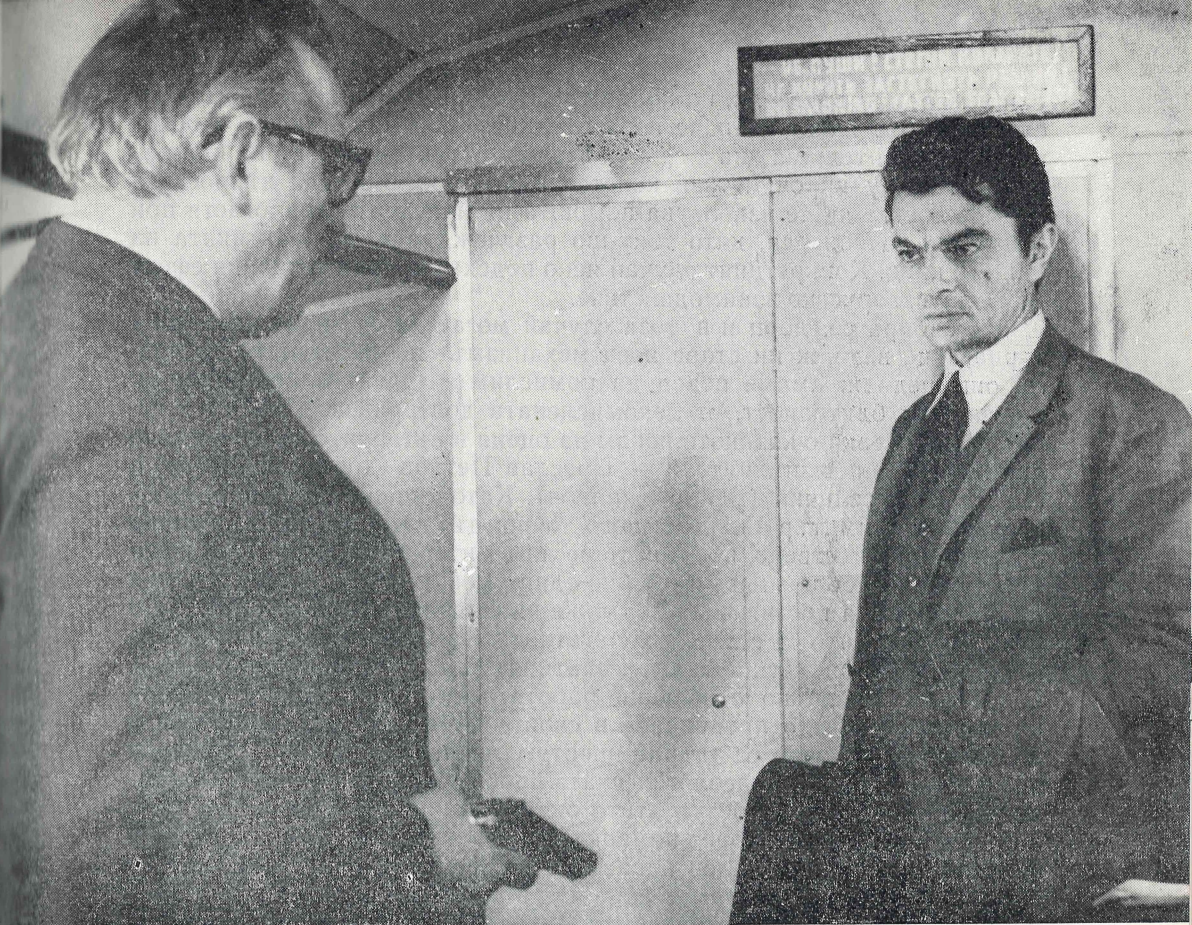
вателна интрига. Но за разлика от някои други произведения от този жанр, в които нейде по средата отпадат и последните загадки, в „Опасен полет“ до самия финал остава да ни тревожи нещо, в чието окончателно разрешение не сме сигурни — след продължителния разговор между майор Калинов и професор Димов, в който същността на перфидния шпионин е напълно демаскирана, самолетът се приземява на летището. Но ние все още не знаем на чия земя е то — на вражеска или на приятелска. Едва с последния кадър пада и последният въпрос...

Тук трябва да отбележим чувството за пестеливост, за лаконичен израз. Няма ги някои трикове на професионализма, някои самостоятелни атракционни номера, които се използват за закръпване на композиционната структура, за изместване вниманието от местата, дето нещо „издиша“, за създаване с външни средства нужната атмосфера. Фатално неизбежната женска история също слава богу тук е спестена. Изобщо проявият сериозен вкус по тази линия не кара зрителя да се чувствава гузен от интереса, с който е гледал филма, след като той е свършил...

Но въпреки благодарните възможности на конкретния житейски материал и усилията на авторите от гледище на психологическа задълбоченост техният филм е далеч от безукорността. Знам отлично, че към творбите от криминално-приключенския жанр не можем, не бива да имаме претенции към филмова драма, но все пак и тук ни занимава не само това, което героите вършат, и начина, по който действуват, но и защо именно така действуват, какви са дълбоките подбуди, които са в основата на техните постъпки. Не случайно така много се пише за „психологизирането“ на тоя жанр. Не случайно в нашите най-добри образци като „Златният зъб“ и „Инспекторът и ношата“ отделихме като първостепенно достойнство проявеното умение да се навлиза с повече дълбочина в сложността на човешките характери.

Не искам да бъда разбран, че сега в „Опасен полет“ образите са съвсем чужди на такива измерения, че са някакви пионки, въвлечени в интересна комбинация. Не, в най-общи черти психологическата характеристика е дадена, ясни са подбудите, ясни са принципите, които ръководят действията както на предателя професор Димов, така и на разузнавача майор Калинов. Докато врагът на нашия обществен строй напразно прави опити с голи словесни декларации да даде някакво по-благородно обяснение за продаване душата си на дявола, а всъщност е ясно, че той не е нищо повече от жалък егоист, от самовлюбен маниак, майор Калинов е неговият антипод — никакво позбортство, а само чувство за изпълнен дълг към народа, никаква самовлюбеност и кариеризъм, а готовност трезво да се признае грешката, за да бъде изобличен предателят, никаква сантименталност за „лична признателност“, а ясно съзнание, че родината стои над всичко...

Но това, което изброявам, е повече маркирано, общо набелязано, отколкото разкрито в човешката неповторимост на характерите. Липсват ония малки, тънки, но извънредно важни детайли, които раждат усещането за вътрешна сложност, за индивидуално проявление. Тъкмо по линията на това доуплътняване на характерите, на това отдаляване от тезисността към създателите на „Опасен полет“ могат да



Преслав Петров и Любомир Киселички във филма „Опасен полет“

се отправят редица пожелания. Аз лично искрено съжалявам за пропуснатата възможност да се изследва по-богато, по-проникновено психологията на врага, на хитрия, умен и коварен противник, чийто ярък прототип бе Иван-Асен Георгиев. Това, което Кюлюмов направи в „Златният зъб“ (макар там главният герой да не може да бъде квалифициран като враг — драмата на неговото раздвоение и чувство за вина е от по-друг характер), ако беше приложено сега в „Опасен полет“ със същата жадна настойчивост да се вникне докрай в особеността на човешката психология, щеше да роди по-хубави плодове...

Ако все пак обаче по линия на психологическата задълбоченост, на постигане богатството и сложността на характерите ние ясно виждаме и положителните резултати на едно творческо усилие, амбицията на авторите да решат по художествен път проблеми от идеологическо естество е най-незащитена. Опитите им носят белезите на изкуственост — размислите на героите не се пораждат спонтанно, непринудено, естествено. В своя дълъг спор по време на пътуването в самолета майор Калинов и професор Димов достигат до противопоставяне на различни идеологически позиции, на противоположни философ-

ски и морални възгледи, но колко тромаво, скучно, безизразно поднасят те своите тезиси! Иначе изразителният, жив в делнични, в обикновени обстоятелства диалог на К. Кюлюмов тук е неочаквано книжен и сух. Между впрочем тази констатация отново поставя въпроса за възможността да се използва помощта на изтъкнати диалогисти при решаване на епизоди, като току-що разглеждания в практиката на нашето кино. Конкретният случай ясно подсказва положителния ефект от такова творческо взаимодействие.

Разбира се, дори и в този случай могат да се видят позитивни зърна, още веднаж ни става ясен механизмът на действията на врага, още веднаж имаме повод да помислим за евентуалното ехо от приспаната бдителност, от лекомислената доверчивост...

Във връзка с казаното искам да оценя и актьорите, по-специално двамата главни изпълнители — Преслав Петров (професор Димов) и Любомир Киселички (майор Калинов). Като типаж те са избрани от режисьора Димитър Петров много точно, държанието им на екрана е свободно, естествено, но... като че ли в интерпретацията им липсва достатъчно мисъл — известно е, че един умен, търсец, проникателен актьор може да постигне много, може да обогати ролята, да открие в нея страни, които са едва, едва загатнати. Та нека си спомним колко много дължи успехът на филма „Златният зъб“ на Георги Георгиев!... В „Опасен полет“ по отношение работата на мисълта, по отношение на интелектуалното проникване в своите образи Преслав Петров и Любомир Киселички са твърде инертни, лениви, пасивни. И може би ако при защитата на идеологическата проблематика на филма и те бяха дали своя принос, резултатите биха били по-различни...

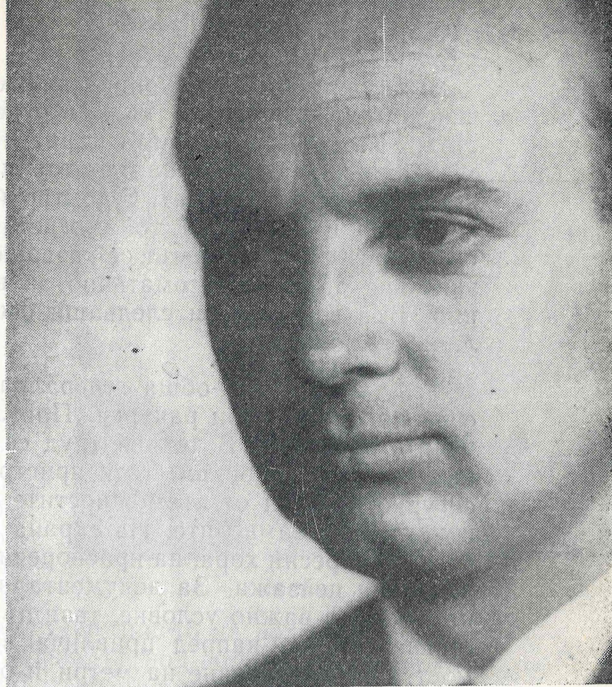
Не ми се иска според номенклатурата на рецензиите-клишета да отделям в края специален пасаж на режисурата. Та няма всичко онова, което дотук излагам, в една или в друга връзка, по-косвено или по-пряко не визира и постановчика Димитър Петров? Остава само да добавя, че като дебютант в криминално-приключенски жанр той остава същите впечатления на творец с вкус, с професионална стабилност. Нека вземем като пример, да речем, сцените в чужбина — колко много творци именно в тая област проявяват неумение да почувствуват различната действителност, а се задоволяват с елементарна външна описателност, с най-конвенционални изображения. А в „Опасен полет“ неусетно започваме да вярваме, че пред нас е Париж, завладява ни дъхът на достоверност.

Но в този дух на мисли бих пожелал на Димитър Петров да даде по-свободен израз на въображението си, да си позволи използването на по-богат на метафори, на кинематографични образи език. Сериозен и скромен в израза, сякаш от липса на самочувствие той е прекалено сдържан, някак аскетично пестелив. В „Опасен полет“ само в едно отношение е разточителен — в използването на музика. Дори прекалено разточителен. А аз мисля, че за този жанр с особена сила се отнасят познатите думи на един голям режисьор, че музиката трябва да присъствува на екрана само тогава, когато въобще не се забелязва...

Завършвайки отзивът си, искам да кажа, че не съм привърженик на снизходителните схващания за „непретенциозността на криминално-приключенския жанр“. Мисля, че към „Опасен полет“ трябва да се пристъпва тъй, както към всеки сериозен опит. Той заслужава това...

БУДНИ ОЧИ

Черти от портрета
на документалиста
Христо Ковачев



Напоследък с някаква постепенна, но закономерна методичност името на Христо Ковачев започна да привлича вниманието на кинематографистите, а филмите му взеха да се отделят от общия поток на документалната ни продукция. Той не блесна изведнъж като изненадващ и красив фойерверк. Неговият блясък дойде след дълго натрупване на светлини — по-ярки или по-бледи, след тяхното търсене и постепенно откриване. Обикновено за такива случаи се казва: опитът го е омъдрил. Навярно е така, но то е само половината истина, струва ми се. Зашото има и по-опитни кинематографисти, чийто опит е само в това, че последните им филми поразително приличат на първите. Обаянието на Христо Ковачев е в това, че бидейки вече опитен кинематографист, той не е престанал да бъде ученик, дебютант. С всеки свой следващ филм той преодолява по нещо, което в предишния му се е струвало солидно и непоклатимо. Собствените си достижения той третира в творческата си практика като истини, които трябва да се проверят и докажат в следващите работи. С открито сърце и будни очи за новите обществени проблеми и завоеванията на киното като изкуство Ковачев търси собственото си място и личната си отговорност на художник и гражданин.

Един кинематографист **в развитие**. И тогава естествено всеки опит да се обрисува потретът му ще бъде само опит да се постигне един **незавършен** портрет.

Все пак нека опитаме.

(Ако трябва да се определи с една дума обликът на Христо Ковачев, бих го нарекъл кинематографист работник.) Съзидателната стихия на труда е неговата първа и главна тема. Тя е неговата изследвана и неизследвана територия. Обект на замислите му и среда, в която те се реализират. Още първия си самостоятелен филм (като режисьор и оператор) той посвети на миньорите от Перник. Това беше през 1960 г. Филмът се казваше „Светлини и хора“ и това първо заглавие стана симптоматично за всичките му по-нататъшни търсения. Във всичките си следващи филми Христо Ковачев търси светлините и хората...

Към тази най-обща генерална тема Ковачев иска да намери свои подстъпи, свои ракурси. Привличат го хората с редките, с особените професии. В техния труд се изисква мъжество и себеотрицание, често — героизъм. Тези пристрастия на режисьора и оператора сигурно идват и от възможностите за по-ярко пластично и визуално покритие на замислите. На екрана изведнъж нахлува една атмосфера на интересни хора, на красноречиви детайли и странни, често неподозирани пейзажи. За документалното кино, където лаконичността на изказа е важно условие, тази първоначална яркост е много съществена. Тя най-напред привлича вниманието и спестява необходимостта от натрупване на метри и обяснения. Но тази, нека я наречем така, „екзотика на труда“ твърде скоро може да изчерпи себе си и да отблъсне нашия интерес, ако не я съпровождат мисловни и образни обобщения. Христо Ковачев е достигнал и до тая истина, макар тя да не е навсякъде плътно защитена.

Нека видим например филма му „Хора и бури“ (1962 г.). Един филм за метеоролозите от високите планински станции, за тези вълци-единаци, без които не можем, които, „откъснати от света“, живеят за и чрез него. Безспорно тези планински върхове, тези самотни хижи, снежни виелици и храбри люде сами по себе си представляват живописно зрелище. Зад него обаче трябва да се разкрие смисълът на труда, черти от характера на героите — и Христо Ковачев се стреми именно към това. Но тук той още опитва, още не знае как трябва да го направи. Снимайки една действителна среда с нейните действителни хора, в желанието си да се издигне над нейната конкретна видимост той я третира просто като обект на по-нататъшни моделирания. Тогава той кара действителните герои да разиграват собствените си случки и преживявания. Нищо, че те не са произволни, нищо, че режисьорът майсторски ги инсценира — въпреки това, тук имаме отдалечаване от същността на документализма. Във филма има постигнато драматично напрежение, сюжетна завършеност, находчиви монтажни връзки, великолепно заснети кадри и епизоди. Но във всичко това се прокрадва издайническият мирис на игрално-то кино. Един сигурно добър филм за времето си, сравнен със сегашното равнище на документалистиката, не издържа нейния критерий. Тук Христо Ковачев е още операторът, който се любува и удивлява какви хубави снимки може да прави...

В по-сетнешните му работи — във „Вар“ (1965 г.) и в „Ден без

земя“ (1967 г.) — отново е засвидетелствувана същата привързаност към работните хора, същото желание да се разкрие тяхното битие, съдържанието на техния труд от оригинална гледна точка. Героите на тези филми отново са обикновени и необикновени едновременно. В трудовата гвардия те са редници, но не близки, не без самочувствие. Напротив, те знаят, че от тях зависи много, че на тях се разчита. Това ги прави уверени в себе си — Христо Ковачев намира тази увереност, това гордо самочувствие на стопани в покойните им движения, в израза на лицето и очите. Един единствен

път — във финала — виждаме например лицето на водолаза в „Ден без земя“. Дотогава той е бил в скафандър под водата, сянка между риби и водорасли. Но и в този единствен миг режисьорът е успял да синтезира главното: съзнанието за изпълнен дълг.

Във „Вар“ пък камерата непрекъснато следи набразденото изразително лице на стария работник. Ние го запомняме и този бай Ангел остава в съзнанието ни като съществена фигура, като господар на своето дело. „Дай вар!“ — викат от строежите и бай Ангел гради своите бели пещи, пали своите нужни огньове... „Дай вар!“ — отекват гласовете зад него...

Ако сравним тези филми с „Хора и бури“, веднага ще забележим разликата. Очевидно е развитието на режисьора, приближаването му към простотата на документалистиката. Макар че и тук са избрани редки и особени професии (водолази, варджии), Христо Ковачев подчертава не тяхната изключителност, а тяхната делнична обикновеност. Това е труд като всеки друг. Но именно в тази обикновеност, в тази простота на разказа е прокарана мисълта за обществена значимост на често незабележимите делнични дела на хората около нас.

Майсторството на Ковачев да композира творбите си като единно цяло в тези ленти е пораснало. Те са изчистени, изравнени са в една тоналност, издържани са в един стил на изображение. Режисьорът се стреми да доведе действието до образна поанта, която ще събере в себе си неговия смисъл. Във „Вар“ тя е в повтарящата се монтажна връзка: факлата на стария работник — светлините на новите строежи. В „Ден без земя“ — в лицето на водолаза, който поема първата глътка въздух на корабната палуба.

И въпреки забележимото развитие тук Христо Ковачев не е преодолял още инерцията на началните си стъпки. Той умее да извлече от действителността това, което му е нужно, но на екрана тя не е още онова, което Дзига Вертов наричаше „водовъртеж на жи-



вота“. Тази действителност е твърде филтрирана — няма го нейното пълноводие, нейната първична сила. В желанието си да достигне до отчетлива и ясна мисъл, до образно заключение, което е съвсем правилно, режисьорът често се лишава от полутоновете, от допълнителните асоциации, от попътните находки. Това съзнателно „оголване“ на филмите фактически ги обеднява, отнема им много от аромата, от звуците, от образа на живия живот. Прекомерната закръгленост на композицията, демонстрираната грижа да се направят красиви и ефектни кадри — сами по себе си чудесно овладени професионални качества — тук сякаш създават невидима бариера между камерата и героя. Не ни напуска чувството за известна нагласеност, за известно „режисиране“ на хората. То не е натрапчиво и грубо, но достатъчно добре доловимо.

Да, въпреки забележимото развитие, това са **все още** стари филми, това са **вече** остарели филми. Не само опитът на кинодокументалистиката — практиката на самия Христо Ковачев ги е превзвмогнала.

Лично аз предпочитам неговите по-„ръбати“, по-„незавършени“ работи. Тези като „27 разговора“ (1967 г.). Или като „От 1 до 8“ (1966 г.). Тези, в които истинската филмова документалистика категорично и властно встъпва в своите права. Тези, в които операторът Христо Ковачев знае как да снима, а режисьорът Христо Ковачев знае какво му е нужно, за да постигне филма си. Нека да не са така фини и завършени кадрите, ловени от прозореца на колата в „27 разговора“, нека интервютата „от упор“ да не са гладки... Важното е, че тук долавяме диханието на живота, усещаме плътното приближаване на камерата към неговите проблеми. В случая авторът иска да си отговори на въпроса: защо някои млади специалисти с висше образование не работят според квалификацията си? Един проблем, поставен на екрана с чувство за гражданска отговорност. Пред зрителя говорят самите млади специалисти и в сумата на техните думи той намира достатъчно опорни точки, за да се ориентира в проблема, да изрази свое отношение към него. В „27 разговора“ Ковачев показва, че е кинематографист със съвременен поглед към света, че е научил нещо от уроците на съветския първомайстор Дзига Вертов и неговите днешни последователи.

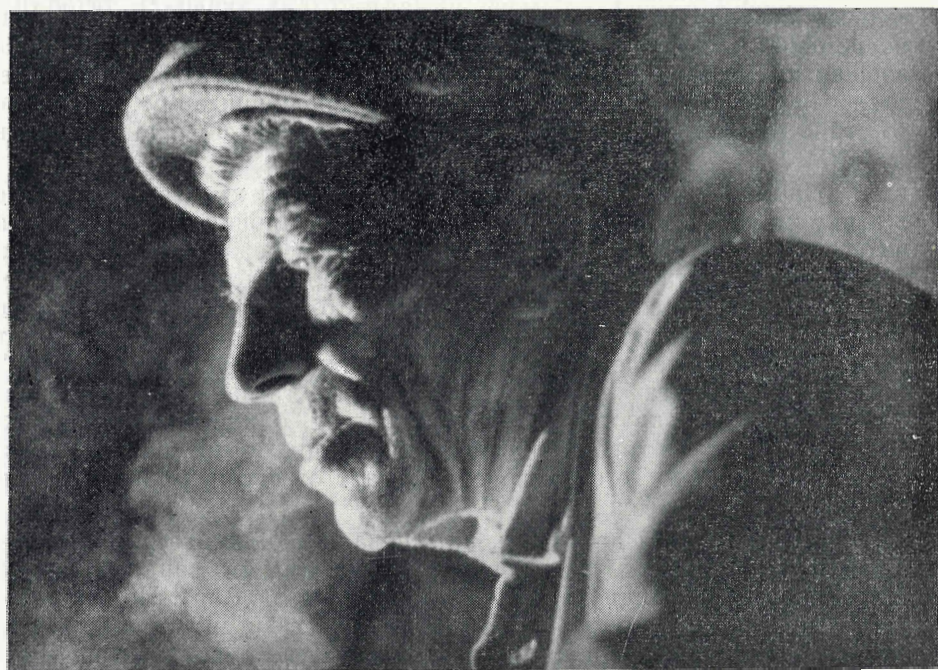
„От 1 до 8“ отбелязва нещо ново в творчеството на режисьора. И тук имаме една остра гражданска тема — борбата срещу пианството и пианиците. И тук имаме наблюдения със скрита камера. Имаме и опит тези наблюдения да се осмислят в едно по-сложно съчетание между монтажни и цветови решения.

Темата не е много приятна. Лечението на алкохолиците с хипноза и психически шок, с каквато и камера да го снимаш — скрита или открита — все си представлява медицинска процедура. Ковачев умело я „разчупва“ с външни кадри — младежи лекомислено надигат чашката в задимени заведения, старци блуждаят с безсмислени погледи около шишетата. Това е, така да се каже, предисторията. Хипнотичният сеанс е епилогът. Тези епизоди се редуват в резки преходи, подписани със смяната на цвета. На помощ идват негативните снимки и деформацията на обектите чрез оптиката. В съвкупност



„Нишки от дъгата“

„Вар“



тук е постигната хармония между директното, „стихийното“ начало (снимането със скрита камера) и изящната артистична форма.

Приятно впечатление в общата картина на неговите филми прави и фактът, че като оператор и режисьор Христо Ковачев иска да пробва силите си в различните жанрове на документалистиката. Той е направил вече филми очерки („Хора и бури“, „Вар“, „Ден без земя“), изкушил се от филма анкета („27 разговора“), отправил очи и към кинопублицистиката. Разбира се, не заради самото жанрово разнообразие, а защото е почувствувал, че чрез нея най-добре ще може да изрази гражданските си вълнения във връзка с една пареща тема — Виетнам.

Той използва краткото си пребиваване в тази страна, за да заснеме някои кадри. Това, което не му достига, взема от чужди хроники. Допълва го с дикторски текст. Така създава (в съавторство с Дончо Струмски) филмът „Парад на позора“. В него личи желанието така да се организира филмовият материал, че да се покаже претъпнатото лице на американския империализъм, безсмислието на кръвопролитията. В тая обща насоченост обаче няма по-конкретна концепция, няма свое поднасяне на темата.

В биографията на документалиста Христо Ковачев „Парад на позора“, мисля, е повече едно опипване на непозната почва — публицистиката, — отколкото категоричен резултат.

И все пак за Христо Ковачев този филм е бил необходим. Иначе може би нямаше да стигне до „Нишки от дъгата“ и „Хиляда жерави“.

Дотук говорехме за неговото постепено развитие, в което не липсват и връщания назад. Но ето че това постепено развитие изведнъж довежда до скок, до резултат, закономерен и изненадващ едновременно. С двата си филма за Япония Христо Ковачев рязко се извиши над всичко останало, което би правил дотогава. Разбира се, това беше възможно само на базата на предишните му работи, но то стана възможно само защото Ковачев намери сили да се отдели от тях.

„Нишки от дъгата“ като че е излят от един къс метал. Като че е изпят на един дъх... Детският радиохор в Япония. Какво толкова интересно може да предложи на оператора и режисьора този обикновен концертен гастрол? Може да му предложи искрени детски срещи. Една обща песен. Видения от миналото, които ни карат да се замислим за бъдещето. Трогателната раздяла, при която се късат сякаш не книжните ленти на парахода, даже не „нишки от дъгата“, а нишки от сърцата... Във всичко това е постигната идеята за разбирателството, за дружбата между народите, олицетворена в дружбата на децата. Те говорят на различни езици, но прекрасно се разбират помежду си. Те еднакво се нуждаят от песни, от игри, от си́н-но небе над главите си...

Идеята, трябва да кажем, не е нова, но кинематографическата ѝ защита — много солидна. Във филма е постигната завършеност на формата, на композицията, както това беше във „Вар“. Но тук е постигнато и много повече — съзвучие между тази артистична завършеност и пълнокръвие на живота, ловено от камерата. Във фил-

ма няма херметически построения, той е „отворен“ за живота. Заедно с това — „затворен“, завършен като мисъл и художествена концепция.

Днес широко се говори за авторско кино. Филмите на Христо Ковачев са авторски филми, даже ако съдим по-външните белези — навсякъде той е оператор и режисьор. Всъщност по-правилно е да се каже оператор-режисьор. Защото, струва ми се, авторството тук е неделимо. Снимайки с камерата си изумителната сцена на раздялата в „Нишки от дъгата“ например Христо Ковачев още тогава е чувствувал, знаел е, че тя ще бъде кулминацията на филма му. *Тогава* е знаел, не пред монтажната маса. Затова той така активно се е втурвал сред децата, искал е да изтръгне максималното. И е получил нещо, което никакви по-късни хрумвания не могат да му дадат. Този момент трябва да се подчертае, защото във филмите на Ковачев той е съществена предпоставка. Иначе трудно бихме ги почувствували и разбрали.

Към същата мисъл ни навеждат и много епизоди от следващия му „японски“ филм „Хиляди жерави“. И тук Христо Ковачев е неуморният, пъргавият оператор, който иска всичко да види, всичко да заснеме. Всичко, но не безразборно, не каквото му попадне. Много неща ще се избистрят и уточнят след това, в по-спокойна обстановка, но предварителното „пресяване“ на обектите, първите връзки между отделните епизоди, първите акценти на филма — всичко това идва още в процеса на снимането.

„Хиляди жерави“ е по-грапав, не е така безупречен и излят като „Нишки от дъгата“. В замяна на това обаче той е по-обемен, по-богат. Първият дългометражен филм на Христо Ковачев.

Един жив репортаж за Япония.

Един публицистичен размисъл за Япония.

Ковачев се стреми да съчетае тези два момента и успява да ги съчетае. Тук не е необходимо да се прави обстоен анализ на филма — трябва да изтъкнем само главното, което внася нови черти в облика на автора.

Както никога досега, неговата камера е трескава, неспокойна. Тя се разхожда сред минавачите по улиците, запечатва моменти и състояния, оглежда храмовете и музеите, американските бази, американските моряци и японските проститутки, спортните тренировки по джудо и кендо и пр. По-нататък в монтажа, в съчетанието на картината с текста Ковачев иска да осмисли тези наблюдения. Без това те биха си останали просто факти — повече или по-малко любопитни. И ето сред картините на нощния живот в бляскавата столица за миг се връзва друга картина — попуканите ръце на селянина. Смисълът е ясен без дълги обяснения. В бурните схватки на полицията със стачниците се връзват моментни кадри от тренировки по джудо и кендо... От репортажа се ражда публицистиката. Размишленията за вежливостта на японца също „се връзват“ със стачните схватки. Старинните японски поговорки — с днешни японски наблюдения... И т. н. Допълнителни смислови емоционални акценти Ковачев постига и с уметелното цветно изграждане на филма. Той

не се бои от цветната деформация, защото разбира, че цветът е част от драматургията на творбата.

Разбира се, би било прекалено амбициозно намерението в един филм от петдесет минути да се покаже цялостната картина на съвременна Япония. Ковачев не се и стреми към това. Той иска да съсредоточи вниманието ни върху отделни невралгични пунктове. Това дава отражение върху композицията, където тези пунктове ясно се открояват.

И друго нещо заслужава отбелязване в този филм. Спомнете си белите теменуги по река Ота в памет на загиналите и глъчката на къпещите се деца до тях. Спомнете си тези нанизии от книжни жерави, дали названието на филма. За тях японците казват: „Когато обичаш някого, трябва да направиш хиляда книжни жерави и да му ги подариш“. Тук те минават като зрителен лейтмотив през екрана... Идеята получава образ — конкретен, зрим, изразителен. В неговата проста лаконичност е скрита много повече сила, отколкото в многословните обяснения. Стремещт към многозначност, към използването на подтекста при символите и монтажните връзки в „Хиляда жерави“ намира много сполучлива реализация.

Едва ли е нужно някакво дълго заключение. След толкова филми — не! — пред толкова филми Христо Ковачев трябва да запази съвестта си будна и очите си зорки за многообразието на света. Оттам той ще извлече нови образи и идеи и, да се надяваме, непрекъснато ще разширява и обогатява този незавършен портрет.

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

„СОФИЯ ПЕРОВСКА“

Сценарист — Евгени Габрилович, режисьор — Лев Арнщам, оператори: Ал. Шеленков и Йоланта Чен Ю Лан, композитор Дмитри Шостакович. В главните роли: Ал. Назарова, В. Тарасова, Б. Хмелницки и др. Производство: Мосфилм, 1967 г.

Известно е, че вождът на болшевишката партия Ленин е бил неприемлив към идеологическите и историческите заблуждения на народолюбците, но винаги е изразявал дълбокото си преклонение пред техния подвиг и им е отдавал подобаващо място в

историята на руското революционно движение, започнало с демонстрацията на декабристите-дворяни на Сенатския площад през 1825 г. Защото колкото и един акт на беззаветно служене на народа да изглежда исторически безсмислен и безплоден, той има вековечен резонанс и ни изправя пред чудото на човешкото величие, подбужда копнежа ни за справедливост и героично действие в името на справедливостта. „София Перовска“ ни припомня за безумството на храбрите, с които е богата историята на Русия, разказвайки ни за славната героиня на „Народна воля“. Към биографията на тази забележителна жена ни връщат сценаристът Евгений Габрилович и режисьорът Лев Арнщам. Познато е влечението на тези творци към интересните и силни личности, играли видна роля в революционното движение. С този филм те първи се насочват към движението на народолюбците, проникват в една историческа сфера, за която досега само плахо се споменаваха, когато се засягаха някои въпроси от предисторията на болшевиизма.

Филмът започва с ефектно начало — атентата срещу диктатора Алексан-



Ал. Назарова — изпълнителка на ролята на София Перовска

дър I — и завършва със зрелищен финал — екзекуцията на убийците. Между тях е обяснителният и обстоятелствен разбор на процеса срещу атентаторите, между които се е намирала и дворянката София Перовска. В началото и в края на филма се е проявил постановачният размах на Арншам. За съжаление внушителната зрелищност на екзекуцията и ефектната възстановка на атентата срещу императора не са достатъчни, за да отличим това произведение от много други, третирателски историческа тема. Нещо му липсва, за да пробуди нашия интерес към изкуството на режисора и още повече към изкуството на сценариста Габрилович. Традиционната разработка на историческия материал и резоньорската сухота на диалога засенчват излявата на героите и въпреки показването на героизма им си остават за нас вътрешно непознати. Всичко ни е съобщено за тяхната биография, но много малко за вътрешната драма на самообреклите се. И макар че София е почти постоянно в кадъра, макар че я виждаме в различни периоди на живота ѝ, в различни обстоятелства, тя не може да ни наложи своята личност и докрай да ни внуши човешкото си обаяние. Когато гледах филма, имах чувството, че се срещам с безупречния професионализъм на всички участници в създаването му, на който обаче в редица случаи липсва спонтанността на първооткривателите. И лиричното, и драматичното в развитието на сюжета е подчинено на вече утвърдени се представи за епохата и на застинали в своята монуменалност шапки за престъпване на чувства и настроения, станали христоматийни в руската литература от деветнадесетия век. Ако е любовно обяснение — то е по Тургенев, край река или тихо езеро. Така е и тук. Ако е семейна сцена — тя е на голямата маса и избухва още при сърбането на супата — по Толстой. Ах, колко живописно е това сърбане на супата, което не предвещава нищо добро. Така е и тук, когато София скъсва със своето семейство и тръгва по пътя на революционерите: от начало като акушерка в затънтените села, след това в петербургската конспиративна квартира...

Но въпреки литературния еkleктизъм на сценария, въпреки шапките в режисурата този филм извиква инте-

рес и уважение заради опита му да възкреси една пренебрегвана страница от историята на руското революционно движение.

Яко Молхов

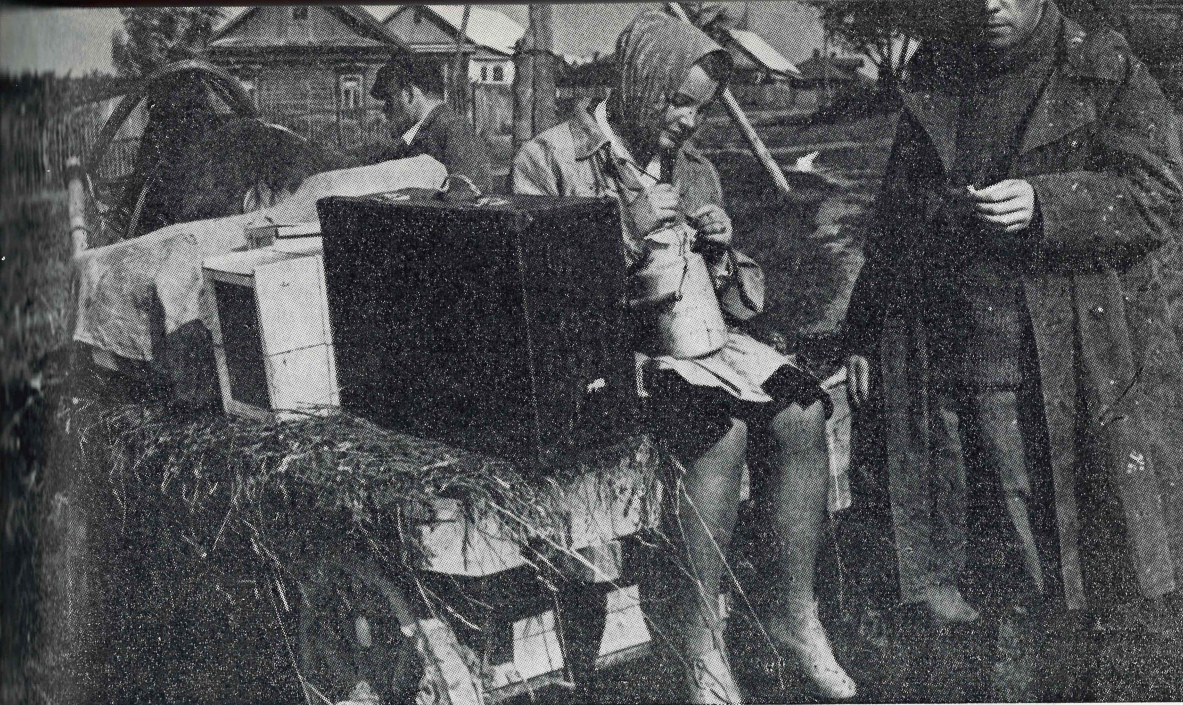
„ТРИТЕ ТОПОЛИ НА „ПЛЮЩИХА“

Сценарист — Ал. Боршчаговски, режисьор — Татьяна Лиознова, оператор — П. Катаев. В главните роли: Татьяна Доронина и Олег Ефремов. Производство — Централна киностудия за детски и юношески филми „М. Горки“, 1968 г.

Сюжетът на този филм би могъл да се събере в малък разказ; фабулата му да се сравни с етюд, интимна скица на случайната среща между двама души — мъж и жена — сред гъмжилото на големия град, на която група творци са придали необикновена значителност, изпълнили са я с магическата добродетелна и обновителна сила на изкуството.

Началото на филма е прелюдия към разкриването на героинята. Ана Григориевна — Нюрка, жената на шамандурника Гриша, живее на село; живее като всички, има семейство, деца, подреден дом. Над нея от семейния портрет бдят овекърът и свекървата; стъпил здраво на земята, за нея и децата ѝ се грижи съпругът — трезв, влюбен в работата, в парите и в своята правда, убеден, че само той знае как е най-добре. Нежността и ласката той смята за излишно хабене на сили и време. Човек е длъжен да се смири в любовта, жената да стане като всички, да изпие чашата на обикновеността — това е повелята на традициите в този дом.

Живее Нюрка, загубила с годините нежността на мъжа си, но не и жизнената сила на своята хубост. Хората около нея мислят за сметката, за трудовия ден в колхоза. Никой не подозира нейната изключителност освен възрастния еднорък съсед. И ето днес тя трескаво се приготвя за път — в Москва, получава последните разпореждания от мъжа си, припомня си дребните хитрости, с които трябва да се брани в големия град, а по пътя



Сцена от филма „Трите тополи на „Плющиха“

към гарата ще се отпусне в каруцата и ще запее някаква нейна си песен, нестройна и малко фалшива, която издава смътната ѝ мъка по нещо хубаво, несбъднатият ѝ копнеж за нежност, за пътноста и хармония.

Цялата обстановка в тази прелюдия е нарисувана стегнато и целенасочено, значението на детайлите е обяснено и подчертано. Характеристиката на съпруга ще се повтори още два-три пъти във филма без изменения.

Един кратък епизод ни запознава предварително и с героя — шофьор на такси, малко уморен от самотата и от среднощните си срещи с отегчени от живота клиентки. По-късно за него ще научим още, че е ленинградчанин, изгубил близките си във войната. И толкова. Останалото е срещата, спонтанно бликналото чувство, мимолетното разкритие на два човешки характера. Очите на камерата ще се насочат към човека като микроскоп и чрез тях ще видим скритите пружини на настроението, на порива, на душата. Режисьорката Татяна Лиазнова ръководи всичко с топло женствено чувство, но спокойно и външно сдържано и тя има право на това, защото е извършила най-важното — избрала е

двама изключителни актьори — Татяна Доронина и Олег Ефремов, които сами талантливо, проникновено, вдъхновено извличат цялата същност на образите. Нищо, че фабулата е скромна и дори банална; тя им е нужна само за да влязат в психическото състояние на героите, те ще я използват за добиване на подтекст и за да обосноват някъде в конкретни постъпки душевните изменения.

Настъпват минутите на срещата. Настанила се в таксито — смутена, подозрителна, но без да губи самочувствието си, провокирана от наблюдателен и умен събеседник, Ана Григориевна повежда своя простодушен разговор. Започва великолепият дует на двама актьори, изграден с прецизността на голямото майсторство, с пределна вътрешна съсредоточеност и отдаденост на образите, с нравствен размисъл.

С цялото вътрешно и външно богатство на своя талант Доронина се превъплъщава в образа на селската жена. Малко е да се каже с правдиво и точно физическо самочувствие (в маниера ѝ някъде бихме могли да открием непреодолени белези от поведението на измъкнатата интелигентна жена);

тя казва всичко за вътрешния човек, за дълбоката и богата натура на тази дивичка, бърлива жена, надарява я със собствена физиономия, с нещо свое, горещо, мечтателно, с живот на ума, страстност и женска мекота. Възприемчива, Ана реагира на всичко и при най-малкото докосване изпуска електрически искри, радва се по-бурно, смее се по-невъздържано. И с някаква завидна детска доверчивост запява своята любима песен, чието име дори не знае — за откраднатата нежност, за самотната душа... В този миг се извършва чудото: сърцето на човека, който седи до нея, откликва на нейния зов и се слива с нейното сърце. Привикнал към житейските различия, сам копнеец за нежност, за пълнота на живота, тънък и деликатен, героят на Ефремов, чието име дори не научаваме, не може да не усети, че тази малко смешна в своята непосредственост, по детски жадуваща за съчувствие жена, е надарена със страсти доброта и носи в гърдите си „едно птиче повече“ от другите. Лаконичната точност на неговите реакции, сдържаните и елегантни движения, силата на израза му, очите, които издават благородство и тъга — всичко говори, че той познава истинската цена на любовта, на живота.

Изненадана, объркана, Ана Григориевна не знае как да се отнесе към случилото се. Естественото ѝ чувство и недоверието ѝ конфликтват. Пред нас се разкрива цялата пълнота на нейната колизия, редуват се моментите на колебание и женска слабост, приливите и отливите в тая душа, която в един момент ще стигне своя връх, ще намери себе си. Неспokoйна, търсеща, разнoлика, тя излива цялото си богатство от енергия и достига триумфа на своята сила. Упоението, трепетът, възлението и бурята на чувствата, безсилието пред нелепото препятствие, актрисата изразява с пълно разгръщане на дарбата си да осъзнава и изразява, с такава интензивност и щедрост, каквато сме свикнали да търсим в театъра, но която и тук, на екрана, се оказва равностoйна, оправдана и извикваща възхищение.

Авторите строят филма като етюд, като случка с неочакван край. Героите никога повече няма да се срещнат. Тази случка може би с нищо външно няма да промени живота на Ана Григориевна, но тя ѝ помага да узрее вътрешно, да изнесе на бял свят и сама

да осъзнае най-дълбоката си индивидуалност, която преди е била непроявена, неосъзната, погребана под бита, всекидневието и еснафските нрави.

На човека са нужни мечти, вдъхновение, ни внушава този прост, частен случай, тази кратка среща между двама души, превърнала се на екрана в красива, звучна поема за сърдечността, която трябва да противостои на сивотата и бездушието; за любовта, оная любов, без която е невъзможна пълнотата на живота и която сама е живот; за духовните ценности, без които материалното благополучие губи своя смисъл.

Вера Найденова

„АЗ БЯХ НА ДЕВЕТНАДЕСЕТ ГОДИНИ“

Сценаристи: В. Колхазе и К. Волф, режисьор — Конрад Волф, оператор — Вернер Бергман. В главните роли: Джеки Шварц, Васили Ливанов, Ал. Ейбоженко, Галина Полских и др. Производство — ДЕФА, 1967 г.

Обстоятелството, че сме видели всички творби на режисьора („Големи сърца“, „Лиси“, „Звезди“, „Хора с криле“, „Професор Мамлок“ и „Разделено небе“), ни позволява да разглеждаме този филм в контекста на цялото творчество на Конрад Волф, което е монолитно в своя основен идейно-проблемен патос.

В досегашното си творчество този изтъкнат творец на източногерманското кино се движеше в общия тематичен поток на следвоенното производство на ДЕФА. За всички свои филми (с изключение на предпоследния „Разделено небе“) той черпеше мотиви из живота на немския народ под диктатурата на хитлеризма; със знанията и умението на умен лекар се опитваше да постави диагноза на кафявата чума, от която беше заразна цяла нация. В един случай изследваше нейния генезис („Лиси“, „Професор Мамлок“), в други — отделни нейни прояви: расизма в „Звезди“, концлагерите и войната в „Хора с криле“. С „Аз бях на деветнадесет години“ той завършва



Актьорът Джеки Шварц в кадър от филма

общия анализ на епидемията, показвайки нейния хронологичен и естествен край. Разбира се, не е изключено и в бъдеще Волф да се връща към един или друг аспект на тази тема, да обогатява и уточнява своето изследване, но независимо от това вече може да се говори за цялостен и завършен цикъл в творчеството му.

Онова, което отличава неговите филми от десетки други произведения на ДЕФА, разказващи за фашизма и войната, е, най-общо казано, по-проникновеното философско-етично разкриване на темата. Никъде той не се задоволява само с показването на механиката на фашисткото насилие или с външно патетичната страна на антифашистката борба; описателният и опростенчески подход са му чужди още в първите му филми. Волф винаги се насочва към изследване на сложната действителност, винаги се стреми да прехвърли акцента от това, как е било, върху това, защо е било и насочва вниманието си към съдбите на отделни хора, у които болестта или противодействията ѝ са се проявявали най-типично и най-ярко. По израза на

един критик главна тема на неговото творчество е „прераждането на човека, осъзнал своята лична отговорност в борбата с реакцията“.

В „Аз бях на деветнадесет години“ тази тема е разкрита чрез галерията от образи на германски войници, офицери и граждани, у които последните дни на войната събуждат прозрение за истината. Филмът е богат с проблеми, третиран досега или мимоходом, или еднолинейно. Личният житейски опит на режисьора (неговата биография в голяма степен е тъждествена с биографията на героя) е предопределил в много отношения до стойностите на произведението и преди всичко неговата документална автентичност. Тук всичко или почти всичко се пресъздава въз основа на личните спомени на бившия съветски войн Волф, у когото любовта към Германия е неразделно свързана с интернационалния и комунистически дълг.

Художествените особености на филма се раждат органично от неговата сюжетна специфика: той е построен като хроника на последните дни от

войната и затова тук най-убедително действуват документалната простота в изразните средства и жизнената достоярност в поведението на изпълнителите, много от които са съветски актьори. Струва ни се обаче, че режисьорът прекалено се е увлякъл в постигането на точност при пресъздаване на събитията и е вложил по-малко амбиция в емоционалното и философското им обобщаване.

Ал. Александров

„ПРОИЗВЕДЕНО В ИТАЛИЯ“

Сценаристи: Р. Макари, Е. Скола и Нани Лой, режисьор Нани Лой, оператор Енио Гуарниери. В главните роли: Силва Кошина, Алберто Сорди, Вирна Лизи, Ана Маняни, Леа Масари, Жан Сорел и др. Производство: Джини Хехт Лукари и Документо филм.

Ако един творец успее наред с критиката на социалния строй да скицира и обобщените карикатури на своите съвременници, ако докосне, макар с един штрих, значителни моменти не само от националния бит, но и от националната психология, ако извършва това честно и с обич към своя народ, смехът, който възбужда, не ще унижи достойнството на този народ, а ще разкрие силата му да издържи присмеха над самия себе си; неговата жизненост в борбата за един по-добър свят.

Италианският режисьор Нани Лой е понесъл този кръст. Ние не изпитваме никакво съмнение, че всичко, което ни предлага в своя филм, е наистина „произведено“ в Италия. Той прелиства пред нас пъстроцветния албум с герои, ситуации, конфликти, драми и просто смешни ситуации, наречен „Италия“. Ние, разбира се, познаваме много от страниците на този албум. От критикето, което режисьорът прави, не е нито в симбиозата между трагичното и комичното, характерна за авангардното италианско кино от неореализма до днес, нито в остроумните сюжетни ходове, винаги елегантно акцентирани с финална поанта, нито дори в парада на звездите, които блестят с известността си: Ана Маняни,



Нино Манфреди — „Произведено в Италия“

Алберто Сорди, Нино Манфреди, Силва Кошина, Вирна Лизи, Жан Сорел и пр. По атмосферата си филмът не прибавя нещо особено ново към известните традиции, актьорите не надхвърлят собствените си клишета. Онова, което реоспектира в този филм, е енергията на режисьора да открие и събере в едно толкова многостранни прояви на хора от различни класи и съсловия, с различен морал, възпитание, менталитет и темперамент и да изгради пределно интензивна картина на съвременна Италия — изпълнена с контрасти, разкъсвана от социални и обществени противоречия. До острия политически протест срещу клерикализма и бюрократизма, социалната неправда и корупцията с лека насмешка или с остра ирония се разкриват чистото човешки слабости и страсти, изве-

дени до трагикомизъм, като ревност и изневяра, шумни сантиментални излияния и предразсъдъци, автомобилни и сексуални мании и още много черти от характера на обикновения италиански човек. Човека, когото Нани Лой обича. На когото се смее, заварвайки го в брачното легло с чужда жена, за когото е загрижен, когато търси хляба си далече в студения север. Във всичко обаче се проявяват неговите пристрастия на гражданин и човек, притежаващ остра наблюдателност за доброто и злото, за неправдата и за обикновената човешка слабост.

Бихме могли да предявим претенции към композицията на филма — малко небрежна, фрагментарна съставка на случки, сцени и събития, съшити доста на едро от едно пътуване на работници; при подреждането на всичко това не можем да открием особена логика — някъде съседството е търсено по линия на контраста, другаде по линия на случайната асоциация; към изграждане на общото обаче е приложен принципът на мозайката, в която съседствуват главното и второстепенното. Запомнят се преди всичко няколкото по-големи новелки (с участието на Алберто Сорди, на Ана Манияни), но като че най-много чувство за синтез и мярка режисьорът е проявил в многобройните малки интермедии.

Иван Стоянович

„ОБИР В МУЗЕЯ“

Сценарист Хари Кърниц, режисьор Уилям Уайлър, оператор Чарлз Ленг. В главните роли: Одри Хепбърн, Питър О'Тул, Шарл Боайе и др.

Към жанра на кинокомедията, онази, която издържа критика, имаме обикновено минимални и максимални изисквания. Долната граница е достигната, когато на екрана се създава някакъв хумор на ситуацията, когато развитието на фабулата предизвиква смях, когато героите разиграват весел и безобиден конфликт. А горната граница на кинокомедията търсим тогава, когато комедийните ситуации, реализирани талантливо от филмовия колектив, водят до обобщения и внушения



Одри Хепбърн и Питър О'Тул във филма „Обир в музея“

със значително обществено значение. Разбира се, в този диапазон всички творби имат правото на съществуване и намират своя консуматор. Стига да декларират честно претенциите си. Струва ми се обаче, че в случая Уилям Уайлър е приложил един стар трик, който умело подвежда зрителя, но на финала не повишава цената на филма: използва великолепни актьори и съвършени технически средства в един скромни по своите възможности разказ. Веселата история за кражба на ценности, преплетена с известната шампа — любов между крадеща-детектив и застрашеното момиче — заедно с предущения още в началото „хепи-енд“ — не заслужава нито блясъка на постановката, нито участието на актьорски величини от ранга на Питър О'Тул, които впрочем присъствуват приятно на екрана, но се задушават от собственото си безсилие да надхвърлят бедния драматургически материал.

Ив. Ст.

ФИЛМ С НЕОБИКНОВЕНА СЪДБА

ВИКТОР ДЪСМИН

Всичко в този филм е удивително — от странния му стилистически маниер до необикновенната му прокатна съдба. Появил се на екраните през 1935 година и посрещнат с възторжени отзиви, по-късно филмът „Щастие“ сякаш потъва в забвение, за него не пишат, не го гледат, неговият опит, неповторим стил, самият негов феномен в съветското кино остава без внимание. При все че С. М. Айзенщайн на времето поставя този скромен филм редом с „Чапаев“, считайки двете произведения за най-характерни представители на цял етап в съветското кино. Нека добавим, че при задграничните ретроспективни гостувания на Госфилмофонда на СССР и до ден днешен по повод филма на А. Медведкин неизменно се появяват разнообразни, преимуществено възторжени коментари. По време на берлинската ретроспектива през 1965 година при една анкета сред журналисти за филм, направили им най-силно впечатление, на първо място бива поставен „Броненосецът „Потемкин“ и заедно с него — „Щастие“.

Филмът има подзаглавие: „Приказка за злополучния печалбар Хмир, за жена му — кобилката Ана, за бития съсед Фока, а също и за попа, за мо-

нахините и други чучела“... По-нататък се казва: „Посвещава се на последния колхозен готован.“ В тези съпоставки между приказната интонация и понятията от съвременната реалност се крие ключът към целия филм. Притча, изпълнена в стила на руския народен примитив и същевременно — събития от колективизацията, такива напълно сериозни понятия като „класов враг“, „двадесетохилядник“, „подкулачник“, „политотдел“. От една страна, старата като света история за Иванушка-глукача, получаващ от съдбата юруци и ритници, надяващ се само на Жар-птица или на съветите на всезнаещия „конюк-горбунюк“. А от друга страна, героят на филма придобива възможност за сит и охолол живот при колективната обработка на земята.

Ще кажете: плакат. Ще кажете: агитка. Това ще бъде само половината истина.

Лукавият автор съвсем не би имал нещо против зрителят да отнесе от филма тази мисъл, лежаща на повърхността. Обаче този умен, ехиден, дръзкосмешен филм има съвсем друга задача.

В деня на премиерата на „Щастие“ неговият създател едва-едва навършил тридесет и пет години. През 1927 година той идва от редовете на Червената армия в студията „Госвоенкино“. Става асистент-режисьор, сценарист, по-късно се утвърждава като постановчик на сатирични късометражни филми. В края на двадесетте и в началото на тридесетте години Александър Медведкин създава цяла серия от кинофейлетони. Открито ексцентрични, преизпълнени с оригинални гегове и

Автор на сценария и режисьор — А. Медведкин, оператор — Г. Трояновски, художник — А. Уткин. В ролите: П. Зиновиев (Хмир), Е. Егорова (Ана), Л. Успенски, Г. Маргорян, Н. Ненашова. 6 части. 1819 метра. Производство „Мосфилм“ — 1934 г. Премиера — 19 март 1935.



Сцени от филма „Щастие“



трикове, те твърде много наподобяват аналогични стихове от Владимир Маяковский и басните на Дамян Бедни. Лепивецът чрез непрекъснатата еволюция се превръща по волята на режисьора в градинско плашило („Тит“, 1932). Лошите работници с недобросъвестната си работа стават жертва един на друг („За бялото биче“, 1931). Плакатната простота на мисълта във всяка една от тези работи се придружава от изтънченост на образно-метафоричния език, не винаги достъпен за широката работническо-селска аудитория, към която се обръща художникът. Ето защо неговото творчество предизвиква не само горещо одобрение, но и упреци за трудността, за прекалената усложненост на сатиричните похвати. През 1932 година в една дискусия за филмите на Медведкин взема участие народният комисар А. В. Луначарски, който, общо взето, приветствува експериментите на младия режисьор, макар че отбелязва и неточността на адреса в работите му, а също така и грубоватостта на някои негови прийоми.

По своята същност „Щастие“ е отговор на режисьора спрямо отправената му критика.

Това е първият му пълнометражен филм и първият му филм, в който изцяло, от първия до последния кадър, е стилизирана определена поетика — поетиката на примитива. Последното обстоятелство е от съществено значение. Употребявайки приетото във френското киноведение разделение на кинопродукцията на условни линии — линията на Люмиер и линията на Мелиес — нека отбележим, че всички блестящи постижения на съветското кино от златното време на двайсетте години изцяло се отнасят към първата линия. И „Броненосецът“, и „Майка“, и „Земя“, и голяма група филми от втория ешалон, шествуваш след този авангард (освен може би групата на ФЕКС), с всичките си похвати — и с новите форми на повествованието, и с новите форми на монтажа, и с работата с актьора, с отношението към костюма и декорацията — се стараят да подчертаят, че пред зрителя серазкрива истината — чиста, неизмислена, неукрасена, отхвърляща каноните на филмовия разказ в „старото“, „ханжонковско“ кино, като кино измислено, дължливо.

В „Щастие“, обратно, се демонстрира една условност, открита, незамаскирана, и художникът се упива от

възможностите за кинематографична интерпретация на тази измислена реалност. С помощта на художника А. Уткин режисьорът организира вътрешнокадровото пространство по такъв начин, че пред очите на изумения зрител възникват непривични за кинообектива перспективни съотношения. Точката в центъра като място за събиране на всички паралелни линии и на тяхното пресичане с линията на хоризонта, тук не съществува. Един предмет, разположен на преден план, може да бъде дори по-малък от аналогичен предмет, поставен по-далеч от камерата. Това не смушва никого. Пред нас е обратна перспектива, присъща на старите икони и примитивни картинки.

Същото може да се каже и за сюжета. Това е историята на руското селячество, дадена обаче не в хронологическа перспектива, а в символичен маниер — маниера на притчата, на баснята. Злополучният герой на филма, със странното име Хмир е едновременно и събирателен образ, и индивидуален персонаж. А. Медведкин постига особен ефект като неочаквано разделя тези пластове. Ето Хмир, доведен до пълно отчаяние от бедността си и от безконечната си борба със силните на деня, решава, че най-добре от всичко е да умре. Той измъква дъска от стената на полуразрушената къшурка, примерва я на своя ръст и започва да си прави ковчег върху едно люшкащо се тезгяхче. А около него става нещо неописуемо. Дотичва съседът Фока, кулак и кръвопиец, и обезпокоен хуква за попа. Попът домъква стражарът, стражарът — своя по-висшестоящ началник. Всички са възмутени, едва ли не на границата на истериката: току виж, че умрял единственият работник, на гърба на когото всички те благополучно и охолно са се разположили. „Кошунствуаш! — крещат те на Хмир — Мечтаеш самоволно да умреш?“ Хмир се мъчи да ги отпъди като досадни мухи. „Бунтуваш се, окаяни!“ — крещат те. И ето вече лети конница по селската улица, вървят пехотинци отряд след отряд — с готови за стрелба пушки. Самият царски савновник с всичките си ордени и отличия, с андреевска лента през рамо строго мъмри Хмир: „Кой ти разреши да приемаш смъртта самоволно?“ И заповядва на червстите си офицери: „Нашибайте го до смърт, за да живее!“

Постепенното довеждане ситуацията до абсурд е изобщо любим похват на Медведкин. Ето Хмир оре своята ка-

менлива нивка със скопения си кон, сив на тъмни петна (има такава порода коне; сиви на петна, но в случая черните едри петна са акуратно нарисувани по целия светлосив торс на коня). Хълмистата, неравна бразда става все по-стръмна, все по-отвесна. И ето вече по съвършено непонятен начин конят и Хмир се катерят по абсолютно отвесната урва. След това на коня му смръзва такъв живот: той сяда по човешки на задните си крака и не обръща никакво внимание на подканянията на стопаниите си. Няма що, в хомула се впряга жената на Хмир — Ана. И няма как — също тъй както на коня, Хмир ѝ подвиква, замахва с камшика, а когато изнемогващата Ана стига до крайна умо-ра, Хмир без да я разпряга от хамута, дотичва с вода и я пои, както коня, направо от ведрото.

Двамата изпълнители представляват забавен в своята нестройност дует — грамадната, едротела Елена Егорова и дребничкият, хилав Петър Зиновиев, който в този филм изиграва своята безусловно най-добра роля за цялата си кинематографична кариера. Маниерът на тяхната игра се родее с откритата буфонада, на места дори клони към панаирджийския театър, но точността и лаконизмът на жестта винаги показват, че това не е нищо друго освен стилизация, при това иронична стилизация.

Втората половина на филма разказва за съществуването на Хмир и жена му в колхоза. Ако Ана веднага намира себе си, разполагайки се с уверена сърчност на трактора, смачканият, измъчен от предишния живот нейн мъж не се увелича от новите веяния и се задоволява със службата на водовоз при помощта на собствения си скопен кон, сега обществен, но от това не станал поговорчив. Само обсъсъкът на Хмир с всички предишни, сега замаскирали се врагове, със съседа Фока, с разпопения поп, с крадците-грабители, с черковните гроящи му подсказва, че не може вече да се живее по старому и че е време да му дойде умът в главата. Последната част, разказваща за приключенията на Хмир в града, където той заминава да получи награда за отличната си работа, ни показва вече един нов Хмир, солиден, разумен, намерил мястото си, обленен и подстриган по градски. Но при това той си остава все същият лу-

кав, своеобразен селянин, който няма нищо против да похитрува и, разбира се, предпочита да си има за всичко свое собствено мнение.

Случвало ми се е да чувам, че „съветската“ част се е удала по-малко на автора. С това е трудно да се съгласим, макар че безспорно във втората половина сатиричните багри на филма потъмняват, избледняват, на преден план изпъкват хуморът, веселбата на сбиванията и суматохите. Общото във фигурата на Хмир постепенно изчезва, той се превръща в напълно индивидуална фигура, при което естествено отслабва и зрителският интерес към него. Обаче такъв е самият замисъл на автора: филмът е трябвало да прослави днешната действителност, да я възпее в противовес на предишните времена, които се изболчават.

Любопитно е, че само след две години това „прославяне“ се оказва недостатъчно. През юли 1937 година един провинциален вестник помества малка бележка — протест срещу прожектирането на „Щастие“ като пасквил на руското селячество, като материализация на бухаринските лозунги за затихването на класовата борба при социализма и за Русия като нация на обломовци. Съдбата на филма бива решена: спират прожектирането му, стараят се да не пишат за него и макар че към режисьора не се предявяват никакви обвинения, по-нататъшната му кинематографична съдба се оказва трудновата.

Известно време той се опитва да намери себе си в жанра на лиричната комедия, във водевила. Но и „Вълшебница“ (1936), и „Нова Москва“ (1938) не стават значителни произведения. През годините на войната Александър Иванович Медведкин ръководи няколко групи фронтови оператори. Той и сега отдава много сили на работата си в документалния жанр. Неговите пълнометражни-монтажни филми „Разумът против безумието“ (1960) и „Законът на подлостта“ (1964) се ползват с известност дори зад граница. Саркастичният, пълен с гневен патос дикторски текст на тези филми показва, че има все още сатиричен барут в барутника на немладия вече режисьор. Това ни кара да очакваме с особен интерес неговата нова игрална комедия, с която той неотдавна се знае.



ЗА ПРОФЕСИЯТА И ПРИЗНАНИЕТО

диалог с алексей баталов

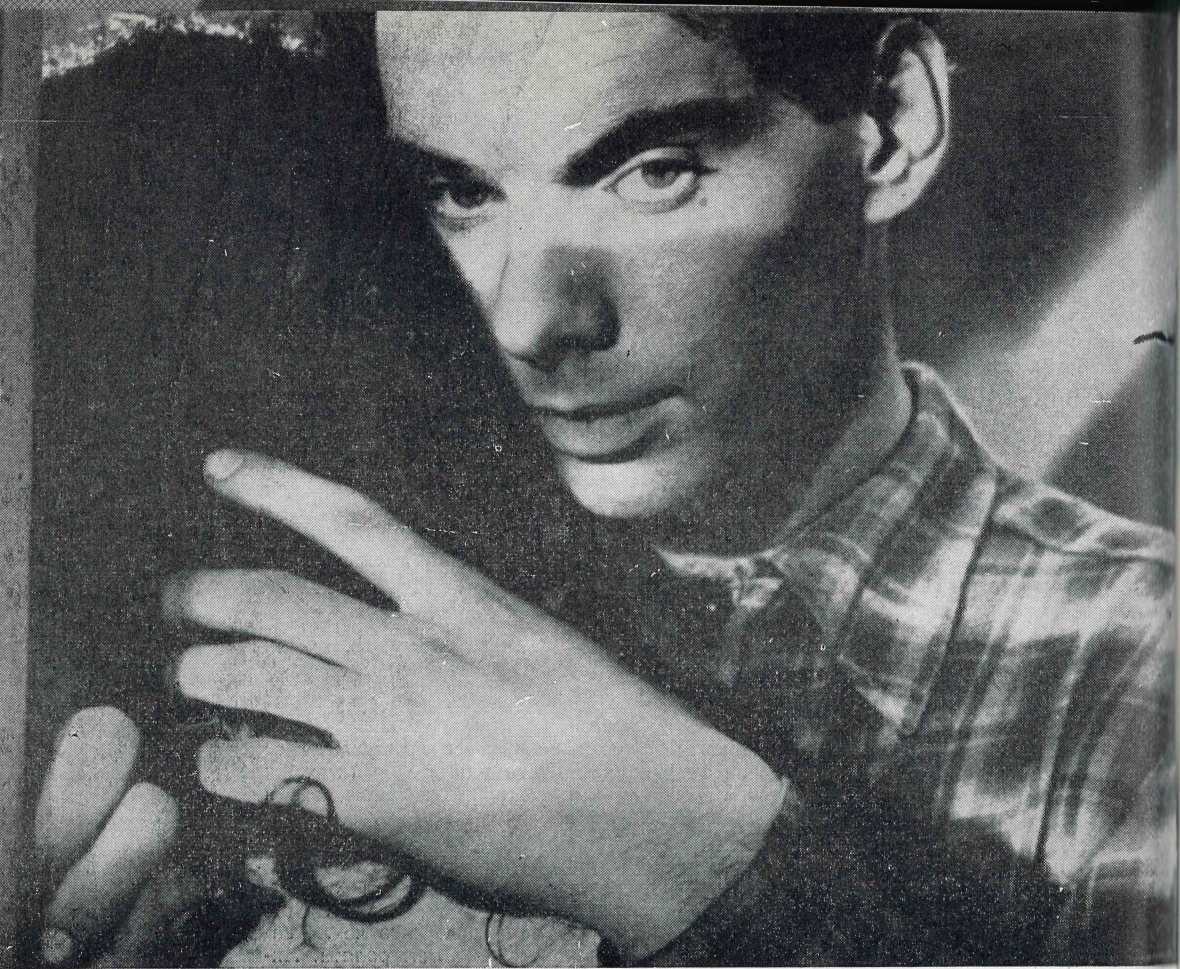
Съвременната практика на киното налага все по-често да се преразглеждат установените принципи и затвърдилите се възгледи за професията на актьора. Днес драматурзите, режисьорите, пък и самите изпълнители и създателите на образите различно тълкуват задачите на актьора.

Максимализмът в стремежа към документалност даже в игралния филм, опитите на кинематографистите да говорят за живота, фиксирайки върху лентата неговия истински облик, понякога изменят самата технология на актьорската професия, като че ли подчеркват елементарните азбучни основи на подхода към ролята. Нивото заявява за себе си дори не с отделни способности, а с целия строй на нещата, рязко и принципиално различен от традиционния.

Може би изкуството на киноактьора въобще не е съвременно, отива в миналото, изцяло се заменя с изкуството на режисьора, оператора, монтажиста? Но ето че отново на екрана пред нас се откриват блестящите дарования на М. Улянов и Н. Плотников, С. Юрски и С. Закариадзе. Значи и в съвременното кино има място за творчеството на актьора.

Съгласете се, че постановката на въпроса може да бъде наречена само условно теоретична, тя напълно принадлежи на практиката на киното. Затова и на мене ми се стори полезно да се обърна към практиката, като си поставих условие, че моят събеседник трябва да бъде актьор, който точно чувства времето. Не мисля, че трябва специално да обяснявам защо моят избор се спря на Алексей Баталов.

Ние се срещнахме с А. Баталов в Ленфилм и нашият разговор започна отдалече — с това, че хората по различни пътища идват в изкуството. Едни по смътен зов, възникнал още в детството, други след зряло размишление, с ясно усещане за своите сили и възможности, трети по семейна традиция, четвърти по стеклите се житейски обстоятелства и т. н. Но изглежда, че не тези различия определят творческата съдба на актьора, а това КАКВО търси в живота и изкуството и КАКВО намира тук за себе си и за хората художникът, обладаващ талант и усвоил своята професия.



„Летят жерави“

Аз напомних на Баталов за едно интервю, което даде на журналистите по времето на III международен кинофестивал в Москва американската актриса Сюзен Страсберг. На въпроса за отношението към своята професия актрисата отговори: „Актьорското творчество — това е моят бизнес. Той е това, което ми дава насыщия хляб. Но ако тази професия не ми даваше възможност да кажа нещо от себе си на хората, бих се опитала да си избира друга специалност.“

С това започна нашата беседа.

А. Баталов:

— В моята съдба всички обстоятелства, за които вие говорите, и ранното запознаване с театъра, и семейната традиция, и собственото желание, всичко се събра заедно и затова аз доста рано разбрах, че ще работя в театъра. Не обезателно като актьор — това вече щеше да се види, — но непременно в театъра. И затова когато аз, вчерашен ученик, най-после пристъпих прага на Мхатовското училище, съвсем не мислих за висши материи и не си поставях далечни цели, а просто бях щастлив от това, че мога от сутрин до късна нощ да се занимавам с любимата си работа.

Няколко години по-късно, когато бях без истинска актьорска работа, а тогава това беше участта на повечето от моите връстници, започнах да мисля защо съществува актьорът? За какво? И какво представлява той? Отговорите не бяха много категорични, но постепенно с течение на времето някои неща се поизясниха.

При цялата външна делова сухост и краткост на отговора на Сюзен Страсбер в него, както ми се струва, е включено и най-важното, заради което способните, честни хора отдават на тази многострадална професия целия си живот.

Вярно е, че актьорството, както и всяка друга професия, е способ за съществуване, ежедневна делнична работа. И в същото време, както всяко творческо занаятие, то дава възможност в една или друга степен (като се ползувам от думите на Сюзен Страсберг) да кажем нещо от себе си на хората.

Ето тук е скрито според мен всичко най-значително, най-важно, най-съкровено, което таи в себе си лицедейството. Без това въпреки всички външни съблазни самото занятие веднага се превръща в повече или по-малко приятно, но и в общи линии безсмислено прекарване на времето, което никак не може да осмисли един пълноценен човешки живот. И не напразно актрисата казва: „Ако тази професия не ми даваше възможност да кажа нещо от себе си на хората, бих се опитала да си избере друга специалност.“

Аз мога спокойно да се подпиша под тези думи.

На пръв поглед може да се стори странно, че актрисата поставя на първо място именно това обстоятелство — та нали всяко изпълнение ограничава възможността да се каже нещо свое, от себе си. Дори само за това, че се изпълнява нещо, съчинено от друг човек, който също се стреми да каже нещо свое.

Обаче достатъчно е да се обърнем към реалните примери и това противоречие почти изчезва. Живо и вярно (по отношение на актьора), колкото и да е странно, винаги се оказва това изпълнение, в което свободен и максимално изразен е самият изпълнител.

Спомнете си Рихтер или Ростропович, или Плисецкая в класическите партии. Във всички подобни примери пред вас ще бъде идеалното решение на проблема за взаимоотношенията между автор и изпълнител. Колкото дълги и значителен да е списъкът на авторите, артистът си остава съвършено самостоятелен художник. Точно така стои въпросът и в драматичното изкуство. Особено когато става дума за творенията на велики актьори.

Но и във всекидневната работа за всеки горе-долу талантлив изпълнител този път остава неизменен, защото само по такъв начин произнасянето на чуждите думи може да се превърне в творчество, а актьорът да получи възможност да изрази себе си и „да каже нещо свое“.

Или с други думи може да се пристъпи заветната граница на авторството. Тук именно едва започва най-главното, най-сложното, най-тайнственото, това, което иронично наричат мъки на творчеството, кръгът на които е почти еднакъв за всеки художник.

Разглеждам снимките от първата голяма роля на Баталов в киното — Алексей Журбин във филма на Й. Хейфиц „Голямото семейство“ — и си спомням колко радостно посрещнахме актьора. В неговата работа имаше и простота, и искреност, и дълбоко, пълно самоотдаване, но нас, зрителите, ни свързваше с него преди всичко еднаквото усещане за времето. Журбин на Баталов не прилича на своите кинопредшественици. От разстояние всичко изглежда по-различно и едва ли е нужно да се твърди, че образът е събрал в себе си чертите на новото време — по-скоро неговите белези, интонации, обществено настроение. Реших, че няма да бъде отвлечен въпросът, ако попитам Баталов какво е съотношението между духа на времето и творчеството на актьора.

А. Баталов:

Творческият живот на актьора се помества в настояще време. На актьора не е съдено подобно на писателя или живописеца да дочака признание в идните векове. Но защо да говорим за векове. Годишните, незабележимите години на работа неумолимо му отнемат много от най-блестящите замисли. Та нали преди всичко актьорът е все още в плен на своите външни данни.

Такава е суровата правда на тази професия. Колкото и да е сложен и абстрактен сценичният живот на измисления от автора образ, той винаги е свързан във всички точки със самия актьор — живия, реален човек, носещ в себе си всички белези на времето.

И ако това до известна степен разрушава идеала за героя на класицизма, от друга страна, същото това го прави понятен и жив за тези, които днес седят в зрителната зала.

Колкото по-близки и достъпни бъдат за зрителя средствата, които използва актьорът, толкова повече неща ще може той да съобщи за своя герой и толкова по-пълно да изрази себе си. Затова актьорът винаги търси контакт със зрителната зала. В този смисъл той зависи от публиката, от днешното ѝ настроение, но затова пък само благодарение на такъв вътрешен контакт той получава власт над седящите в залата хора.

Не по-рано и не по-късно, а именно по време на изпълнението, в самия процес на творчество се установява тази пряка връзка с публиката, симпатичните, интересите и страстите на която не са нищо друго освен диханието на днешния ден.

Именно за това ми се струва, че актьорът преди всичко и повече от всички е свързан със своето време и просто е принуден да откликва на неговите най-малки изменения — от модната шапчица до въпросите от космическо значение.

Спектакъл, игран в навечерието на войната и два дни след обявяване на войната, това са два съвършено различни спектакли. И актьорите се вълнуват на други места в ролите си, и зрителите плачат на други места в пиесата.

Приведох този пример, защото е много нагледен. Но именно това проличава във всекидневната работа. Това е нейната същност. Актьорът е неспособен да играе извън времето даже само за това, че той самият е човек на това време. Него не биха го разбрали, ако играе извън времето. А той никому не е нужен, ако не е разбран.

В киното Баталов беше веднага разбран и приет и от кинематографистите и от зрителите. Обстоятелство, което заслужава да бъде отбелязано преди всичко за това, че актьорът започна и продължи да работи в най-трудното амплоа — и в „Голямото семейство“, и в „Делото Румянцев“, и в „Скъпи мой“ актьорът последователно утвърждава положителното начало в своя герой или ползувайки се от общоприетата терминология, създава образа на положителния герой. За това бяха нужни и вътрешна смелост, и разбиране на онова, което е потребно за такъв герой. Тук е моментът да зададем въпроса: КАКЪВ видя в живота и осъществи на екрана Баталов своя съвременник — лично от него осмислен и ако щете, одухотворен?

Критиците и зрителите на „Делото Румянцев“ забелязаха, че отгнькът на „безоблачност“, промъкнал се в първата работа на Баталов, е изчезнал. Във филма се изтъкваше темата за доверието към човека, измествайки от съзнанието на зрителя съществуващите в други филми абстрактна любов, абстрактно доверие към всички изцяло и към никого персонално. Във филма нямаше свойствения на картоначното изкуство лъжлив патос, излишни гръмки интонации. Героят на Баталов си остава обикновен момък, но лишен от примитивизъм, който свойски предразполага публиката със своето обаяние, без да бъде показан. Той става герой, защото са му чужди безоблачната веселост и ураджийска решителност на „любимците на публиката“. Блговатият, противоречив характер влиза в остро конфликтно действие, което заставя да се преживява и размишлява, като вмъква зрителя в кръга на тези размишления.

Разбира се, образът не съществува извън филма и на мен ми се стори интересно да изясня как според Баталов си взаимодействуват положителният герой с общия положителен заряд, който съществува във филма — във всеки случай от авторска гледна точка.

А. Баталов:

— Самостоятелно положителният герой може да съществува само в живота. В изкуството той по-скоро е само част от общата система на художественото произведение.

В тази обща система той може да заема главно и не главно място, но също както всички останали персонажи, ще носи в себе си част от общия замисъл на филма или спектакъла.

Откъснат от това органично събрано художествено цяло, взет сам по себе си, геройт непременно ще изледнее и подобно на синята птица ще изгуби своите забележителни възшебни свойства.

С други думи наличието на „проверения“ положителен герой в списъка на действащите лица все още никак не гарантира на постановчика успех в създаването на филм с мощен положителен заряд.

И обратно, може да има и наистина има филми, където фигурата на героя



„Девет дни от една година“

въобще отсъства, а общият заряд на филма да си остава ясен и най-положителен.

Спомнете си десетки филми, където действуват герои с истински героична бистафия, взета направо от живота, а емоционалната сила на филмите не превишава сухия преразказ на фактите. И в същото време хроникалното кино в най-хубавите си образци убедително доказва, че може, като се ползват само стари документи, да се направи филм за най-сложните и вълнуващи проблеми на днешния ден, като се вложи в него емоционален заряд, с нищо не отстъпващ на художественото кино. Ето защо аз мисля, че самият положителен герой е само част, само партия в общото симфонично звучене на произведението.

Казаното е безспорно. Би било просто неграмотно да се разглежда конкретна роля отделно от цялата образна система на филма. Но мисля, че е също така неправилно въобще да се абстрахираме от възпитателните проблеми, свързани с даден образ, с даден герой.

Въпреки всичко не трябва да се изключва и значението на положителния герой в това благородно въздействие върху зрителя, което филмът оказва благодарение на него.

А. Баталов:

— Когато говоря, че положителният заряд на филма не се свежда до личността на героя, съвсем не отричам възможността за създаване на такъв образ, който в резултат на всички перипетии в сюжета става за нас възплъщение на положителния герой.

На мен просто ми се струват твърде абстрактни разговорите извън това произведение, извън тези връзки, благодарение на които той се е появил. Чарли като че ли не прилича на такъв юначага, предмет на въздишки и подражание, но при все това той е герой, който носи най-дълбоки хуманистични идеи, предизвиква съчувствие и любов към човека и ненавист към всичко, което го обезобразява.

И обратно, положителният по всички признаци герой, появил се в лош, плосък спектакъл или филм, при всичките му достойнства никак не достига до сърцето на зрителя и остава нещо като щатна единица без лице и емоции.

Вашата забележка за благотворното влияние върху зрителя е вярна само в този случай, когато съвпадат и се срастват в едно стотици най-разнообразни, понякога дори противоречиви елементи на филма. Само вътре в живата художествена тъкан естествено и свободно може да съществува този, когото наричаме положителен герой.

В този случай ние, зрителите, ясно виждаме неговите черти, усещаме неговата триизмерност и затова говорим за него като реална самостоятелна фигура, имаща свое собствено обяснение, а отгук и сила на въздействие. Сравнете филма „Чапаев“ с други филми, отразяващи по-забележителни биографии, и веднага ще почувствувате за какво говоря.

Разбира се, не трябва да се канонизира нито положителният, нито отрица-

телният, нито въобще какъвто и да е тип герои. Това е безспорно. Практиката в изкуството отдавна е доказала безсмислието на всякакви схеми.

Истина е и това, че положителният герой съществува и ще съществува в изкуството, защото винаги е необходим на хората. Но животът постоянно коригира нашите представи за него. Ето например, като разглеждаме ролите на Баталов, се спираме на доктор Устименко в „Скъпи мой“. Но поредицата негови образи продължава и в Борис Бородин в „Жеравите“ на Калатозов, и Гусев в „Девет дни“ на Ром...

„Положителен“, „неположителен“ — едностранно не може да се отговори. В тези филми не може да се проследи приближаването на героя към еталона, но може да се разгледа развитието на вътрешната тема на актьора, диалектиката на живота, която художникът следва в творчеството.

Актьорът, както по-рано, цени целостта в своя герой, неговата чистота и мъжество, но в неговите нови образи се появяват необузданост, устременост, без които тази цялост не може да се отстои. Тази необузданост на мисълта, на чувствата героят на Баталов пренася на екрана заедно със съзнанието за високата цел, за която живее човек. И еволюцията на художествената тема за актьора се състои точно в това, че с всеки нов филм той усложнява за персонажа жизнената задача, изискваща максимална изява на духовното начало.

При това Баталов търси не просто преки потвърждения, а върви по пътя на доказателствата от противоположното. Когато в Чеховския Гуров той свидетелства за рухването на духовността, разложена от навиците, условията и безволието. Тази роля може да ни се стори извън редицата образи на съвременници, създадени от Баталов, но това е на пръв поглед.

Румънският режисьор Ливиу Чулей справедливо писа веднъж, че истинското изкуство винаги поражда процес на проверка на съвестта на зрителя, който се нуждае от възстановяване на моралния порядък. Изглежда, затова класическото изкуство и литература остават ценни не само със своето конкретно съдържание, в което всеки народ и всяка епоха намират близки до себе си мисли, но и с това, че дават възможност на човека да се увери в оправдания си стремеж към добро и справедливост.

Съображенията са верни, но в общи думи. Интересното е друго: какво конкретно търси Баталов в класиката?

А. Баталов:

— Онова, което като човек ме вълнува днес. преди всичко е това, което съвпада с моите усещания, това, което по някакъв начин изразява собствените ми мисли.

Второ, като актьор аз търся и винаги намирам в класиката не само близки до мен мисли и чувства, но и тази съвършена изострена форма, в която тези мисли и чувства са изразени.

Трето, като професионалист например аз получавам възможност да работя с благороден метал от скъпоценна порода, който въпреки че изисква голямо внимание и умение, в случай на успех придава неповторима дълбочина и живост на рисунка.

Четвърто, по скоро като режисьор аз търся този аспект, тази гледна точка, която би могла да открие на зрителя някое ново качество или просто незабелязана по-рано страна на произведението, която най-ярко ще потвърди моето усещане, моите догадки. (В последствие именно това дава възможност на изкуството и литературоведите да излизат в защита на автора или на произведението).

И накрая, пето, като обикновен егоист аз търся случай още веднъж да получа наслада от срещата и общуването с големия художник, в кръга на когото и аз сам се чувствавам мъничко по-умен, по-тънък и по-значителен, отколкото това е всъщност.

И. Кацев

САЯТ-НОВА — ЦАРЯТ НА ПЕСНИТЕ

Този, който поне един път е бил в планинското село Ахпат и Северна Армения, за цял живот ще запази в паметта и сърцето си красотата на древния храм Ахпатския манастир от XI — XII век. Суровият сив камък, украсен с изумителна ажурна резба, многоцветните краски... като че ли самата вечност се е враснала в тази древна земя.

Затова още по-чудно е да се видят тук прожектори, кинокамери, деловито сновящи нагоре надолу помощници, асистенти, осветители, костюмери, гримьори. В Ахпатския манастир се снимат епизоди от филма „Саят-Нова“, който режисьорът Сергей Параджанов поставя в студия Арменфилм. В този манастир, оттегил се от светския живот, дълги години е прекарал монахът Тер-Степанос, знаменитият поет и музикант Саят-Нова, пазил 40 години под черното расо струните на саза и пял до края на живота си.

Ние присъствувахме на снимките на една сцена — ритуал на жертвоприношение на овен върху светото огнище, свързан с известието за трагичната гибел на великия ашуг. Този ритуал — всеки път в съответствие с националните особености на обряда — ще бъде показан три пъти във филма. Той ще бъде заснет и в Грузия, и в Азърбейджан: Саят-Нова принадлежи на всички народи от Закавказието.

Истинското име на поета е Арутин Саядян. Баща му е арменец от Сирия, майка му — арменка от Тифлис. Самият Арутин се родил в столицата на Грузия Тифлис в 1712 година. Произ-



Сергей Параджанов

хождаш от занаятчийско семейство, той получава образование в духовната академия на Санаинския манастир. Бил тъкач, като млад участвувал в походите от Иран до Абисиния, Сирия и Индия с персийския шах Надир. Талантлив поет и музикант, той взема псевдонима Саят-Нова, което преведено значи: „царят на песните“, „владетел на музиката“ и става придворен поет и приятел на грузинския цар Ираклий II. Влюбил се трагично в принцеса Ана, Саят-Нова поради дворцови интриги бива принуден да се подстриже за монах. В 1795 г. при завземането на Тифлис от войските на Ага Мохамед Хан зверски го убиват в църквата „Св. Геворк“ в Тифлис.

Песните на Саят-Нова са популярни сред народа и се пеят и до днес. Защитник на онеправданите и угнетените, нарекал сам себе си „слуга на народа“, Саят-Нова е създад цветисти, оригинални, богати на багри песни, отличаващи се с висока поетична култура. В неговите стихове има стремеж към съвършенство на човешката личност, към хармония на тялото и духа. Майсторски владеейки особеностите на източната поезия, по-специално особеностите на класическата иранска поезия, Саят-Нова пише на грузински, арменски и азербайджански, като се ползува от арабската и персийската лексика. Големият руски поет и литературовед Валерий Брюсов, направил много за популяризацията на творчеството на Саят-Нова, писа: „Саят-Нова е един от тези първокласни поети, които със силата на своя гений престават да бъдат достояние на отделен народ, а стават любимици на цялото човечество.“

За човечеството Саят-Нова беше открит през 1852 г., когато в Москва излезе първият сборник от неговите песни. Саят-Нова беше преведен на руски, немски, английски, френски.

Съдържанието на стиховете на Саят-Нова — писа Валерий Брюсов — на пръв поглед е еднообразно; еднообразна изглежда и формата на неговите стихове. Но какво неизчерпаемо разнообразие е съмлял да вложи поетът в тази така наречена еднотонност. Той почти навсякъде говори за любовта, но колко разноцветни са нейните оттенъци в различните стихотворения, всички тези преходи от тиха нежност към пламенна страст, от съмнения в себе си към гордото самосъзнание на художника. Наистина Саят-Нова може да се нарече „поет на оттенъците“. В 18 век той като че вече е изпълнил завета, даден столетия по-късно от Верлен: „

Режисьорът С. Параджанов споделя за своето произведение съвсем накратко:

— Филмът няма да бъде традиционно биографичен, в който последователно, година по година да се проследява животът на поета. Ние искаме да покажем своеобразния мир, в който е живял ашугът, източниците, от които се е подхранвала неговата поезия, и затова голяма роля в изобразителното решение на филма ще играят националната архитектура, народното изкуство, природата и битът, музиката...

Действително в биографията на Саят-Нова някои факти са известни точно, а много други се приписват на легендата. Параджанов най-малко се

интересува от това да възстанови педантично на екрана всичко, което действително е станало. За режисьора е важен онзи образ на поета, който живее в съзнанието на хората. Биографията на Саят-Нова стана повод за създаването на няколко кинематографични миниатюри — именно така са наречени в сценария тези своеобразни кинонови. По същество всеки епизод е завършена игрална миниатюра, обединена с другите чрез сюжетната линия от единния образ на вечно живата Поезия, вплотена в Саят-Нова. Ако се стремим към точно жанрово определение, „Саят-Нова“ не е нито биографичен, нито исторически филм. По-скоро е поетичен филм. Той трябва да разкаже историята на душата на поета, да предаде чрез природата, бита, архитектурата, приложното изкуство, обредите, поезията на епохата, да обясни защо именно в това драматично време на нашествия на завоеватели, на жестокост и насилие поетичният мир на Саят-Нова е останал нерушим. Звъззали са неговите песни и звуците на саза.

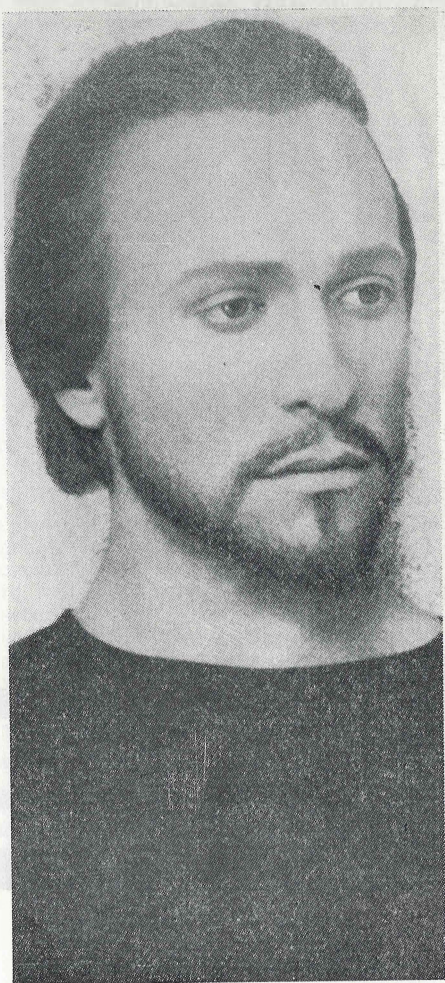
...Сергей Параджанов подобно на Саят-Нова е арменец, роден в Тбилиси през 1912 г. От 1942 до 1945 г. той учи във вокалното отделение на тбилиската консерватория. През 1951 г. завършва режисьорския клас на Игор Савченко във ВГИК. Като режисьор-практикант под ръководството на своя учител взема участие в създаването на филмите „Третият удар“ и „Тарас Шевченко“. След завършване на института работи като асистент-режисьор при Вл. Браун във филма „Максимка“. Първата самостоятелна работа на С. Параджанов е филмът „Андриеш“ (1954), поставен заедно с Яков Базелян по едноименната приказка на молдавския поет Емелян Буков, разказваща за труда и смелостта на хората, за красотата на човешкия подвиг. През 1958 г. С. Параджанов постави филма „Първият момък“, посветен на живота на селската младеж. През 1961 г. — филма „Украинска рапсодия“. След това филма „Каменното цвете“. Това далеч не бяха пълноценни произведения, някои се оказаха дори неуспешни. Но във всички се вижда своеобразният творчески почерк на режисьора, неговият интерес към поетичния мир, към ярко изразената народна форма, стремежът философски да се осмисли националният колорит чрез съвременно светосещане.

Игор Савченко казваше на своите ученици: „Всеки от вас трябва да създаде само един филм. Не е важно ко-

га — в началото, в средата или в края на творческия си път. Важното е този филм да бъде с големи, свои мисли.“ С. Параджанов дълго търси сюжет за такъв филм. Той искаше да екранизира „Тарас Булба“ на Н. Гогол, „Малкият принц“ на Антоан дьо Сент-Екзюпери, руския народен епос „Слово за Игоревия полк“, арменския „Давид Сасунски“, да направи филм за великия грузински художник-примитивист Нико Пиромани и се спря на произведенията на западноукраинския писател М. Коцюбински. На четиридесет и две години С. Параджанов спечели световна слава. Филмът „Сенките на забравените прадеди“ получи на международните кинофестивали 9 златни медала и 16 дипломи. Приказният живот на Карпатите, многоцветното море на гуцулското изкуство и бит, поетичната одухотвореност, произваща филма, покориха зрителите от 65 страни в света. Като че ли самата кинолента не издържа на бесния натиск на режисьорската и операторската фантазия.

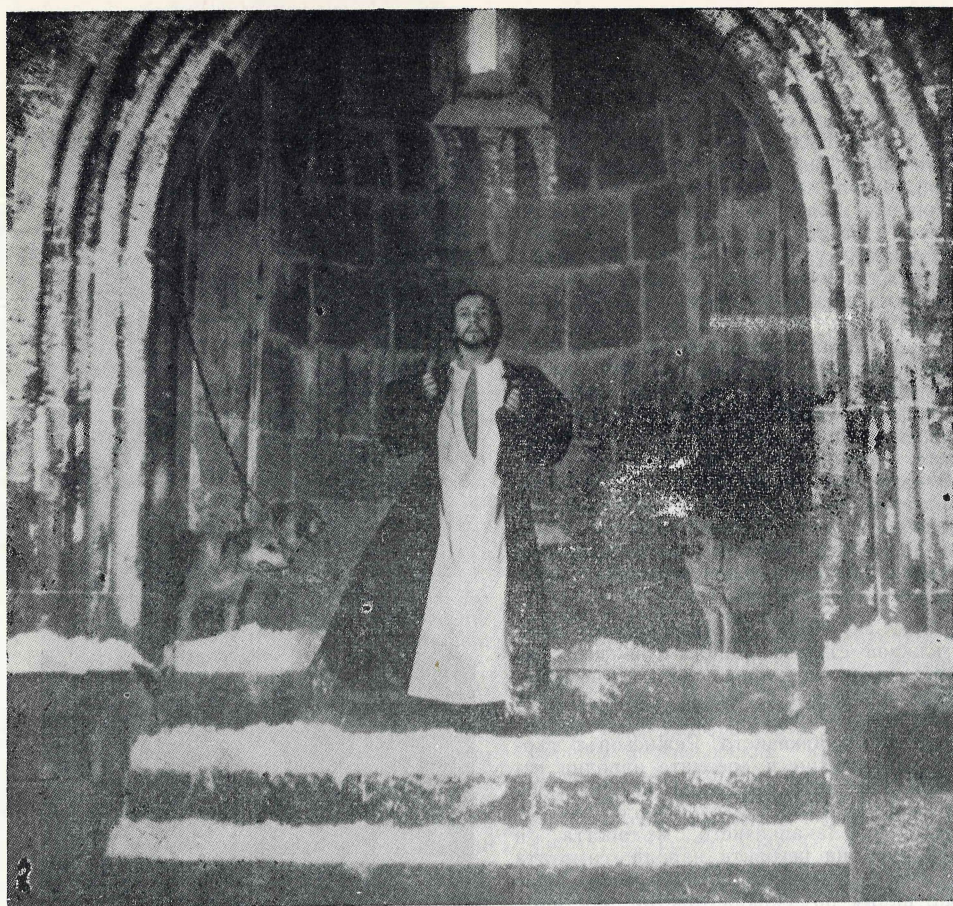
В „Саят-Нова“ С. Параджанов продължава същата линия. Той иска да пресъздаде на екрана също такъв свят, ярък и наситен с образи. Само че сега това не е гуцулският фолклор, а старините на Закавказието. Режисьорът търси вдъхновение в древните народни извори. Неговата неизчерпаема фантазия иска да обхване цялата буйност на багрите на Закавказието, мъдростта и поезията на неговите народи, самотата и безсмъртието на техните певци. Ние ще видим на екрана цветни костюми, дивашки обреди и поверия, ще почувствуваме неразривното единство между природа и хора, мисли и чувства, багри и звуци. С. Параджанов няма само етнографски интерес към бита, игрите и песните. Чрез фолклора той иска да предаде стихията на народния живот, нравствената и естетическа атмосфера на събитията.

Спомнете си звуковото решение на филма „Сенките на забравените прадеди“. В него няма диалози и монолози. Речта, песните, звуците на живота бяха наложени върху изображението като музика, създавайки много интересен изобразително-звуков контрапункт. Светлината и краските се сливат със звънкия смях на Маришка, на фона на трагичните събития припаят жени, разговарят мъжичи. „Саят-Нова“ има същият начин на звуково оформление. Това не е дикторски текст, не е авторски глас, това са нечии неизвестни, задекранни гласове, ту



Вилен Галстян в ролята на Саят-Нова

скръбно-женски, ту замислено-мъжки. Ние видяхме как в Азербайджан киногрупа записваше на лента песни на Саят-Нова и песни за него в изпълнение на азербайджански ашуги. Същото правеха и в Армения, и в Грузия. От песните, речитативите, притчите, музикалния фолклор ще се образува звуковият фон на филма. Зримите ооразии по думите на С. Параджанов не трябва да се възприемат слухово. Слухово могат да се възприемат само звуците, гласовете, песните на Саят-Нова, които често ще звучат зад екрана.



Из филма „Саят-Нова“

Киното, казва С. Параджанов, не е разговорно, а изобразително изкуство и цялото решение той търси в чисто изобразителната сфера, търси зримия, чисто кинематографичен еквивалент на всеки литературен образ. Как да се представят влюбените, които се виждат един друг като в огледало, и намират в любимия отражение на всяка своя мисъл? Отговор на този въпрос ладоха на режисьора иранските картини от 18 век: на тях влюбените са изобразени с еднакви лица. Ето защо юношата Саят-Нова и неговата любима принцеса Ана ще бъдат изиграни от една и съща актриса от тбилиския драматичен театър — известната киноактриса Софико Чиаурели. В този филм тя играе редица символични персонажи — „мо-

нахията с бели дантели“, „персийската маска“, „юношата в бяло“, „поезията“ в сънищата на Саят-Нова.

Или как да се покажат вътрешните промени, които стават с човека? На старинните икони един и същ светец е изобразен с различни лица. Затова за ролята на Саят-Нова са поканени четирима изпълнители — ереванският ученик Мелкон Стенанян, Софико Чиаурели, солистът от ереванската опера Вилел Галстян и артистът от театъра „Шота Руставели“ Георгий Гегечкори.

Специална задача имат операторът С. Шахбазян и художниците М. Аракелян и С. Андрианикян. Специална, защото филмът има сложно цветово решение. Той, ползвайки израза на С. Айзенщайн, не е цветен, а цветови.

Цветът има драматургична функция; цветът придава хиляди мисловни и емоционални отсенки. Когато смъртно раненият от меча на завоевателите ашуг умира под сводовете на християнския храм, всичко се обагря в трептящ огнен цвят. Сякаш светът се вижда през човешка кръв. Огнени стават снежните планини. Горят, сякаш обхванати от пламъци, короните на дърветата. И даже конете — символ на хармония и красота — стават огнени.

Много такива примери могат да се дадат. Девойки се къпят в черна като туш вода. Обезумялата монахиня, приближавайки се до черното магаре, вижда, че магарето изведнаж става ослепително бяло.

Музиката на цветовете трябва да хармонира с музиката на звуците. Цветът, звукът, композицията на кадъра, сюжетът, съдбата на хората съставят сложната симфонична партитура на филма. Камерата на оператора е статична — снима се във фронтална плоскост от една точка. Затова самият кадър с разположени цветни петна трябва да е емоционално наситен. Всеки кадър трябва да стане самостоятелно произведение на изкуството. Както художникът с цветовете създава обем и перспектива, така Параджанов с цвета построява композицията на кадъра. И във все-

ки кадър се чувства движението на напрегната мисъл, която понякога не може да се изрази дори с думи. Ето защо режисьорът, владеещ до съвършенство кинематографичната изразност, така неохотно говори за своя филм.

— Искане ми се небето в моя нов филм — казва С. Параджанов — в даден момент да стане златно и да загорят с ярък жълт цвят. А по обраслия със сочна зелена трева покрив на древния, сякаш враснал в скалите манастир да ходят монаси в черни раса, плавно да косят тревата и чувствувайки приближаването на пролетта, да изпитват сладостната нега от слънчевата топлина... И изнеможели да свалят своите черни раса... И да останат целите в бяло. И отново, опиянени от слънцето, да косят сочната трева на покрива на древния храм...

Както „Сенките на забравените прадеди“, новият филм на С. Параджанов е сложен за възприемане. Хората, които точно и за цял живот са усвоили, че небето не може да бъде златно, че конете не могат да бъдат огнени, че водата не може да бъде черна, че не може да има условен, приказен град, едва ли ще разберат изкуството на режисьора. Но нали още Саят-Нова е писал:

Не всички ще пият от моя извор,
Особен е вкусът на моите ручей.
Не всички ще четат моите стихове.
Особен е смисълът на моите думи.

М. Долински. С. Черток

ВЕНЕЦИЯ—68 ГОДИНА

1968 година беше извънредно мъчителна за организаторите на тазгодишния 29 кинофестивал във Венеция. Не беше лесно да се търсят всевъзможни начини, за да се проведе на всяка цена един фестивал, бойкотиран от прогресивните италиански кинодейци и интелектуалци. Напразно директорът на фестивала Киарини се мъчеше да се оправдае като изтъкваше, че допуснатите филми „действително са на високо художествено равнище и няма никаква полза да се бойкотира фестивалът. Но кинодейците не се оставиха да бъдат измамени. По улиците на Венеция бяха организирани протестни демонстрации. Дворецът на киното, където се прожектират филмите, бе обграден и окупиран от демонстрантите. Фестивалът бе отложен с два дни. Имаше опасност и въобще да не се проведе. Много изтъкнати италиански и чужди режисьори отказаха да участвуват. За да се въдвори ред и се стигне до нормално провеждане на фестивала, беше необходима намесата на полицията. Стигна се до стълкновение между полиция и демонстранти. Мнозина бяха арестувани. Фестивалът във Венеция се превърна във фестивал на полицията. И въпреки тези репресивни мерки от страна на италианските власти протестът не стихваше и всеки ден пред затвора, където бяха отведени арестуваните, се събираха хиляди души, за да изразят своята солидарност със задържаните.

Но защо възникна този протест? На тазгодишния фестивал бяха допуснати изключително експериментални филми, лишени от художествена стойност. Тазка линия бе наложена от директора на фестивала Киарини в съгласие с италианското правителство. Нека да дадем път на всичко „ново“ независимо дали това ново има нещо общо с киното или не, казваха привържениците на Киарини. Именно във връзка с тази тенденция на Киарини се породиха и масовият протест. Естествено, че бяха допуснати и някои филми като „Теорема“ на Пазолини, който се сочеше като най-добрият. Друг добър филм е „Разказвай ми лъжи“ на Питър Брук. Може би това е бил най-интересният филм на фестивала, с най-актуална тема — войната във Виетнам и нейното отражение върху английските интелектуалци. Добро впечатление е оставил и „Галилео Галилей“ на режисьорката Лиляна Кавиани, сниман у нас. За този филм ласкаво се изказа писателят Алберто Моравия, като, разбира се, не пренебрегна и качества в играта на българските актьори.

Наградата „Златният лъв“ на Венеция бе присъдена на филма „Артиски под купола на цирка“ на западногерманския режисьор Александър Клуге, един посредствен филм, за което свидетелствуват и продължителните освирквания по време на раздаване наградите.

В продължение на 15 дни киното отсъствуваше от Венеция. Малцината актьори, пристигнали във Венеция, бяха дошли само за да изразят своя протест. Това беше един безцветен, вял фестивал, чийто престиж вече е загубен.

Др. Александров

ЩЕ УМРЕ ЛИ ИТАЛИАНСКИЯТ ФИЛМ?

„Обликът на италианския филм през 70-те години — диалектиката на идеите и анатомия на структурата“, такава е била темата на съвещанието, състояло се неотдавна в Болоня по време на Международния фестивал на свободния филм („Чинема либеро“) и посветено на положението на италианската кинематография.

Участващите в съвещанието изработили заключителен документ, който отразява единодушното им мнение, че въпреки официалните декларации италианският филм преживява тежка криза. Тази криза според документа скоро ще доведе работите дотам, че не ще може да се говори за италианския филм като за самостоятелна културна проява, а по-скоро като за икономическа. Причините са следните: почти изцяло икономически и културно италианската кинематография се намира в зависимост от дейността на американски фирми; липсва организационна филмова политика както от страна на властта, така и от страна на някои организации и политически партии; отношението на голяма част от филмовите творци и някои критици се характеризира с липса на отговорност и със задоволство от съществуващата ситуация; недостатъчна демокрация в работата на държавните филмови институти (Чинечита, Иституту Луче, Италиноледжо) им пречи да станат инструмент на борбата за структурна и идейна независимост на италианската кинематография. Участниците в съвещанието дошли до извода, че се налага незабавно да се проведат редица инициативи, за да може италианският филм да играе полагащата му се главна роля в италианския обществен живот през 70-те години. Обобщаваща статия за съвещанието е публикувал в „Чинема 60“ известният италиански критик Бруно Тори.

„... Всички трябва да признаем — пише Тори, — че сме отговорни за това, което става, и че имаме такова кино, каквото сме заслужили. Да поставим точна диагноза на заболяването на нашата кинематография е действително трудна работа. Но след диагнозата се налага незабавно да пристъпим към лечение... В момента трябва да направим изводи от богатата жътва на съвещанието и по-бързо да превърнем решенията в дело, като всички се включим в борбата за оздравяване на италианския филм, за един не чужд, а наш по-добър филм, за друго — по-добро общество“ — продължава Тори.

ХОЛИВУД У НАС. Такова название носи разделът от статията на Тори, в който той още веднъж припомня, че сегашната криза на италианската кинематография не е една обикновена криза.

Настъпващата американизация с всички нейни последствия — художествени, културни, икономически — заплашва с унищожаване италианския филм. „Излишно е да се спори дали италианското кино достигна до тази криза, понеже е позволило нашествието на американците и понеже американският филм е колонизирал италианската кинематография. Такива спорове биха били академични, безполезни. Не трябва да забравяме, че в нашия строй господствува правото на печалбата и че „етиката на капитала“ (безразлично американски или италиански) не може да фаворизира тези прояви като некоемърческо изкуство или независимост на твореца. Време е да се започне генерално сражение срещу инвазията на американския капитал, който корумпира италианския филм. Трябва да се подеме обща акция от всички интелектуалци, свързани с филма. Необходимо е също и държавата да се намеси и да окаже помощ.

Анализирайки положението на ита-

лианската кинематография, участващите в съвещанието са достигнали до печални изводи. По тяхно мнение успехът на италианския филм се опира само на няколко ярки индивидуалности. От известно време насам липсват школи и което е най-лошото, нито едно течение не съумя да създаде връзки с миналото, което би могло да послужи като плодотворна почва, като извор за художествени и идейни вдъхновения. Върху филма катастрофално се отразиха разногласията между култура и политика, настъпили в Италия, заедно с идването на неокapитализма. Това подеждва отслабаване върху отбранителната способност на интелектуалците, които се съгласиха да сътрудничат на комерческата продукция във всички клонове на културата. „Филмът може да бъде изкуство, но сега в условията на капитализма е идустирия — пише Тори, отбелязвайки също, че индустрията (което означава влагане на капитал с цел печалба) принуждава артиста да спазва правилата на играта“...

ПАРИ И ТВОРЦИ. В този раздел италианският критик разсъждава върху спасителните средства и мястото, което трябва да заемат режисьорът и артистът в съществуващата понастоящем криза. Преди всичко трябва да сме наясно, че за да се завоюва терен в „културната индустрия“, е необходимо умение и воля, съчетани евентуално със свободата.

Преди сто години Маркс твърдеше: „Писателят трябва да работи за пари, за да живее и за да може да пише. Но в никакъв случай не трябва да живее и пише единствено, за да печели пари.“

Тази забележка на Маркс е задължителна и за филмовите творци. Днес в епохата на буйното развитие на средствата за масово предаване тя звучи като призив за отговорност пред обществото. Филмовият режисьор не трябва да допуска деградация на собствената си работа. Не трябва да я принизява до занаятчийство, служещо за печелене на пари, а да се противопостави на тяхната власт. Следва да се признае, че пълното сътрудничество на някои режисьори на системата (отнася се за система-

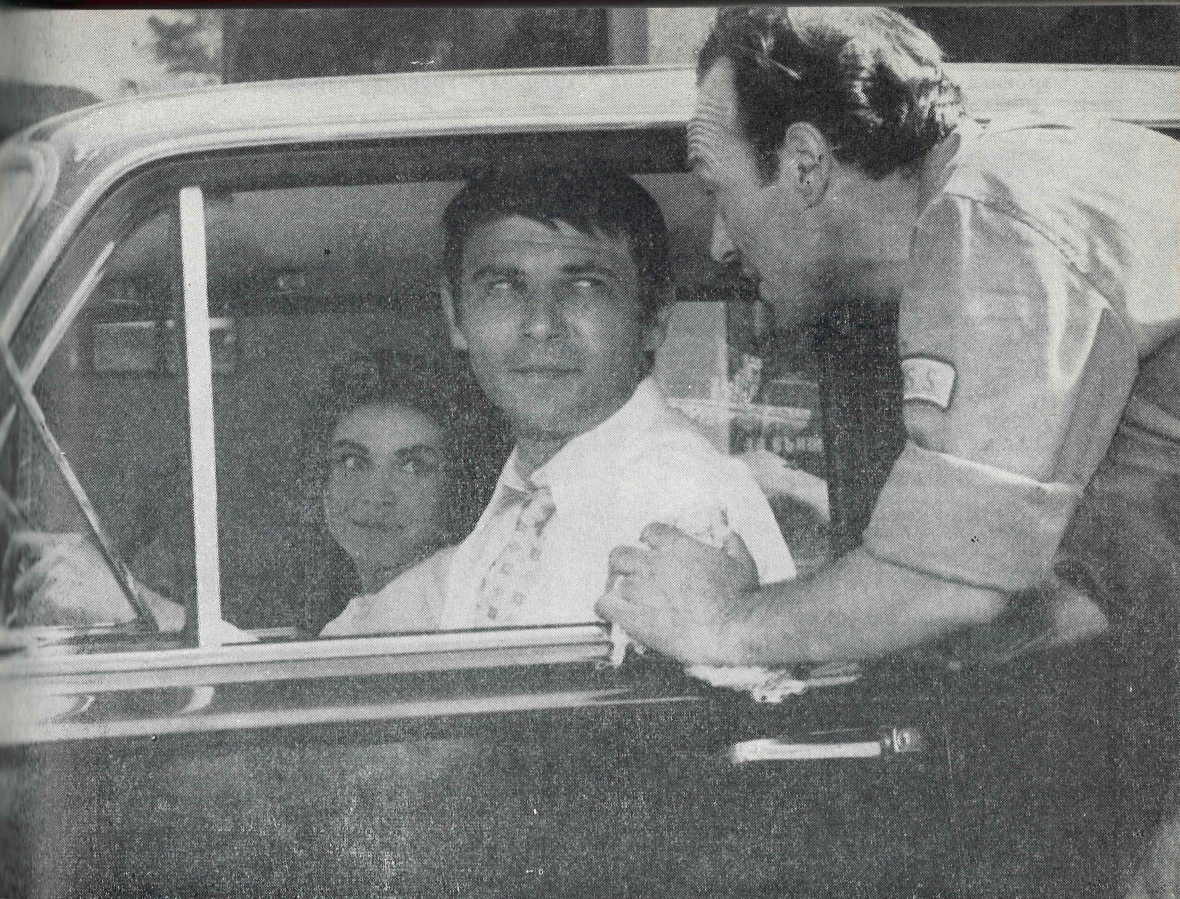
та на комерческата продукция) е резултат до голяма степен на съществуващото положение. Поради липсата на бюджети и на база за създаване на културна опозиция, поради идеологически разногласия и инфлация на културата опитът, подет от някои италиански режисьори за реализиране на филм, ангажиран, критичен и експериментален, търсещ ново съдържание и форма, филм авангарден, не намери достатъчно поддръжка нито от страна на критиката, нито от страна на публиката или на някои прогресивни организации и институти.

Всичко това обаче не трябва да служи за алиби, не трябва да бъде оправдание за бягство от заангажираност.

УТОПИЧНИ ПЛАНОВЕ, КОИТО МОГАТ ДА СЕ РЕАЛИЗИРАТ. На съвещанието в Болоня бе признато, че новият закон за филма може да окаже известна помощ за издигане средното равнище на италианската кинематография. Сега се отделят специални кредити за някои филми с особени художествени амбиции, раздават се награди и отличия. Това са обаче временни полумерки. Трябва да се започне един оздравителен процес, да се създадат такива формули за снимането на филми, при които изискванията на индустрията да не изключват необходимата доза култура и изкуство.

За държавата киното е преди всичко явление с обществен характер и като такова то трябва да бъде третирано наравно с училището или публичната библиотека. Изискването да се освободи филмът от индустрията, да престане да бъде търговски артикул, участниците в съвещанието не считат за утопия. Това е генералата програма и борбата за нейното реализиране ще бъде борба на широк фронт.

„Трябва да намерим изход от задънената улица... Трябва всички, които не се плашат от истински реформи, да сътрудничат за основно преустройство на принципите, върху които сега се опира филмът... Тези опити днес изглеждат утопични, но все пак представляват нещо повече, отколкото ужасяващия застой, маскиран с дребни комедиантски отстъпки...“ — призовава Тори.



След „Отклонение“ режисьорите Тодор Стоянов и Гриша Островски снимат филма „Мъже в командировка“ по сценария на Любен Станев. На снимката: Жоржета Чакърова, Иван Андонов и Сотир Майноловски в сцена от филма.

СССР

На 50-годишния юбилей на Ленинския комсомол кинематографистите от московска студия „Горки“ посветиха своята последна творба — „Новите приключения на неуловимите“. Това е продължение на филма „Неуловимите отмъстители“, произведен преди около две години и спечелил широка популярност в Съветския съюз и много други страни, награден на миналия международен кинофестивал на детските филми в Москва.

В „Новите приключения на неуловимите“ режисьорът Едмон Кеосаян разказва за други смели приключения на младите герои през време

на гражданската война в Русия.

*

Кинематографистите от всички съюзни републики посрещнаха пслувековния юбилей на Комсомола с нови филми, посветени на съветската младеж. В Белорусия излязоха на екрана пълнометражният документален филм „Твоята и моята младост“ Наред с хрониката, отразяваща делата на първите комсомолци, тя включва репортажи за днешния ден на съветската младеж.

За историята на Комсомола в Латвия разказва филмът, снет в столицата на републиката Рига. „По следите на героите“ и игралния художествен филм „Пътни знаци“ — за живота на съвременната младеж.

Работниците от научно-популярното и документално кино в Съветския съюз ще пресъздадат основните етапи от живота и дейността на Ленин във връзка със 100-годишнината от неговото рождение.

*

На състоялия се пленум на Съюза на кинематографистите бе съобщено, че от 14-те филма, които ще съставляват научно-документалната кинопобиография на вожда на революцията, 11 вече са готови.

Ленинската тема се разработва от майсторите на всички съюзни републики. В Ленинград се снимат филмите „Ленин и изкуството“, „Ленин и науката“. Кинематографистите от Белорусия

хроника * хроника * хроника * хроника

създават филм за селото, което 50 години носи името на Ленин. Те възнамеряват чрез разкриване на живота на селяните от това село да покажат измененията, настъпили в републиката през годините на съветската власт.

Украинските кинематографисти ще разкажат за разпространяването в Украйна в началото на века на вестник „Искра“.

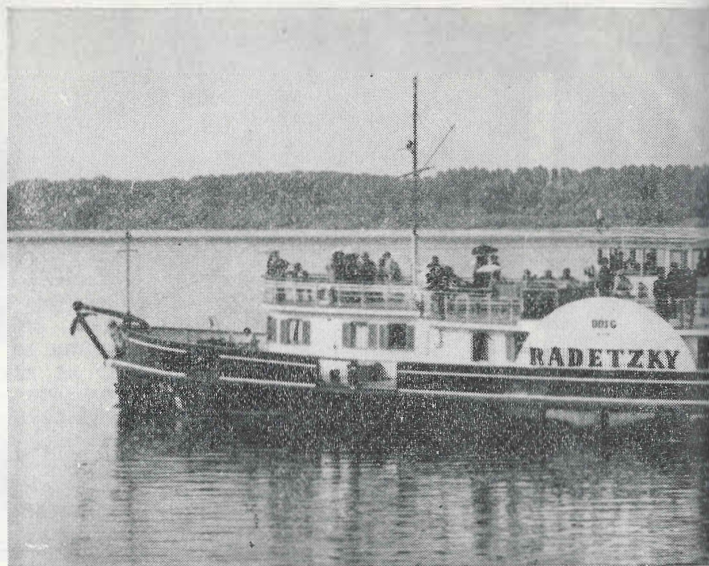
В Съветския съюз са създадени немалко филми за войната. Но все още се чувства необходимостта от филми, които да разкриват още по-пълно ролята на Съветската армия като освободителка на Европа.

Сега в киностудията „Мосфилм“ се снима филмовата трилогия „Освободена Европа“ — дело на известния съветски режисьор Юрий Озеров, пред когото стои още една немаловажна задача — да се избегне опростеността в показването на врага. Зрителите ще видят на екрана военна Москва и Варшава, Лондон и Рим, лагера на смъртта Матхаузен, райхсканцлерството. Ще видят епизоди от борбата на югославските партизани, от освобождаването на Киев, от Техеранската конференция.

В болшинството от епизодите на филма наред с исторически личности като известни съветски военачалници и др. ще участвуват и герои — събирателни образи на участници в сраженията — съветски воиници, офицери, медицински сестри. Работата над този най-голям филм, сниман понастоящем в Съветския съюз, е в разгара си. Първата част на трилогията — „Европа-43“, която се състои от две серии („Курската дъга“ и „Днепър“) е вече завършена.

*

В одеската студия се снима филмът „Повест за чекиста“. За основа на сценария на Рустам Ибрахимбеков е послужила едноименната повест на Виктор Михайлов, а също и архивни материали и разкази на очевидци. В 1943 г. Одеса е окупирана от немците. На един от кораборемонтните заводи работи инженерът Николай Крафт. Немец по произход, той става съветски разузнавач. За разлика от другите разузнавачи Крафт работи под собстве-



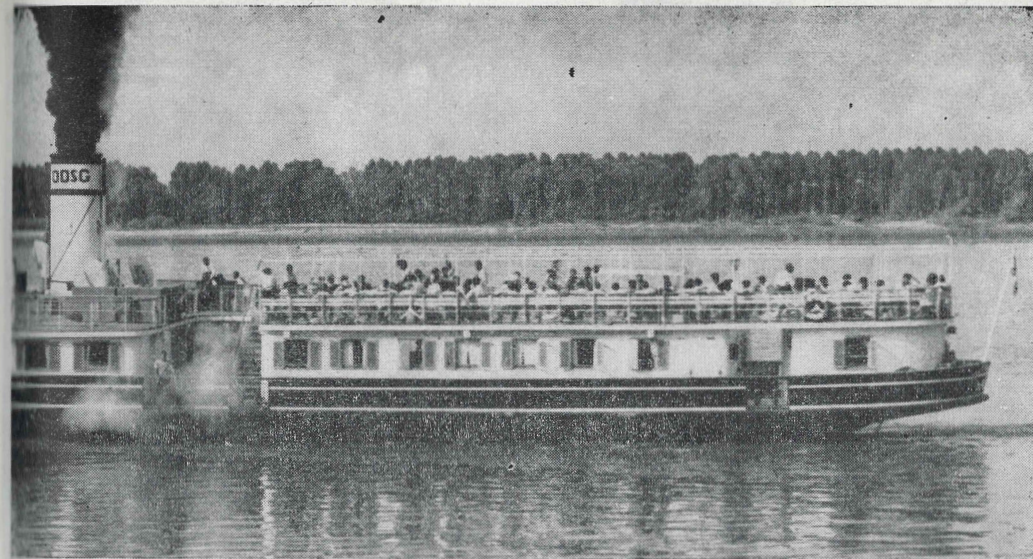
ното си име. Той е назначен за главен инженер на завода, в който ремонтират военни кораби. Всички понават Крафт като честен съветски гражданин, сега обаче го считат за предател. Ролята на Николай Крафт се изпълнява от артиста Лаймонас Норейка от Вилнюския академичен театър.

На патриотизма на съветските моряци е посветен новият филм „Безумец“ на режисьора А. Тимонинин (Киевска студия „А. П. Довженко“). Филмът е героико-приключенски. На един от островите на Атлантическия океан е разположена немска база с лаборатория, където се провеждат опити с военнопленници. Тук немският лекар Абст е постигнал големи успехи. Пленниците, на които праби сложни операции, се намират в началото в транс, а после загубват разума си. Тогава биват превръщани в робини — безличен придатък към морските торнеда. В липите на Абст попада и съветски моряк — военният лекар Кирил Карцев. С помощта на други затворници Карцев взривява немската база и сам загива.

Людмила Чурсина играе ролята на Мария във фил-

ма „Щъркелче“, който се снима сега в судията „Мосфилм“, екранизация на поестта на М. Алексиев „Хляб — съществително име“. Героинята Мария двадесет години очаква своя мъж, пропал без вест още през февруари 1942 г. Тя изживява сама всички тревоги и несгоди след войната, оставяйки вярна на първата си любов. Когато нейният син Сергей, двадесетгодишен войник, довежда у дома своята годеница, Мария си спомня единствения ден, прекаран с мъжа си — деня на нейната сватба. И тогава също са летели щъркели над селото, а той мило я е наричал „щъркелче“. Поканата да играе Мария приех с желание, — казва Чурсина. — Обичам своята героиня и ценя нейните високи душевни качества. Това е забележителен руски характер“. Във филма участва и Нона Мордюкова със сина си Вячеслав, който изпълнява ролята на порасналия вече Сергей.

Московската секция за кинодраматургия при съюза на кинематографистите на СССР е обявила конкурс за най-добър сценарий на годината. Сценарияте, представени на конкурса, минават през два тура. Първият — открито обсъждане, на което се определят претен-



Из българския цветен широкоекранен филм „Жив е той!“. Постановка Никола Корабов, сценарий Васил Попов, оператор Константин Джидров.

дентите за втория тур, който пък минава при тайно гласуване. Победителят получава само поздравителен адрес, подписан от най-добрите кинодраматурзи. Сценарият се публикува в сп. „Изкуство кино“ със забележката, че е най-добрият през годината. През 1936 г. на първия конкурс победител излезе най-младият член на секцията Е. Григориев със сценария „Обикновени момчета“. По-късно той бе поставен от М. Осемян под заглавие „Три дни на Виктор Чернишев“. Филмът бе проектиран и у нас. На тазгодишния конкурс на първо място се нареди сценарият на Василий Шукшин „Аз дойдох да ви дам свобода“ („Степан Разин“). Филм по този сценарий още не се снима. Шукшин го е написал „за себе си“, т. е. той сам ще го режисира и ще играе главната роля. „Сега работя над образа на Степан Разин — е заявил в едно интервю Шукшин. — Предстои ми изпитание, и то много трудно. Гениално произведение за Разин е създал само Годин. Народът — песни, предания, легенди. С такъв автор мъчно ще се пребориш. Но да не направя филма, също не мога.“

ПОЛША

Във Вроцлав, кинематографическата столица на западните земи на Полша, режисьорът Войцех Хас завършва монтажа на цветния филм „Кукла“ по романа на Болеслав Прус. Този филм още по време на снимките предизвиква голям интерес не само защото „Кукла“ е едно от най-популярните произведения на полската класика, но и понеже във филма играят такива известни и любими на публиката артисти като Беата Тишкевич, Мариуш Дмоховски, Тадуш Фиевски. Пак в павилионите на Вроцлавската студия режисьорът Павел Коморовски снима финалните сцени на „По-

следният след бога“, филм разказващ за приключенията на екипажа на една военна подводница, отзовава се на помощ на един потънал кораб и също претърпяла авария...

В студията за документални филми се подготвя реализирането на дългометражния филм „Между септември и май“ (1939—1945). — монтажен документ, основан до голяма степен на архивни филмови и фотографски снимки. Роман Бьомчек, автор на сценария, иска да покаже дейността на полските военни сили през годините 1930—1945 г.

В колектива „Илюзион“ режисьорът Станислав Ленартович поставя сценария на Станислав Гроховиак „Червени и златни“ — обществено-психологическа студия за хора от по-старото поколение. Героинята е възрастна жена, при която неочаквано се завръща след дългогодишна раздяла нейният мъж. Действието се развива в наши дни в малко полско градче.



Сцена от съветския цветен, музикален, широкоекранен филм „Требита“, производство на Свердловската киностудия

ИТАЛИЯ

Пиер Паоло Пазолини подготвя снимането на нов филм под названието „Оргия“. Режисьорът пази мълчание както относно сюжета, така и за формата на своето ново произведение.

„Мадам Бовари“ на Флобер ще бъде отново екранизирана от режисьора Мауро Болонини. В главната роля ще участва Лучия Бо-зе.

Виторио де Сета снима филма „Призованата“. Героинята е млада жена, преживяла интересно приключение си с кола от Париж за Ривиерата. Главната роля се застъпва от Жоан Шимкус.

Ренато Салватори и Марлон Брандо ще играят заедно

във филма на Джипло Понтекорво „Гвамада“. Действието се развива в края на миналото столетие в Антилите. Салватори и Брандо са единствените бели артисти от целия състав на филма.

ФРАНЦИЯ

Известният испански режисьор Луис Бунюел, който през последните години снима своите филми във Франция, е пристъпил към създаването на втория си цветен филм „Млечният път“. Заедно със сценариста Жан Клод Карие той дълго е работил над сценария. Двама поклонници се отправят към Компусело. През време на пътешествието се изменя не само природата около тях. Променят се време, епоха, хора. Съответно се изменят и тяхната психика, моралните ценности, критерият за действителността. Пътят на поклонниците прилича на Млечния път.

където всяка „звезда“ е човек-свидетел на своята епоха. Сред действащите лица откриваме апостоли, дяволи, йезуити и пр. Във филма ще участвуват 80 френски артисти и кинематографисти и режисьорът Луи Мал ще изпълнява ролята на апостол...

Френските вестници съобщават за създаването на международен консултативен комитет по провеждане на кинофестивала в Кан. Главна задача на комитета е да проучи и подготви нови положения за провеждането на този международен кинопреглед.

Луи дьо Фюнес изпълнява роля във филма „Замразеният“ на режисьора Едуард Молинаро. Филмът разказва за един участник в полярна експедиция, замръзнал в ледовете на Арктика



Младата съветска филмова актриса Наталия Варлей, позната на нашите кинозрители от филма „Кавказка пленница“

в началото на нашия век и открит през 1968 г. Със средствата на съвременната наука той бива съживен. Размразеният герой обаче продължава да счита, че живее в „доброто старо време“, и едва не загубва ума си от това, което вижда наоколо и което далеч не отговаря на неговите представи.

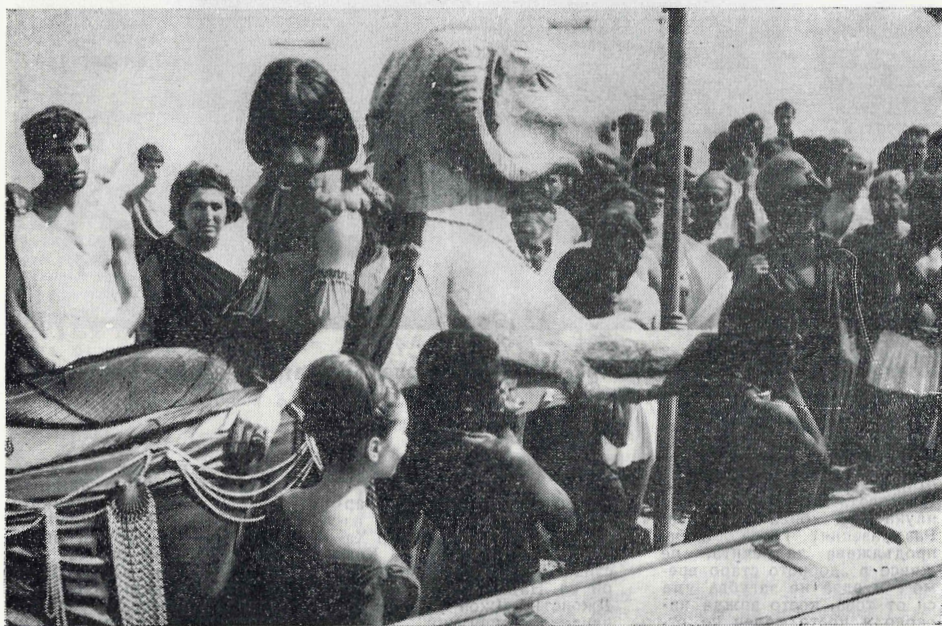
*

Популярната френска артистка Мишел Мерсие изпълнява ролята на Леди Хамилтон във филма на Кристиан Жак. Нейни партньори са Надя Тилер, Ричард Джонсън, Джон Майлс, Бенантино Бенантини. Реализацията ще продължи три месеца и ще започне в Неапол, където леди Ха-

милтон е живяла по време на своята среща с адмирал Нелсън. По-късно снимките ще продължат в Будапеща и Англия. Известната битка при Трафалгар ще се снима в Испания. „Съгласих се да играя в тази роля — е заявила Мерсие, — защото сценарият е написан в стила на „Том Джонс“ на Тони Ричардсън. „Радвам се, че ще създам на екрана



Стефан Маврудиев и Мая Драгоманска във филма „Птици и хрътки“ по романа на Васил Аков „Република на смъртните“. Режисьор Георги Стоянов, оператор Виктор Чичов.



Рангел Вълчанов поставя по сценарий на Анжел Вагенщайн филма „Езоп“
Горе работен момент от филма.

образа на леди Хамилтон, който някога е пресъздаден от моята любима артистка Вивиян Ли. Режисьорът Кристиан Жак е заявил, че неговият филм не ще бъде повторение на известния филм на Александър Корда. „Корда е изградил своя сценарий върху романа на Александър Дюма — казва Кристиан Жак. — Заедно със сценариста Джон Брюър използвахме биографични и документални материали, запазени в библиотеките на Париж и Лондон.“

Симон Синьоре играе едната от главните роли във филма „Докато духа вятърът“ на режисьора Гю Жил. Тя е францужойка, живеща в Алжир. Нейни партньори са Ани Жирардо и Патрик Жуане.

Композиторът Серж Гейнзбург, автор на музиката към много френски филми, е поканен да изпълнява главната роля във филма „Лозунг“ на режисьора Пиер Гримл. Героят, режисьор в телевизията, донжуан и карьерист, има амбицията да създаде нещо грандиозно в телевизията и с празни приказки се мъчи да оправдае своето безсъдържателно съществуване.

Известната френска артистка Ани Жирардо ще играе във филма на югославиянския режисьор Александър Петрович („Познавах и щастливи цигани“), наименован по името на една стара сръбска песен „Господ съединява тия, които мечтаят един за друг“. „Това ще бъде реалистичен, драматичен и в много отношения необикновен филм“ — казва режисьорът.

АНГЛИЯ

XXII кинофестивал в столицата на Шотландия Единбург е бил открит тази година с премиерата на английския филм „Никой не бяга вечно“, който критиците веднага нарекли „изтънкан детективен филм“. Действието протича в Лондон през време на една конференция с участието на представители от различни стра-

ни. За целта на конференцията зрителят може само да гадае. Голямото значение на тая международна среща се подчертава с многобройните покушения върху делегатите. Във всички тъмни ъгли зловещо тракат адски машини, от кинокамерите стърчат пистолети, а главният герой бива бит така често и методично, че всеки нормален човек би се превърнал в безформена маса. От американските филми вниманието на критиката е било привлечено от „Дивите на улицата“ — сатира за съвременната американска младеж. Главният герой, естраден певец, става президент на Щатите и основава тоталитарна държава с концлагери за всички граждани над 35 години. От филмите на другите страни са били отбелязани от критиката френският „Уикенд“, осъждащ алчността на капиталистическото общество, и финският „Черно на бяло“, който разкрива жестоката истина, скрита под маската на благополучието на буржоазното семейство.

Седмичната на документалния филм е била открита с лекция на един от най-старите режисьори-документалисти в Англия — Джон Грисън, който е говорил за упадъка на документалното кино в Англия. Добри отзиви са получили съветските документални филми „Къщата на Бреме“ и „В небето има само девойки“, френският „Анатомия на движението“, английският „Железната роза“, за творчеството на шотландския скулптор Джон Макинтош, австралийският „Забравеното кино“ — за историята на раждането и напълното изчезване на националната киноиндустрия в Австралия.

На Единбургския фестивал са били представени повече от сто филма от тридесет страни. По традиция филмите не получават награди. Смята се, че самият факт на проектирането на филма в столицата на Шотландия е признание за неговите високи качества. Единбургският фестивал е един от най-старите в света. За първи път той се е състоял в 1947 г., когато с целния свят имаше три фестивала. Сега те са около триста.

Рекс Харисън, Оливие, Пол Скофилд, Ванеса Редгрейв

са поканени да участвуват във филма „С право уважаван джентълмен“, чийто сценарий е написан от известния драматург Джон Озбърн по едноименната пиеса на Майкъл Дин. Това е разказ за трагедията на един голям политически деец. Режисьор на филма ще бъде Джордж Кюкорд.

Режисьорът Кен Хюс е започнал снимането на историческия филм „Оливър Кромвел“ с участието на Ричард Харис.

Много интересен по отзиви на критиката е новият военен филм на Едуард Димтрик „Битката за Анзю“ — дебаркирането на англичаните в Анзю, битката за пътя, водещ към Рим. Сценарият на Х. Крейг представя събитието не само в батален аспект, но се опитва да осветли някои морално-етични проблеми, свързани с войната. Главната роля изпълнява Робърт Митчъм.

ШВЕЙЦАРИЯ

За швейцарската кинематография рядко се говори и пише. Но филмът „Анжела“ е бил сензация през тазгодишния киносезон. Филмът се състои от четири новели и е посветен на положението на жената в Швейцария. Героините са жени на различна възраст и с различна професия. Младият режисьор Ив. Версин е поставил новелата „Четири от тях“ за съдбата на старите жени, принудени да живеят в пансиони или приюти. В едно интервю за „Ле Летр Франсез“ Ив. Версин казва: „Мнението, че старите хора са доволни, когато живеят заедно, е погрешно. Същевременно погрешно е да си мислим, че те трябва да се „оставят на спокойствие“, далеч от активния и нервен живот. Крайно време е да се помисли по какъв начин тия хора могат да живеят както всички други и да вършат някаква полезна работа.“

86-годишният Чарли Чаплин пише в пълна тайна (даже и от семейството си!) сценарий за нов филм. В същото време той замисля и музика към своя ням

филм „Цирк“ (1927), който скоро отново ще се появи на екрана.

САЩ

Уорен Бити, който играе ролята на Клайд в много нашумелия напоследък американски филм „Бони и Клайда“, ще участва като партньор на Елизабет Тейлър в музикалния филм „Единствената игра в града“.

„В дългата холивудска история на насилия този филм е може би с най-много убийства.“ Така започва в сп. „Тайм“ рецензията за филма „Мишена“ на американския режисьор Питър Богданович. „Мълниеносно се сменят кадрите и в края на спектакъла броят на убитите достига няколко десетки. От начало загива жената, после майката, а след тях от

куршумите на героя биват покосени хора, попаднали случайно в зрителното му поле. Тези, които преди две години не са видели зловещите убийства, когато Чарлз Уитмен застреля от кулата на уневерситета 13 и нарани 30 души, могат сега да видят подобна картина от екраните на американските кина.“

„Ако моите публични изказвания, както твърдят някои, могат да навредят на кариерата ми — по дяволите кариерата! Свободата на Гърция за мен е най-важното нещо“ — е заявила пред представители на печата известната гръцка артистка Мелина Меркури. Сега Меркури се снима във филмова комедия, чието действие се развива в Чикаго в началото на века. Тя изпълнява ролята на директорка на модна къща. Меркури е в постоянна връзка със своя съпруг, режисьорът Жюл Дасен, който снима сега филм, засягащ расовия

проблем в съвременна Америка.

*

По предложение на актьора Леман независимата кинокомпания „Джелъм“ и „Синема сентър филмз“ са решили да снимат филм за убийството на тримата борци за граждански права, извършено от Ку-клукс-клан по време на компанията за интеграция, разгърнала се през лятото на 64 година в Мисисипи. Филмът ще бъде направен по книгата на Уилям Бредфърд Хю „Три живота за Мисисипи“.

По този повод Джек Леман е заявил: „Време е да почнем да снимаме реалистични филми, да пишем за расовите конфликти в Съединените щати. Ние възнамеряваме да опишем правдиво ангажирането и идеализма на тези трима млади хора — Шурнър, Чейни и Гудман — и да покажем как белите расисти извършиха предумишлено убийство, мъчейки се да унижат този идеализъм.“

СЕДЕМТЕ БРАТЯ ЧЕРВИ

Сюжет и сценарий

БРУНО БАРЕТИ И ДЖАНИ ПУЧИНИ

при сътрудничеството на

ЧЕЗАРЕ ДЗАВАТИНИ

ДЕЙСТВУВАЩИ ЛИЦА И ИЗПЪЛНИТЕЛИ

Алдо Черви (роден в 1909 г.) — Джан Мария Волонте
Джелиндо Черви (роден в 1901 г.) — Рикардо Кучола
Аntenоре Черви (роден в 1904 г.) — Джино Лаваджето
Фердинандо Черви (роден в 1911 г.) — Фердинандо Монтаняни
Агостино Черви (роден в 1916 г.) — Дон Баки
Овидио Черви (роден в 1918 г.) — Руджеро Мити
Еторе Черви (роден в 1921 г.) — Бен Леви
Алчиде Черви — Олег Жаков
Дженовева Черви — Елза Албани
Лучия Сарци — Лиза Гастона
Верина — Карла Гравина
Ирнес — Габриела Палота
Ферари — Серж Реджиани
И ДРУГИ

Заглавните надписи се появяват върху фотографии (неподвижни снимки) от дните на освобождението на Италия. 25 април 1945 година. Партизаните маршируват по улиците на Милано, Генуа, Торино, Падуа и други италиански градове. Изобито снимки на събития, в които братята Черви не могат да участвуват и за които са умрели.

ЕПИЗОД 1

Интериор от дома на семейство Черви. Вътрешни снимки.
(Февруари 1940 година)

Детайл с радиоапарат, който свири лека популярна музика от епохата. Във високоговорителя прозвучава глас: „Желая те само за един час“, типична песен от 1940 година.

Кадрът се разширява. Появява се Агостино, най-веселият и суетен от седмте братя. Той е облечен празнично и внимателно вмесва косите си пред огледалото, като се полюлява в ритъма на мелодията, сякаш танцува.

В кадъра влиза Джелиндо, който държи ножици с явното намерение да му подреже косата. Агостино се отдръпва.

— Съжалявам. но при мене няма да мине!... — казва той.

Джелиндо се приближава до Фердинандо, който четка празничното си палто. Фердинандо му позволява да го подстриже, но след малко извиква:

— Стой! И по-кротко, че още е студено.

Детайл — странен предмет, приличен на мрежа или сак за ловене на птици, върху който работят две ръце. Появява се Джелиндо. Братът, който се занимава с предмета, е Антеноре. Какво измисли този път? — пита Джелиндо Антеноре. Не знам още. Може би ще излезе нещо за лов на птици или на жаби...

В близък план се появява Овидио, който си мие краката в голям леген и се усмихва развеселен от разговора на двамата си братя.

Близък план на Алдо, който чете съсредоточено някаква книга. В кадъра се появява и Джелиндо с големите си ножици и Алдо започва да му чете.

„Във Франция през 1933 година са били изядени например четири милиона и четиристотин хиляди квинтала плодове...

Джелиндо слуша внимателно.

— Толкова много?

Той започва да подстригва и неговите коси.

Близък план на Еторе, който си подсвирква мотива от радиото.

Отново Алдо и Джелиндо.

Това е добра работа. — кимва Джелиндо.

Еторе продължава да си подсвирква. В кадъра се появява Джелиндо, който върти ножиците.

— Мама не можа да направи нищо — каза той, — но ще видиш аз как ще те разхубая!

— Препоръчвам ти ниско подстригване... — усмихва се Овидио.

— Разбира се, нула номер! — потвърждава Джелиндо.

В общ план групата Джелино, Овидио и Еторе. Най-отпред пред тях е Агостино. Радиото е спряло да предава музика. ГЛАСЪТ НА ШПИКЕРА. „Спортни новини. Футбол. Секретарят на националната фашистка партия Еторе Мути е

изпратил до капитана на националния тим Джузепе Меаца следната телеграма: „Днес десети февруари хиляда девестотин и четиридесета година по случай десетгодишнината от блестящия ти дебют в тима на сините приеми поздравите на партията и на всички италиански спортисти...“

Различни близки планове на някой от братята, които слушат с презрение. Алдо продължава да чете. Антеноре се занимава със своето „нещо“ и изобщо не слуша.

През вратата влиза бащата Алчиде Черви.

— По-скоро — театърът няма да ви чака!

Общ изглед на интериора. Агостино гаси радиото. Останалите стават. Фердинандо си облича палтото, настига баща си и му казва:

— Не се ядосвай, Тоска си е все същата Тоска... знаем я на изуст!...

И двамата излизат.

Братята тръгват един подир друг.

ЕПИЗОД 2

**Малкият театър „Сарци“. Вечер. Вътрешни снимки.
(Февруари 1940 г.)**

В близък план Лучия Сарци, облечена като Тоска, която казва заплашително:

— А, подлецо, въпреки това трябваше да го спасиш!

Камерата се отдалечава и обхваща изцяло малката дървена сцена, която в най-схематичен вид представлява канцеларията на Скиароне. Актьорът, който изпълнява ролята на началника на полицията, е дребно, тънничко човече. Каварадоси лежи мъртъв на пода. — Бях длъжен да те излъжа... такава беше заповедта... — казва Скиароне. — А, зяр! Защо не мога да го убия още веднъж!... — извиква Лучия.

Докато двамата продължават разговора, камерата намира публиката — в по-голямата част работници и селяни, които прехласнати слушат.

— Да убиеш? Кого да убиеш? — пита Скиароне.

— Вашия Скарпия. Убих го вече с удар в сърцето... Отново искам да забия ножа в раната му и да го завъртя вътре в нея!... — изскака Лучия.

Камерата улавя цял един ред от зрителната зала, изпълнен с братята Черви и баща им. Всички гледат с напрегнато внимание и шепнат безгласно думите, както правят това простите хора, когато четат.

— Ако сте го убила, тогава вашият живот няма да струва и пукната пара! — отвърща ѝ Скиароне.

Различни близки планове на лица от публиката.

Актрисата на сцената хвърля в лицето на Скиароне цялата си омраза.

— Моят живот — вземете го! Така поне няма повече да чувствавам ужаса, че ви гледам.

Тя се приближава към авансцената и казва на публиката:

— Безчестни крепители на една безчестна тирания, прогнил народ, който я търпиш... подло слънце, което им даваш твоята светлина. Един ден тираните ще платят за своите престъпления!... Като ни отнеха свободата, те сами подписаха своята смъртна присъда! Смърт на тираните!

При тази реплика всички Черви престават да шепнат изумени, после старият Алчиде пръв заедно със синовете си започва горещо да аплодира и увлича цялата публика в бурни аплодисменти.

Най-потресен от всички е Алдо, който не аплодира и съсредоточено фиксира Лучия.

Аплодисментите продължават.

ЕПИЗОД 3

**Площадът с малкия театър. Външни снимки. Нощ.
(Март 1940 г.)**

Целият площад е осветен от няколко бледи лампи. Театърът е в центъра му. На площада се вижда само един мъж, който нетърпеливо обикаля около голямата дървена барака.

Шум от глухи стъпки по паважа.

Мъжът е Алдо. Той се спира пред затворената входна врата. През пролука между дъските две очи го следват.

В близък план. Алдо потрепва и се обръща, чувствавайки една ръка на рамото си.

Пред него е възрастният актьор, който е играл ролята на Скиароне. Той изглежда загрижен.

— Добър вечер, млади момко — казва любезно Франческо Сарци. — С как-во мога да ви бъда полезен? ... Да не сте загубили нещо.

— Не, не, не съм изгубил нищо! — отиърща Алдо смутен.

— В такъв случай? — пита Франческо Сарци.

— Всъщност... Ако наистина няма да безпокоя, бих искал да се запозная с госпожа актрисата... — прошепва Алдо с усилие.

— С жена ми или с дъщеря ми? — усмихва се успокоен Франческо Сарци

— С Тоска — казва Алдо твърдо.

ЕПИЗОД 4

**Зад кулисите на малкия театър, вътрешни снимки. Нощ.
(Март 1940 г.)**

Алдо разглежда отделните сценични костюми от различните епохи, които са закачени по стената. На другата стена в безредие са подпрени декори. Виждат се сценични оръжия — саби, пушки, пистолети. Има и една доста дълга масичка с две-три огледала. Тя е отрупана с разни реквизити за декизиране и грим. Алдо разглежда с нескрито учудване този нов свят, с който е влязъл в контакт за първи път през живота си, и с любопитство попилюва вещите. Той се оглежда инстинктивно в огледалото, подпирайки ръцете си на масата и без да ще, се оцапва с грим.

В същото време Алдо чува стъпки зад гърба си. Обръща се.

Пред него е Лучия, облечена вече не както на сцената, а с обикновена рокля, както всяко друго момиче.

— Добър вечер — казва му Лучия.

Алдо се сеща, че неговите ръце са изцапани, но в смущението си изцапва и лицето си.

Лучия спокойно взема една кърпа и избързва петното бързо и с лекота. После му казва:

— Аз съм Лучия Сарци ... Тоска.

— Черви Алдо. Знаете ли, че сте чудесна актриса? — представя се Алдо.

— Благодаря — отвърща Лучия малко смутена.

— „Подло слънце, което ми даваш своята светлина...“ Оттук нататък трябваше да продължи полицаят, а наместо него продължихте вие...

— При актьорите понякога се случва, нали разбирате? Баща ми не можеше да си спомни своята реплика и тогава аз... — усмихва се Лучия.

Алдо в близък план. Той се усмихва.

— Но онова, което казахме, беше много по-хубаво от Тоска. — допълва Алдо.

— А вие схванахте ли онова, което исках да кажа... смисъла на онази реплика... — пита го Лучия.

— Да не съм глупак. Разбира се, че схванах! — казва той твърдо.

ЕПИЗОД 5

**Партерът на театъра. Вътрешни снимки. Нощ.
(Март 1940 г.)**

Близък план -- Алдо и Лучия.

— Само че се уплаших за вас... Ако ви арестуват? — казва Алдо.

— И това се случва. Една вечер представяхме „Хамлет“. Баща ми наместо да каже „да бъдеш или не“, казва: „ама ще се свърши ли или няма да се свърши?“ „Какво няма да се свърши?“ — попита го един комисар и ни затвори за три месеца. Оттогава такива неща ги правим било в „Тоска“, билс в „Недомерчето“ и дори „Сляпата от Соренто“... Опасно е, но има някаква полза от всичко това. Фактът, че вие сте тук, го потвърждава — усмихва се Лучия.

— Аз не се занимавам с друго освен да търся хора като вас! — изрича Алдо сериозно.

— Не е лесна работа във времена като сегашните — отвръща Лучия иронично.

— Недейте да ми се подигравате. Да имаше в Италия повече жени като вас... Ако срещу Хитлер бяха и жените, той нямаше да върши всички тези мърсогии. — повтаря Алдо.

— Шеше да бъде добре, ако жените биха се научили да протестира... да казват не... — прошепна Лучия.

— Но нима вие? — Алдо е учуден.

— Аз съм подпомагана от моя занаят... Нали знаете, ние, артистите, пътуваме... И после у нас в къщи винаги е съществувала мания за справедливост... — казва Лучия.

— Ние в къщи сме селяни, но и у нас духа същият вятър. Всички са такива. И жените, и мъжете... — обяснява Алдо ентусиазиран.

— Тогава ще се разбираме... — казва Лучия просто.

— Аз досега или намирам хора, които дори не искаха да говорят за това, или пък други, които трябва да убеждавам с часове... Но вас за какво да ви убеждавам? Толкова много искам да кажа, пък не знам откъде да започна... — Алдо явно е затруднен.

— Аз знам откъде. Какъв е вятърът, който духа у вас? — запитва го Лучия.

Ретроспекция. От цветни снимки се преминава към лента с цвят на сепия, която трае през цялото време на спомена на Алдо.

ЕПИЗОД 6

Поле. Външни снимки. Ден.
(Един ден към 1934 година.)

Близък план на собственика на полския имот, човек сух и мрачен. Всички Черви работят на някаква ливада. Вижда се, че искат да изравнят терена. Да го нивелират.

ГОСПОДАРЯТ. По дяволите, можете ли да ми кажете какво мислите да правите със земята ми?

Близък план на Алчиде.

— Ще я нивелираме — казва Алчиде.

— Какво значи това? — пита господарят.

Убедително и търпеливо Алчиде му обяснява:

— Ще ти кажа, ако я нивелираме, ще произвежда повече... повече фураж и значи — повече мляко! Една нивелирана „биолка“ дава фураж за около петдесет квинтала мляко на една крава, докато иначе е само двадесет-тридесет квинтала...

Близък план на господаря. Той гледа подигравателно и с недоверие.

— Кой твърди това? — пита той.

Близък план на Алдо, който спира да работи и му казва спокойно:

— Написано е тук!

Близък план на господаря, изричащ още по-иронично:

— Какво е това?

— Наръчник по земеделие — отвръща Алдо.

¹ „биолка“ — диалектен термин, означава терен от около половин декар.
(Б. пр.)

Близък план на господаря.

— Това са глупости! — изсмива се той.

Алдо изгубва търпение, приближава го и вдига книга.

— Защо не прочетеш? Прочети за бога... ще ти е от полза!

Алдо удря господаря с книгата през лицето, блъсва го и господарят пада на земята. Джелиндо се спуска и издърпва брат си назад. Опитва се да успокои избухването на студения му гняв.

Господарят се изправя.

— Тази земя я получих тъй от баща си и тя тъй трябва да остане! — изсумтява той твърдо.

Лица на няколко от братята. По средата им е Фердинандо, който също му отвърща твърдо:

— Ние пък сме за новото!

— Омръзна ми да се налагате във всичко... — процежда господарят заплашително и си тръгва. Антеноре го настига тичешком, сграбчва го, но само го изблъсква и крещи:

— Махай се, махай се... иначе ще те убием!

ЕПИЗОД 7

Двор на чифлик. Външни снимки. Залез.

Всички са неподвижни, загрижени. Тази сцена е в пълен контраст с динамиката на предшестващата. Чувствува се, че всички разбират тежестта на онова, което са направили и казали. Разбират опасността от заплахите на господаря. Башата става и тръгва с ръце зад гърба. Чува се шум от мотор и ето че пристига автомобилът на господаря, който слиза и почва да вика:

— Или ще работите, както ви казвам, или се махайте!

Близък план на Алчиде с жена му и синовете зад него. Той ги поглежда спокойно и после отговаря за всички:

— Добре. Ще си идем. След месец е Сан Марино!¹

ЕПИЗОД 8

От чифликчийския двор полека излизат две волски коли. Върху тях е натоварена бедната покътнина на семейството. Пред колите, около тях и зад тях вървят мъжете пеш или на велосипеди. Жените са в колите. Отдалечават се тъжно от къщата. Близък план на някой от Червите, лицата на братята и на жените. Всички са угрижени, замислени. Общ план. Колите се отдалечават и техният бедняшки вид кара сърцето да се свива.

ЕПИЗОД 9

Нов чифлик. Дневни снимки (лято и зима), други полета, пътища. Обществени кухни. Дансинг. Бяг на дървета. Отново обществена кухня.

Сега по екрана преминава черният труд на семейство Черви, върху взета отново под наем земя. Детайли на лопати и мотики. Едно рало, което пори почвата. Земя, която се променя.

Близък план на Джелиндо. Той спира работата си и си спомня.

Вижда се друго поле. Йоланда чете писмо, което Джелиндо ѝ е дал.

„Искам да се ожена за тебе. Ти какво мислиш по този въпрос? Твой Черви Джелиндо“ — привършва тя на глас и се приближава към него заплашително, шеговита и щастлива. Казва му:

— Няма да можеш да се измъкнеш. Виж — написано е и е подписано!

Наместо отговор Джелиндо я прегръща.

¹ Сан Марино се празнува в Северна Италия на 30. XI. Традиционна дата за напускане на раатите. Тук в смисъл: „Трябва да напусне!“



Отново земята на Черви.

Други снимки от работата им. Този път камерата изолира Антеноре, който на свой ред си спомня.

Млекарница. Маргарита се приближава към нея, бутайки малка количка с млекарски гюмчета. Антеноре, който идва насреща ѝ с каруца, скача долу и я спира.

Близък план на Антеноре.

— Размисли ли? — пита той.

Антеноре спира да откъхне и пак се връща към спомените си.

— Разбира се, че размислих — отговаря Маргарита.

— Тогава? — казва Антеноре.

— Колебая се между тебе и един друг — усмихва се тя. — Той е...

Антеноре я прекъсва рязко:

— Не искам да знам кой е. Иди при него, порадвай му се, виж дали ще ти хареса и после ела ми кажи...

— Добре! — отвърща Маргарита.

Антеноре се спира да откъхне и пак се връща към спомените си.

Отново земята на Черви.

Нови снимки от тежкия им труд. Този път камерата отделя Агостино, който също си спомня за своята любов.

Бяг на дървета.

Виждаме Агостино, който тича като луд и настъга Ирнес до едно дърво, която заедно с други момичета бере листа от олмо и ги слага в торбичка. Агостино улавя ръката ѝ. Привлича я поривисто.

— Махай се! Не те искам! — противи се Ирнес и се дърпа. — Проклет жен-жар! Иди при онази другата, при мръсницата!

Близък план на Антеноре.

Сега вече голяма част от терена е обработена и нивелирана. Хората работят. В контраст с тази сцена се връщаме на земята на Черви.

Отново млекарницата.

Този път Маргарита отминава Антеноре, бутайки количката си, Той я гледа.
— Маргарита! — вика Антеноре.

Маргарита се спира.

— Хареса ли ти другият? — допълва той.

— Да! — отвръща Маргарита.

— Добре тогава. Моите благопожелания... — усмихва се кисело Антеноре.

Маргарита прави още една крачка, за да отмине съвсем, после изведнџ се обръща и го извиква:

— Антеноре!

Антеноре очаква изненадан какво ще му каже.

— Излъгах те. Той не ми харесва! — допълва тя.

Антеноре се съвзема от изненадата си.

— Ела, глупачке... — казва той бурно.

Маргарита изтичва към него. Двамата се прегръщат. Смят се.

Отново земята на Черви.

Фердинандо е луд от ентузиазъм. Той крещи:

— Водата! Водата!

Детайл от вода, която тече към нивата през грижливо прокопаните вадички.

Всички се струпват около него и го прегръщат, крещейки и смеейки се.

ПРЕСЕЧКА.

Народен дансинг.

В близък план Агостино, който пее с истински оркестър.

Песента на Агостино.

Той намира на едно момиче. То го гледа с възхищение.

Ирнес, която също го гледа (в близък план), се обръща ядосана. Агостино продължава да пее, слиза от естрадата, хваща момичето, на което е намигнал, и двамата приближават към двойките, които танцуват танго...

Едър план на Ирнес, която е бясна. Зад нея е Агостино, който е оставил момичето и привързва песента си, все едно, че я посвещава на нея.

ПРЕСЕЧКА.

Пак редицата от дървета.

Агостино довежда Ирнес под дървото, където майка ѝ, качена на една стълба, бере листа, и вика:

— Искам да се ожена веднага за тази!

— Веднага не може! — отговаря майката. — Трябва да се съберат листата, а ние сме малко хора.

— Сега с мене ще станем много повече! — отвръща Агостино решително.

Последван от Ирнес, вече щастлива и покорна, той се качва на стълбата; и почва бързо да работи.

Пресечка. Отново земята на Черви.

Старият Алчиде. Зад него се вижда величествената гледка на нивелираната земя.

После бащата и синовете, които се връщат от тежък работен ден. Алдо настига баща си тичешком и му казва:

— Слушай, татко... шом всички ни мислят за луди... нека да направим още едно последно усилие... Да подпишем последна полица и да купим трактор!

— Още една полица? — бащата е поизплашен, но като поглежда сина си, убеждава се, че е добре да се купи трактор и отвърща: защо ли пък не! Ще им покажем на тези поплювковци.

— Значи си съгласен? — пита Алдо.

— Да — отвърща старият.

ПРЕСЕЧКА.

От далечината се приближава тракторът, пухтейки като стар локомотив. Селяните правят път и тичат настрелва му. Тракторът, каран от Алдо, минава между тях.

— Хубав е, нали е хубав? — смее се щастлив Алдо. — Защо се чудите? Това е първият трактор в Баса!

Тракторът се приближава към дома на Черви. Всички се струпват около него. Еторе и Овидио — най-младите — скачат ентусиазирани отгоре му. Овидио размахва една карта на света, която Алдо е купил заедно с трактора, и я вдига високо, докато Алдо крещи:

— Ще поразходим света!

ЕПИЗОДЪТ, свързан с нивелирането на земята, завършва с различни кадри на трактора, който работи из полето. Последният от тях го показва как се връща към къщи. Ирнес, Маргарита, Йоланта и майка Черви очакват прави завръщането на мъжете, пръснати по полето.

ЕПИЗОД 10

Селското площадче с театъра. Нощ. Външни снимки. Цветни. (1940 г.)

Алдо и Лучия Сарци се разхождат заедно. Той явно ѝ е разказал историята на семейството си и любовта на тримата си братя. Тя го пита:

— Ами ти?

— Аз не съм женен, но съм по женен от тях!

ЕПИЗОД 11

Път през поле. Външни снимки. (Лятото на 1937 година.)

Снимките са отново черно-бели.

Прашен път, заобиколен от поля. Голяма лента с надпис „Контролен пункт“. Около лентата оживление. От двете страни на пътя хора. Мнозина току-що са слезли от велосипедите си. Алдо е сред тях...

Наместо бегачите по шосето се задава група момичета. Публиката аплодира. Момичетата се смеят и поздравяват.

Последна, малко отдалечена от другите, съсредоточена и гледаща пред себе си, минава на велосипед Верина. Алдо я вижда и скача на велосипеда си, за да я настигне.

Алдо вика нещо на Верина, но тя е доста далеч и не го чува. Завива наясно по една пътечка и изчезва. Алдо се изправя на педалите, за да я догони.

Верина е тръгнала по пътечка сред високата трева. Алдо я догонва (камерата ги улавя откъм гърба им).

Двамата продължават един до друг (камерата е пред тях). И двамата изглеждат доволни от срещата си.

— Не искаше ли да дочакаш бегачите? — пита Алдо.
— Веднъж видях бегачи, които участваха в обиколката на Италия, но те не ме интересуват. А ти защо не остана? — пита го на свой ред Верина.
— На мене винаги ми е забавно, като гледам как бягат тези момчета... — отвръща Алдо.

Верина измъква една книга от чантичката на велосипеда си.

— Както виждаш, винаги я нося със себе си. Но трябва да ти призная — нищо не й разбирам. Защо не ми обясниш за какво става дума?

Алдо взема книгата и спира. Поставя единия си крак на земята. Тя слиза от колелото. Двата продължават да вървят, бутайки велосипедите си с ръка. В дъното на кадъра се показва голям облак прах, чуват се клаксони, викове, бегачите минават, но Алдо и Верина не им обръщат никакво внимание.

В обсега на камерата остават само двамата. Алдо чете:

„Тя беше висока и леко прегърбена. Нейното тромаво и измъчено тяло, смазано от постоянната работа и от побонщата на мъжа ѝ, се движеше безшумно и тя сякаш се страхуваше, че всеки момент може да блъсне нещо. Имаше вид на тъжна и покорена. По бузите ѝ течеха слъзи...“ Не е мъчно. Една майка. Като твоята и моята майка.

— Сега го разбрах. Но ме е страх, че го разбрах само защото ти ми го обясни — отвръща Верина.

— Добре е и така! — усмива се Алдо.

Пауза. Верина навежда поглед и прошепва:

— Какво мислиш за мене?

— Че си едно хубаво момиче... и че не си глупачка, както казваш — отвръща Алдо.

Верина го гледа:

— Че съм глупава, глушава съм... Но кажи ми истината: намираш ли, че съм безсрамна? — пита тя.

— Да! — отвръща ѝ Алдо полусериозно.

— Ето виждаш ли? — прошепва Верина тъжно. После го поглежда съсредоточено и казва твърдо: — А трябва да знаеш, че в живота си досега не съм имала нито едно момче.

— Бедничката... и защо? Болна ли беше? — учудва се Алдо.

— Как болна? — протестира Верина. — Откакто видях тебе, не ми е харесал повече никой друг.

— Но ние се познаваме от три дни! — усмива се Алдо.

— Я, от времето, когато бях десетгодишна, все ми харесваш... но ти не си го забелязвал никога... — казва Верина.

Алдо се удря по челото шеговито, ядосан сам на себе си.

— Ами тогава аз съм истински злепок!

Верина отново навежда погледа си.

— Не е така. Причината е, че не ти харесвам.

— Не ми харесваш? — виква Алдо и вместо отговор я целува. Когато я пуца, казва:

— Нали виждаш, че не е вярно! Харесваш ми много. Бих си направил с тебе един син.

Верина се смее щастлива.

— Тогава ожени се за мене.

Лицето на Алдо потъмнява. Той се отдръпва от нея още повече. Казва:

— Не мога. (Гледа я.) Но ти няма да можеш да разбереш.

— Когато ти ми обясняваш, разбирам всичко! — отвръща му Верина горещо.

— Виждаш ли... това е въпрос на принцип! — Алдо търси думите си. — Моите идеи са против брака, такъв, какъвто е той днес. И ти ще помислиш, че това е извинение...

— Ако би ми го казал някой друг — да — отвръща Верина. — Но когато ми го казваш ти — не!

— Човек трябва да се чувства свободен... Свободно да тачи една връзка... защото я иска... а не защото му я налагат другите... законът, по път... — Обяснява Алдо, но Верина завършва мисълта му по своему:

— Имаш право... важното е хората да се обичат...

Алдо е развълнуван и решава да стигне до края на мисълта си.

— Но има и още една причина. Аз не бих искал да свържа другарката си с опасностите, които ме грозят...

Верина не го разбира.

— Твоята другарка? — пита тя.

Алдо я гледа нежно и милва косите ѝ.

— Да, точно така. Аз не искам да те използвам!

Верина го гледа. Погле любовта ѝ побеждава нейната стеснителност:

— Ако е истина, че ме обичаш...

— Истина е! — казва просто Алдо.

— Тсгава ти не ме използваш за нищо...

ЕПИЗОД 12

Дворът на дома на Черви. Външни снимки. Утрин.

Алдо излиза от къщи и сяда на един пън. Изглежда неспокоен. Майка му, която го е видяла, се приближава към него.

— Алдо!

Алдо не ѝ отговаря. Тя се приближава още повече и казва:

— От месеци те гледам все такъв...

— Нищо ми няма — отвръща ѝ Алдо.

— Недей така. Знаеш, че с мене винаги можеш да си поговориш — подканя го майка му.

Алдо я поглежда, решава се и изрича изведнъж:

— Ще страдаш ли, ако ти доведе и двамата тук?

Майка му го поглежда съсредоточено и казва:

— Не!

ЕПИЗОД 13

Дворът на къщата Черви в Кампеджине. Вижда се пътят през полето. Външни снимки. (Лятото на 1938 година.)

Общо план. Верина и Алдо са качени на една двуколка. Верина държи в ръцете си бебе на няколко месеца.

— Страх ме е... — казва Верина загрижена — ... не искам да отиваме...

— Доволен съм, че настъпи този ден. Мама е жена, която разбира... Ако някой ти каже обикновените неща за такъв случай, не се тревожи, ще му отговоря аз...

Пристигнали са на външната врата. Алдо слиза пръв и помага на Верина, после тръгва, но Верина остава на мястото си. Той се досеща, връща се обратно, хваща нежно ръката ѝ и я потегля. Влизат в двора.

ЕПИЗОД 14.

Дворът на дома на Черви в Кампеджине. Външни снимки. (Лятото на 1938 година.)

Цялото семейство е наредено на двора. Майката, башата, братята, снахите и децата. Всички са облечени празнично. Мълчат. Алдо влиза пръв. След него върви Верина, която пристъпва с наведен поглед. Тя се спира с детето в ръка, засрамена. Мама Черви тръгва насреща ѝ. Напрежението е минало. Тя взема бебето, гледа го, целува го. Алчиде взема детето от нея и го повдига към себе си.

— Ето я и четвъртата внучка! — казва той.

Алчиде излиза от кадъра. Остават мама Черви и Верина, но гласът му прозвучава пак:

— Ама тя прилича повече на дядо си, отколкото на баща си!

Виждаме мама Черви и Верина. Алдо — по-назад.

Весела глъчка. Всички чъже и жени са около бебето.

— Ела, дъще. Това е твоят дом...

Камерата обхваща всички жени около Верина, после се обръща в близък план към Алдо, който е развълнуван и щастливо се усмихва.

ЕПИЗОД 15.

Селското площадче и театърът. Външни снимки. Вечер. (Снимките са отново цветни.)

Близък план на Лучия, която казва засмяна:

— Това е чудна смелост! Бих искала да видя едно буржоазно момиче, способно да направи същото. И после семейството, което би я прибрало в къщи заедно с детето и... Симпатични хора сте вие!

В кадър влиза и Алдо.

— Ще се запознаеш с тях! — отвръща ѝ той просто.

ЕПИЗОД 16.

Оборът в двора на Черви. В Кампеджине. Външни снимки. (Март 1940).

В приятната, пълна с интимност топлина на обора, Алдо говори на братята си: — Лучия не прави агитация само кога е на сцената... Тя участвува в нелегалното движение. Разбирате, че е свързана с центъра му, нали?

Ефектът от неговите думи в близък план върху лицата на братята му. Джелиндо е близко, Фердинандо слуша мрачно, Антеноре нервно си свива пигара, Агостино слуша почти с усмивка. Овидио дъвче стръкче трева, сякаш за да замаскира възмущението си, Еторе е седнал до него.

— Досега ние работехме сами, според случая... — продължава Алдо, — но е нужно друго, за да се раздвижи делото...

— Това обаче не е игра! — подкрепя го Джелиндо. — Ние имаме жени, жени и деца. Колкото повече се разширява всичко, умисжават се и опасностите.

— Добре де, добре! — прекъсва ги Фердинандо. — Тогава кой ни кара нас да се месим в тая работа? Ти питаш ли се за това?

— Да — отвръща Джелиндо. — Нали сме говорили?

— Обяснете ми в такъв случай — пита Фердинандо, — защо трябва да участвувам и аз?

— Какво искаш да ти обясняваме — ядосва се Алдо. — Ти си, който трябва да го почувствуваш вътре в себе си.

— Я ме остави! — отвръща Фердинандо. — Има толкова работа в полето, а вместо това ние стоим тук и си губим времето.

— Всички останали си кротуват, стоят мирно — намесва се плахо Еторе, — защо само ние...

— Мъчно ми е за Маргарита — прекъсва го Антеноре, който пуши. — Нодори и да попадна в затвора, стига ми съвсем малко и пак ще се оправя...

— Аз ще се оправя и без нищо! — казва Агостино.

— Живяхме винаги сговорни... — промълви Овидио, несигурен и неубеден. — Липсваше ни само политика...

— Нали сме седем? — намесва се ядовито в разговора и Джелиндо. Ще го свършим четирима. Пък другите трима ще работят малко повече...

— Жалко... — Алдо се усмихва, — защото седем е хубаво число.

Фердинандо влиза отново в обора. Всички го гледат и прекъсват разговора си.

— А нима имам гаранциите, че ще преживея сто години?

Никой не му отговаря.

— Фердинандо е прав — казва пак Алдо, — ние не искаме да накараме никой на сила да иде в затвора или да си рискува кожата.

Той спира да говори изведнъж. Майка им стои неподвижна на входа на обора. Тя прави няколко крачки към тях и казва тихо:

— Не искам да ви отвлекат. Искам да сме всички тук, заедно, както сме били винаги...

Фердинандо, именно той, се приближава до нея и казва простичко.

— Идеите ни не са лоши, майко, всички мислим еднакво:

Алдо и Джелиндо го гледат изненадани и усмихнати. От известно време в

обора е влязъл и бащата и той влиза в разговора по своя типичен начин:

— Има ли някой нещо противъй — обръща се той към жена си. — Не работят ли, не изпълняват ли дълга си, пилеят ли пари? Не. Какво трябва да правим тогава — да ги изпъдим от къщи, защото искат справедливост ли?

— Знам, че са справедливи — проплаква майката, — но другите не са! А мене ме е страх.

В кадъра влиза Алдо, който я прегръща успокояващо през рамо и се отдалечава с нея, мълчаливи и нежен.

ЕПИЗОД 17

Площадчето пред театъра. Външни снимки. Вечер. (Март 1940 г.)

Приближават се Алдо и Лучия. Когато спират, тя го пита, сякаш иска да сключи някакво споразумение с него:

— Тогава, разбрахме се? Искате да го направите, нали?

ЕПИЗОД 18

Полето около чифлика Борджиани. Дневни снимки. (Март 1940 г.)

Алдо и Лучия бутат велосипедите си на ръка и се изкачват към една къща, която се очертава в полето. Пред вратата Алдо изсвирва. От един прозорец се показва някакъв човек. После вратата се отваря. Младежът, който им е отворил вратата, се оглежда внимателно наоколо, преди да ги пусне да влязат.

ЕПИЗОД 19

Хамбарът на Борджиани. Дневни снимки. (Март 1940 г.)

Прикрит в хамбара, един циклостил печата листове. Около него работят двама мъже, които поздравяват Алдо и Лучия и след това им помагат да напълнят чантите си с току-що отпечатани позиви.

ЕПИЗОД 20

Пазарният площад в Реджио Емилия. Дневни снимки. (Все още пролетта на 1940 г.)

Снимка от високо. Площадът е пълен със сергии и хора. От високо падат, бавно позиви.

Скрити на един покрив Алдо и Овидио ги хвърлят.

Хората събират позивите изумени.

Братята се отдалечават бързо с велосипедите си.

ЕПИЗОД 21

Друг площад. Дневни снимки. (Същият ден.)

Фердинандо и Джелиндо на велосипеди, минават през навалища от селяни и хвърляйки позиви, бързо се изпаряват.

Камерата остава върху селяните, които изненадани събират позивите и ги четат.

ЕПИЗОД 22

Големият площад на друг град. Дневни снимки. (Същият ден.)

Фашистко събрание. Ораторът говори от балкона, а площадът е пълен с фашисти в униформа и цивилни

— ... синовете на Италия са гладни за земя — крещи фашисткия оратор. — Родината ще има своето място под слънцето. След малко негово величество топът ще проговори ...

В единия ъгъл на площада се появяват два мотоциклета. На единия са Алдо и Фердинандо, на другия — Антеноре и Джелиндо. По знак, даден от Алдо, всички си покриват лицето с маски и машините се „сгушат“ върху тълпата от фашисти. Моментално се отваря широк проход и полетяват позиви. Гласът на фашисткия оратор е заглушен от рева на моторите и крясъните на побеснелите фашисти, които не могат да достигнат двата мотоциклета. Мотоциклетистите се измъкват, без да са понесли нищо.

ЕПИЗОД 23

Поле. Външни снимки. (Все същият ден.)

В близък план Алдо и Лучия се приближават на велосипеди.

Чува се гласът им. Алдо е радостен.

— И как е песента, как са думите й? — пита той.

— И ние, които сме жени... — започва да пее Лучия, но Алдо я прекъсва и довършва:

— ... не ми е страх!...

Смее се. Лучия е спряла да пее.

— Знаеш ли, че стакто те срещнах, играя по-добре... Изобщо всичко е по-добре! — казва му тя.

— От хиляда позиви според тебе колко стигат на мястото си? — пита я той.

— Наистина не е лесна работа, но все пак... стига нещо... — отвръща

Лучия.

— Стига нещо? — учудва се Алдо.

— Стига, да — потвърждава Лучия.

— Нужни са векове да убедиш всички с позиви. Италианците спят. От осемнадесет години спят! — изръмжава Алдо

— Знам! — прекъсва го Лучия. — Но какво можем да направим. Нима може да се говори на милисни италианци?

Алдо се спира и казва:

— Я си представи — във въздуха хвърква фашиото в Реджио Емилия, в същия ден по същия час... хвъркват зданията на фашиите в Тоската, в Пиемонте, в Сицилия... десет, двадесет, всички заедно.

Лучия го гледа прехласната, запленена.

Алдо продължава със същия гон:

— Ще заговорят по радиото, по вестниците... те не биха могли да премълчат такова нещо, както правят с всичко друго...

Близък план на двамата. Лучия прави малка пауза, после казва убедена:

— След няколко дни ще дойде един другар от Франция. Ще поговорим с него за това.

ЕПИЗОД 24

Вътрешността на чифлика Борджиани. Вечерни снимки. (Пролетта 1940 г.)

Близък план на другаря, дошъл от Франция, един от ръководителите на подмолното комунистическо движение (за краткост ще го наричаме „другар“). Солиден човек на средна възраст.

— Историческите условия не са благоприятни! — казва той сериозно и с убеждение. — Не сме в състояние да бързаем още.

КАДЪР на цялата обстановка на интериора. Голяма, празна стая без мебели, с мрачна конспиративна атмосфера. Тримата са всеки в един от ъглите, разделени така, както ги разделят поне за момента различните им позиции по въпроса за който говорят. Другарят явно е залял с вода огъня на Алдо, който обаче не се предава. Лучия е по-отдавна в партийните работи и схваща, че другарят е прав, като ги съветва към внимание и предпазливост, но се опитва да бъде посредница между двамата мъже.

— Според менс — казва Алдо решително — трябва нещо голямо. Нещо, което да вдъхне вяра на хората.

— Но ние ще търсим довернето на хората — казва Лучия, като се приближава към него, — ще го търсим ден след ден...

— И ти се струва, че това стига? — прекъсва я Алдо.

Лучия поглежда и двамата, после се приближава до другаря и търси помирение.

— Може би пък наистина да е нужна някаква по-голяма, по-провокационна акция! — казва тя несигурно.

Другарят ѝ отвръща с търпеливо внимание:

— Ти знаеш, че времето работи за нас.

— Ами ако работи за тях? — намесва се Алдо.

Другарят го поглежда пронизващо и като отхвърля глава, му казва:

— Един исторически цикъл не е вечен. През хиляда деветстотин и деветнадесета година заемането на фабриките вместо общата революция ни доведе до

фашизма. В хиляда деветстотин двадесет и втора ни изхвърлиха... но сега те сами си изкопаха гроба със собствените си ръце. Осъдени са да влязат във войната... тогава народът ще си отвори очите.

— А няма ли да е по-добре, ако ги отвори по-рано? — пита Алдо.

— Каква е вашата и моята работа? Нали правим точно това? — отвръща му другарят, който гледа Лучия.

— Да, но струва ми се — това не стига. Още повече, че и вие сам смятате — само войната може да разреши всичко! — настоява Алдо, който се чувства сам между двамата и се мъчи да им вдъхне собствения си огън.

— За съжаление войната е неизбежна. Тя е последица на тяхната политика — отвръща му другарят.

Лучия се приближава и го хваща под ръка, за да го убеди.

— Ние не можем да рискуваме и да компрометираме нашите бъдещи възможности с отделни анархистични действия... които винаги се обръщат срещу оъзи, който ги извършва — казва тя.

Другарят също го доближава.

— Имаме наша линия и трябва да я следваме! — казва той убедително и му стиска ръката. — Ти също трябва да я следваш.

Показва се лицето на младия Борджиани:

— Камионът е готов. Тръгваме ли?

Другарят поздравява Алдо и тръгва с Лучия. Алдо изостава назад и не ги чува.

— Момче на място е, но обича да спори — казва той.

— Ще бъде много полезен скоро! — отеръща му Лучия.

— Днес ти си отговорна тук. Трябва да внимаваш с него... — казва и другарят и излиза от кадъра.

Алдо се подчинява на дисциплината, но не е убеден.

— Ще постъпим, както казва той, но аз не съм съгласен. Ферари... о, да, Ферари не би говорил така...

ЕПИЗОД 25

Затворнишка килия. Вътрешни снимки. Нощ. (1930—1931 г.)

Желязна решетка, през която в близък план се вижда затворникът Ферари, мъж на средна възраст, сериозен и интелигентен.

— Запомни... не бива никога да им даваш мира. никога да не спираш, непрестанно трябва да ги караш да чувствуват тежестта на нашето присъствие... било с работата ни, било с думи, а и с оръжието, ако е нужно.

Снимката е черно-бяла.

ЕПИЗОД 26

Къщата на Борджиани. Дневни снимки. Продължение на предшестващия епизод.

Алдо и Лучия излизат с велосипедите си.

— Бил си в затвора? — пита Лучия учудена.

— Да, преди десет години, когато бях войник. Но съм благодарен, че ме вкараха вътре. Аз стигнах само до трето отделение, а затворът стана мой университет...

От цветно, снимките внезапно преминават пак в бяло и черно и се започва от последния спомен на Алдо.

ЕПИЗОД 27

Военният затвор. Дневни снимки (1930—1931 г.)

Камерата е виско над големия двор на затвора. Час за разходка. Затворниците се разхождат в кръг, бавно, мълчаливо и тъжно.

ЕПИЗОД 28

Затворнишка килия. Дневни снимки. После нощи.

Общ изглед на килията. Врата се отваря и един младши подофицер въвежда Алдо Черви, облечен във военна униформа, както и останалите затворници. Той е без вратовръзка и връзки на обувката. В килията има дванадесет затворници.

Подофицерът отвежда Алдо до едно легло и му казва грубо:

— Това ти е леглото, а там е кофата за понужда!

Алдо оставя раницата си на леглото, докато младият подофицер се отда-
лечава.

!Щом вратата се затваря, всички се струпват край едно легло. Това е легло-
то на Ферари, най-старият от всички, около когото затворниците се събират. Ферари
измъква книга, скрита под сламеника, и казва:

— Докъде бяхме стигнали, значи?

Алдо поглежда с любопитство. Един от младите затворници се доближава до-
вратата и застава на пост, за да се избягнат изненади.

Алдо се приближава към групата да слуша и той, но момчето на пост се
хвърля отгоре му:

— Ти пък какво искаш?

Алдо му отвръща:

— Да слушам и аз.

— А, за да ни шпионираш!

— Да шпионирам! — Алдо иска да удари момчето, но силният глас на Ферари
го спира.

— Стой! Полудяхте ли?

Ферари, седнал сред своите млади „ученици“, казва след това, но вече спо-
койно:

— Той е прав! — посочва Алдо. — Думата шпионин не бива да се произна-
ся тук.

Алдо и младият войник.

— Но той точно това правеше...

Ферари го спира и махва с ръка. Младият войник се подчинява, връща се
до вратата.

Ферари се обръща към Алдо.

— Слушай, ела насам...

Алдо се колебае, но Ферари го окуражава:

— Хайде, ела!

Алдо се приближава до леглото, на което седи Ферари. Другите слушат вни-
мателно.

— Защо си в затвора? — пита Ферари.

— Бях на пост... Един сержант поиска да ме изпита, провокира ме, но не
каза паролата и... тсгава аз стрелях — отвръща Алдо

— В главата ли? — усмива се Ферари.

— Не, в ръката му — Алдо е леко изненадан. — После в съда сержантът
изкофти и те му повярваха... — додава той.

Ферари го изглежда, казва с ирония:

— Ако го беше убил, щеше да се отървеш само като свидетел на обвинение-
то и щеше да получиш петнадесет дена отпускате за награда, и помисли си, всичко
това щеше да бъде при пълно зачитане на закона...

Алдо не възприема казаното от Ферари и казва в своя защита само:

— За мене е по-добре така.

Ферари, все още усмивайки се подигравателно:

— Може би, но нищо не трябва да се прави наполовина. — Малка пауза. —
Кой клас си свършил?

Този път Алдо е горчиво ироничен. Ето най-напред — подигравка с военни-
те правила, а сега и с училището.

— Училището на полето... — отвръща той.

Ферари го поглежда с разбиране и симпатия. Казва:

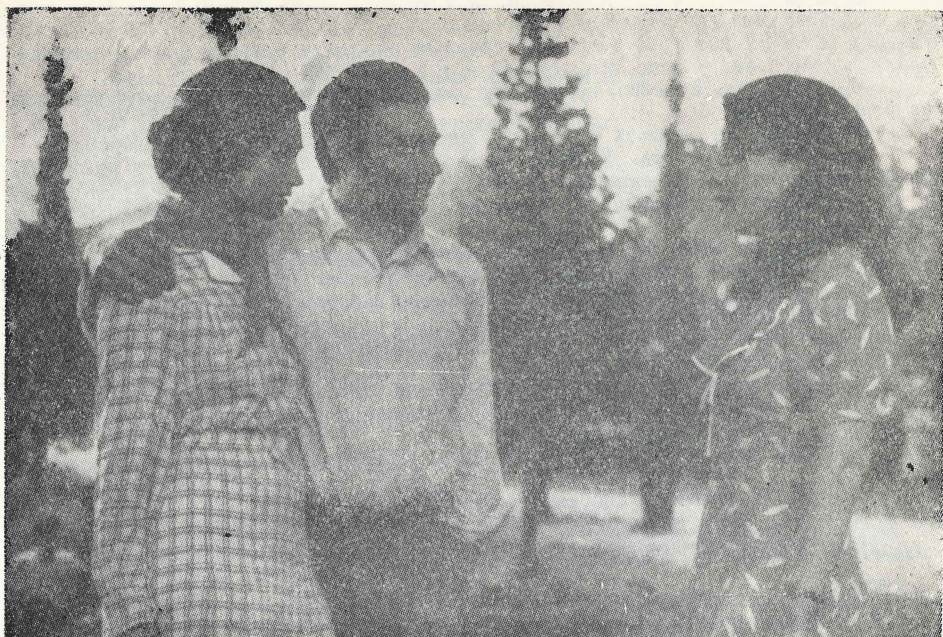
— Когато аз дойдох тук преди осем години, бях същият като тебе. Но защо
да не използваш „твоите тъмници“!? Биждаш, ние се мъчим да се понаучим, мъ-
чим се да разберем повече, спорим...

Алдо го прекъсва, но цялата му вътрешна селска недоверчивост е на щрек.
(Това е един съвсем друг Алдо, много по-различен от онзи, показан ни досега от
филма.).

— На мене празните приказки никога не са ми харесвали! — казва той ряз-
ко и посочвайки книгата, която Ферари държи в ръката си, добавя: — Виж, книги-
те са друго. Те ме интересуват...

Ферари започва да рови отново в своето скривалище, измъква една книга и
я подава на Алдо.

! Ферари прави намек за книгата „Моиите тъмници“ на италианския писател
и патриот Силвио Пелико, затварян от австрийците.



— Ето, опитай да прочетеш тази...

Ферари сии в леглото си. Обръщайки се, се събужда и вижда. ... Алдо е седнал върху леглото. Държейки свещ, започва да прелиства книгата. Камерата е над книгата. Върху фронтеспаса стои невинното заглавие: „Бъркотията“ от Джираломо Ровета. Младежът изненадан прехвърля първите листове и ето истинското заглавие на книгата — „Комунистически манифест“ от Маркс и Енгелс. Алдо се задълбочава в четене... а Ферари го гледа усмихнат.

ЕПИЗОД 29

Голямо помещение в затвора. Дневни снимки.

Екран, върху който се прожектира дълго близък план на Мусолини, който произнася реч от епохата.

Пред екрана, осветени от лъча на прожекционната машина, се виждат затворниците, насядали по пейките. Близо до камерата — Ферари и Алдо.

— Прочете ли книгата? — пита шепнешком Ферари.

— Да! — отвръща Алдо.

— !! Какво мислиш?

Виждаме лицата и на двамата.

— Не съм съгласен с нея — отвръща шепнешком Алдо.

Ферари му сочи с брадата си Мусолини.

— А с тоя съгласен ли си? — промълвя Ферари.

— Не — шепти Алдо, — тоя ме отегчава.

Той прави малка пауза, после поглежда Ферари в очите и му казва само:

— Аз съм католик.

ЕПИЗОД 30

Затворнишкият двор. Външни снимки.

Затворниците се „разхождат“. Вървят, описвайки голям кръг. Сред тях се виждат Алдо и Ферари.

В двора влизат и други затворници. Камерата улавя лицето на един от тях, сух и бледен, който кашли ужасно. Той пада на земята, от устата му затича кръв. Спускат се да му помогнат веднага. Ферари го поглежда бързо и после се отдалечава. Същото прави и Алдо, отдалечавайки се в обратната посока.

Ферари влиза в двора, преди един лекар-майор, с наперчен и елегантен вид на фашистки лекар.

— Ето, вижте — казва Ферари, — много е зле. Трябва да го приберем.

Достигат до групата. Лекарят се навежда над болния, пипа пулса му, изправя се и казва веднага на войника-болногледач.

— Занесете го в болницата — а после се обръща към Ферари: — Ние ще се погрижим за него.

— От един месец все същото повтаряте! — казва Ферари с гняв. — Ако не го изпратите в някой санаториум, вие сте или кретен, или убиец!

Всички гледат Ферари изумени, изплашени и в същото време възхитени. Лекарят е бесен, но и смутен. Почти заеква:

— Бих могъл да те пратя в съда... — изсъсква той.

— Чудесно! — отвърща Ферари.

— Предпочитам да се направя обаче, че не съм чул! — казва майорът-лекар и иска да си тръгне, но вижда свещеника на затвора, с когото почти се сблъсква. Извикал го е Алдо.

— Стига вече, докторе! Ферари е прав. Изпратете човека веднага в санаториум.

Лекарят се чувства победен и се огъва.

— Това е нещо, което бях вече решил. Хайде! — казва той мрачно.

Няколко затворника подкрепят болния и цялата група тръгва към затвора.

ЕПИЗОД 31

Килията в затвора. Дневни снимки.

Затворниците влизат пак. Ферари и Алдо са един до друг.

— Добре направи, че извика свещеника! — казва му Ферари.

Сега Алдо е много приказлив и усмихвайки се вика.

— Виждаш ли, че и християнското милосърдие може да свърши понякога нещо.

— Разбира се. Тук вътре трябва да се използва всяка възможност... — потвърждава Ферари, спирайки за миг до леглото си и отново настига Алдо.

— Да, ама ти някои неща не можеш да ги разбереш.

— Знам — този е един добър свещеник — възразява Ферари. — Има ги много. Познавам някои и аз самият. Но християнското милосърдие освобождава ли ни от фашизма? Тук трябва борба. Всеки трябва да се бори и тук, и вън. Ние и всички, които са с нас тук вътре.

Ферари спира за миг и го поглежда пронизващо:

— Тая книга, която прочете, тя ни отвори очите. Тя и други като нея.

— Но и ние сме против. Те разтуриха нашите „бели синдикати“¹, дружествата ни... — казва му Алдо.

Ферари се изпъва на леглото. Алдо сяда в краката му.

— Но после дойде Конкордатът² и всичко се нареди. Благославят им знамената, говори се за „човека на провидението“... и ето че фашизмът се засили — изрича Ферари и довършва: — Помислял ли си някога какво е фашизъм?

— Да! Виждам го какво е... — отвърща Алдо.

— Наглед не е много. Черни ризи, кокарди с мъртвешка глава по шапките им, техният лозунг „лука ми от всичко“ и парадите... но това е нещо, което наистина не струва — казва Ферари твърдо.

¹ „Бели синдикати“ — синдикати на работниците-католици, разтурени от Мусолини.

² „Конкордатът“ — става дума за латернския конкордат, договора между Мусолини и папата, с който черквата призна фашистката диктатура.

Алдо слуша все по-внимателно тази синтетична лекция по марксизъм.

-- Помисли си за кого е удобно това. За вас селяните ли? За работниците? За бедняците? — довършва разговора Ферари.

Пауза. После му отправя още един последен въпрос:

— А черквата днес на коя страна стои?

Тези думи падат върху един близък план на Алдо.

ЕПИЗОД 32

Дворът на затвора. Дневни снимки.

Още веднъж квадратният двор от високо, пак затворниците, които се разхождат в кръг като неподвижния ход на времето.

ЕПИЗОД 33

Килията. Дневни снимки.

Алдо е облечен в униформа. Излежал е наказанието си и се готви да излиза. Ферари е облегнат на решетката. Неговият живот на затворник продължава. Той му казва на прощаване:

— Запомни... не бива никога да има примирие. Карай ги да чувствуват винаги тежестта на присъствието ни... с труда ни, с думите ни и ако е нужно, и с юржнето...

ЕПИЗОД 34

Библиотека. Външни снимки. (1931/32).

(Оттук до края на филма всички снимки са цветни)

Ето и първия резултат от преподаването на Ферари. Семейството Черви се мъчи да създаде една голяма публична библиотека, за да разпространява знания между хората. Намираме се в помещението, на чиито стени са монтирани грамадни шкафове. Книгите са малко. Алдо ги разглежда и ги подава на Джелиндо, който ги подрежда по шкафовете, докато Овидио записва нещо върху една тетрадка-каталог.

Алдо почва да взема книги от купчето в краката му.

— „Парижките потайности“, „Черният корсар“, „Граф Монте Кристо“... кого ще убедиш с това? — казва той скептично.

Влиза младото момче. То е малко срамежливо.

— Здравсти, мога ли да получа една книга? — пита момчето.

— Още не са готови за раздаване — отвърща Джелиндо.

Момчето е изненадано и посочва купчинката в краката на Алдо.

— Ами тези?

— Тези не струват! — кимва Овидио.

Разочаровано, момчето се кани да си тръгне, но Алдо го пита:

— Ти си един от Манцоти-те, нали?

— Да, аз съм Валтер — усмихва се юношата.

— Да го запишем ли? — пита Овидио.

— Да — казва Алдо и се обръща към момчето, което си е тръгнало. — Ще дойдеш пак, нали?

Същата обстановка, с малко повече книги. Овидио обяснява на един старец как ще работи библиотеката.

В кадъра се появява Джелиндо с куфар, който поставя внимателно на една

маса, около която са Алдо и младият Манцоти. Той е дошъл отново.. Алдо огваря куфара, измъква една книга и я дава на момчето, казвайки:

— Опитай да прочетеш тази. После някоя вечер може да се срещнем и да поговорим.

ДЕТАИЛ. Книгата в ръцете на момчето е „Желязната пета“ от Джек Лондон. Момчето прочита:

— „Желязната пета“...

ЕПИЗОД 35

Кръчма в полето. Дневни снимки. (Пролетта 1940 г.)

Алдо и Лучия са седнали в двора на пуста кръчма сред полето. Току-що е валило. Масите са още мокри. В дъното на кадъра се вижда река По. В далечината — светкавици.

— И после се събрахме, разговаряхме... струваше ми се, че хората се променят — започва ядосано Алдо.

— Направил си нещо бляскаво! — потвърждава Лучия и слага ръка на рамото му.

Алдо е смутен от допира на ръката ѝ, обръща почти лицето си на другата страна, навежда глава, после рязко се обръща и това движение го освобождава от ръката на Лучия. Той ѝ казва с горчивина и с прекален скептицизъм:

— А знаеш ли как свърши всичко това — арестуваха ни...

— Сигурна съм, че е било от полза въпреки това — усмихва се Лучия с убеждение, — повече отколкото предполагаш...

Алдо тръсва главата си и се смее горчиво:

— Остави тази работа... фашизмът триумфира..., признават го и в чужбина... прелитането на океана, Маркота и Маскахи... Италия — световен футболен шампион... Трябва стотици, хиляди библиотеки като нашата в цяла Италия...

— Тегли те все към невъзможното... — казва Лучия натъжена и малко ядосана.

Алдо става, отива при велосипедите им, оставени наблизко, и откача чантата с позивите

— Ние правим сами нещата невъзможни — отвърща той. — Какво смяташ, че ще свършим с тази работа на къртици?

Той хвърля чантата с позивите. Лучия кипва, грабва чантата и се приближава до него.

— Беснея, че ти презираш тези неща... — казва му тя също така остро, — защото по този начин ти презираш и всички други, които рискуват да влязат вътре заради тях, а заедно с тях и мене, която от години върши работа на къртица, а ти каво си представляваш, че си?

Алдо я гледа гневно.

— Аз съм един, който не може повече... да бъде внимателен, да очаква винаги и да те понася!

Обидена, Лучия грабва велосипеда си.

— Разбрах... — отвърща тя.

Алдо остава неподвижен и я гледа, разочарован и от нея, и от себе си. После прошепва:

— Ако не се отърва от тебе...

Лучия е далече вече, не се обръща назад.

ЕПИЗОД 36

Малка железопътна станция. Дневни снимки.

Лучия слиза от един току-що пристигнал влак, придавайки си безразличен вид. Тя държи чантата с позивите под палтото си. Излиза от кадъра и зад гърба ѝ се виждат двама полицаи, които я проследяват с поглед...

ЕПИЗОД 37

Театър „Сарци“. Вътрешни снимки. Ден.

Лучия е в костюм на монахиня, заобиколена от реквизит. Тя още не е сложила бялата си колосана шапка. Напрегната и нервозна е. Оправя си косите с несигурни ръце.

— Но как можа? Това е лудост! Точно тази чанта.. — казва Алдо, почти обвинявайки я.

— Взех първата, която ми попадна... кой знае за какво друго съм мислила... затова си виновен ти!

— Да, сега вината е моя... — отвръща Алдо.

— Насреща съм аз — моето име е на чантата, не твоето! — казва Лучия развълнувана.

Баща ѝ влиза забързан.

— Лучия, на сцената! — вика той.

— Остави ме на мира! — проплаква тя.

Бащата я гледа изплашен.

— Майка ти не знае какво повече да измисли.. чуди се...

Алдо я подканя:

— Хайде, иди, иди... не се тревожи, тръгвай...

Той си тръгва, но след крачка се обръща:

— Къде я остави?

— Под една пейка в чакалнята. Колко пъти трябва да ти го кажа! — казва тя ядосана, но после вижда, че е прекалила, и добавя: — Прости ми, Алдо...

Алдо излиза. Лучия отива на сцената.

ЕПИЗОД 38

Вътрешността на железопътната гаричка. Дневни снимки.

Алдо влиза тичешком. Спира се и неговият поглед се отправя към мястото, дето е скрита чантата. Там я няма. В това време се чува гласът на началник гарата:

— Кой я е загубил?

Началникът държи в ръката си чантата и се обръща към малкото пътници, които са в бюфета и в чакалнята. В кадъра влиза Алдо. Той вика нетърпеливо:

— Моя е. Върнах се да я прибера.

Той приближава, за да вземе чантата, но началникът недоверчиво я придържа към гърдите си. Пита:

— Един момент. Какво съдържа?

— Хм... — Алдо чувства как го облива студена пот — дребни работи без стойност... книжа, документи...

Един миг тишина. Камерата преминава през любопитни лица, между които двамата милиционери от фашистката милиция (специална фашистка полиция). Началникът отваря бавно чантата. Близък план на Алдо. Челото му е в пот. Близък план на началника на гаричката, който започва да преглежда чантата. Алдо се оглежда наоколо си, търси път за бягство. По лицето на началника се появява изненада и смущение. Ясно — разбрал е за какво се отнася. Един миг на ужасно напрежение по лицето на Алдо. Началникът затваря рязко чантата. Поглежда Алдо многозначително в очите и казва: *

— Друг път бъдете по-внимателен...

И му подава чантата.

Алдо го гледа с признателност и казва просто, но топло:

— Благодаря.

ЕПИЗОД 39

Театър „Сарци“. Вечерни снимки.

В гримьорната Лучия, която вече не е облечена като монахиня, а се е преоблякла. Там е и Алдо. Алдо чете текста на един от позивите.

— Голямо щастие имаме — прошепва Лучия. — Помисли си какво ще стане, ако я бяха открили... Трябва да бъда по-внимателна. О, известно време права куп дивотии... Рискувах да пратя в затвора тридесет-четиридесет души, които дори не познавам.

Алдо продължава да чете на глас шезива и поправя нещо по него с пискалка.

— ... колко пъти при преминаване на мръсните черни взводове сме виждали отчаяното лице на селяните... вдигнатите ръце на жените сред редиците на сухите дървета... — Алдо престава да чете и добавя: — Тук можеше да свърши! — после поглежда съсредоточено Лучия и казва с променен глас: — Имаш право, ние двамата не бива да си загубваме ума...

Гледат се продължително, съсредоточено.

ЕПИЗОД 40

Селският площад. Външни снимки.

Близък план на Лучия, която се движи. Камерата улавя и Алдо. Двамата вървят един до друг, мълчаливи. В дъното на площада на един камион товарят частите от разглобения корпус на дървения театър.

— Знаеш, обиколката из Пиемонт не можа да се отмени! — казва му Лучия.

— Не се безпокой. Горе, на север, в Северна Италия, ще бъдеш по-полезна. Тук вече можем да я караме и сами — усмихва се Алдо.

Бащата и майката на Лучия се качват на камиона и я чакат.

Лучия ги вижда. Разбира — трябва да се раздели с Алдо. Вижда се, че и двамата са тъжни от тази раздяла. Лучия му протяга ръка, прошепвайки:

— Чао.

— Чао — отвърща механично Алдо.

Лучия се отдалечава и се качва в камиона. Обръща се да го види. Алдо я гледа неподвижен. Вратата на камиона се затваря.

ЕПИЗОД 41

Площадът в село Кампеджине. Външни снимки. (10 юни 1940 г.)

Детайл на високоговорител, закачен върху къщата на фашисто. През него се чува речта на Мусолини, произнасяна на площад „Венеция“ в Рим на 10 юни 1940 година — деня на влизането на Италия във Втората световна война.

Пак Алдо в близък план. Кадърът се разширява и виждаме до него Верина, баща му, майката, братята и жените им. Алдо слуша урижен...

ЧУВА СЕ ПАК РЕЧТА НА МУСОЛИНИ.

Около семейството Черви е цялото население на Кампеджине. Всички слушат мълчаливо. Символична, драматична тишина.

Кадри от балкона, по лицата на хората, високоговорителя, братята Черви, близки планове на хора, слушат, и т. н.

Върху фона на целия площад.

... Последните думи от речта на Мусолини, ехото от „бурните“ крясъци на Пиаца Венеция в Рим, които срещат тук една напрегната и драматична тишина.

Предаването е свършено, но площадът остава тих. После хората бавно си тръгват...

ЕПИЗОД 42

Една улица в Реджио Емилия. Външни снимки. (Лятото 1940 г.)

Детайл: на стената цветен лозунг на фашистите „Ще победим“ и други техни лозунги. Те са много. Но освен тях има и един малък лист само с червен отпечатък. Той гласи: „Свикват се под знамената наборите 1920 и 21 и всички останали набори между 1900 и 1919 години“.

Камерата показва Фердинандо, който, възседнал велосипеда си, е спрял и чете. Той изглежда загрижен.

ЕПИЗОД 43

Интериор в дома Черви в Кампеджине. Външни снимки. Залез. (Лятото на 1940 г.)

Цялото семейство вечеря. Входната врата се отваря и влиза Фердинандо, ухилен и доволен. Той вика:

— Всеки, който говори против това, е предател! — но никой не разбира какво иска да каже.

— Против какво? — пита баща му.

— Против моята херния! Тя ме спаси! — смее се Фердинандо.

— Да я имах и аз тази твоя херния! — въздъхна Алдо.

Той изважда от джоба си червена повиквателна заповед и разглеждайки я, добавя:

— И като си помислиш, че всичко това е било напечатано, подпечатано и изпратено... докато ние работехме тук...

— Къде трябва да се явиш? — пита го Фердинандо.

— В Конеллиано Венето! — прошепва Алдо.

— Мене ме викаха в Парма — отвръща Фердинандо.

ЕПИЗОД 44

Кабинетът на Нотариуса в Реджио Емилия. Ден. (Зимата 1941 г.)

Около бюрото на нотариуса са Агостино, жена му Ирнес и Верина с момиченцето си (на две години и половина), седнало на колената ѝ.

— Не остана освен да подпишете! — казва нотариусът.

Агостино се изправя.

— Преди всички ще подпише госпожата... госпожицата...

Той посочва Верина, която се въздържа. Тя притиска детето на гърдите си. Ирнес се приближава, взема момиченцето и внимателно я изправя. Верина гледа наоколо си объркана, изтривайки една сълза, после се навежда над листа.

ЕПИЗОД 45

Площадът в Реджио Емилия. Ден.

Алдо се разхожда нагоре и надолу пред голямо здание. От вратата на нотариата излизат Верина и детето.

— Как мина? — пита Алдо нежно.

— Подписах, че не ми е повече дъщеря! — отвръща му Верин почти плачеща.

Идват Ирнес и Агостино.

— Верина, ама тя си е завинаги твоя — казва Агостино. — Това беше единственият начин да се стскубна от войниклъка. Фердинандо спаси Антеноре и Алдо с хернията си, но аз какво трябва да правя. Трябват четири деца за освобождаване, а тая ми роди само три... няма време за четвърто...

На Верина не ѝ е до шега, тъй че усмивката замръзва върху устните на Агостино и Ирнес.

Алдо, замислен взема ръцете на Верина.

— Погледни ме — казва ѝ той. — Ако не беше справедливо, би ли си помислила, че щях да се съглася?

Верина го гледа, после полека-лека се успокоява. Казва му с любов:

— Не.

Лицето ѝ проблясва почти в усмивка.

Алдо я прегръща през кръста. Гръгват си. Верина го гледа нежно:

— Това, че не сме женени, поне помогна за нещо!...

ЕПИЗОД 46

Харманът и кладенецът на дома Черви в Кампеджине. Залез. Външни снимки. (Пролетта 1941 г.)

Детайл. Заглавието на неаполитанския вестник „Ресто дел Карлино“ със заглавие на цялата първа страница, върху която са написани подробности за бомбардировката над Неапол, където има загинали и граждани. Вестника чете

Овидио. Еторе си съблича работната блуза и изправен поглежда над вестника.

Джелино и Фердинандо работят на хармана. Настрани от тях Антеноре си прави някакъв странен стол, с много висока облегалка. Пристигат Алдо и Агостино с трактора, Спират и слизат. Разглеждат мотора му.

Овидио отива към Джелино с разгънатия вестник.

— Не се воюва така!... протестира той. — Ами че бомбите, които хвърлят, не падат само върху главите на фашистите... изтрепват жени, деца... Всички го слушат, спрели за миг работата си.

Еторе се приближава до брат си и казва:

— Ако не се защитавате сами, кой ще го стори? Тук не става вече дума за фашизъм и антифашизъм...

— Само войниците могат да спасят къщите... земята... хората... — допълва Овидио.

— Спокойно, спокойно, момчета! — умирява ги с широк жест Джелино. — Тези бомби, дето хвърлят англичаните, все едно, че ги хвърлят фашистите... Фернандино застава зад Джелино:

— Да не съм подписвал аз Стоманения пакт? (Към Овидио.) Ти ли поиска войната срещу Франция? (Към Еторе.) Да не си ти приятел на Хитлер? Еторе вдига рамене и тръгва към вратата. Стига до прага, обръща се и извиква:

— А сега, ако другите ме наричат подлец... какво да им отговорим? — и без да дочака отговор, влиза в къщи.

— Има право — допълва Овидио, — всички отиват на война.

Джелино се намесва:

— И само защото отиват всички, трябва да ида и аз ли? Ще си отрежа един пръст и пак няма да ида.

— Говориш така, защото си стар и не са те повикали още! — казва Овидио.

— Ако ме извикат, ще си отрежа пръста! — потвърждава Джелино.

— Бъди спокоен, и с това ще се справят! — подвикна Фердинандо.

— Ще видиш, в деня, в който първият тръгне, каква каша ще настане! — намесва се в разговора и Антеноре.

— Но как тогава някой може да покаже, че не го е страх? — пита Овидио настръхнал.

Антеноре престава да работи около стола си и се изправя.

— Аз ще ти кажа как — отиваш при секретаря на фашиото и му казваш: Да видим кой е по-куражлив, да се качим на кулата и да скочим долу.

Алдо, който досега е слушал мълчаливо, промълвя ядосан:

— Илч пък отиваш в Берлин в канцеларията на Хитлер, влизаш, казваш: аз съм Овидио Черви и стреляш в челото му.

ЕПИЗОД 47

Домът на Черви. Вечерни снимки. (Пролетта на 1941 г.)

Известно оживление. Жените работят в единия край на всекидневната, някои от братята се готвят за вечеря. Чува се изскърцването на вратата.

От вратата се показва лицето на Еторе. Той изглежда изплашен и веднага се отдръпва.

— Хайде, Еторе!... Влизай! — извиква бащата.

Еторе уплашен и малко засрамен влиза. Облечен е във войнишка униформа.

Агостино който току-що се е измил, го разглежда, клатейки глава и казва:

— Я гледай как си се издокарал!

Ирнес се приближава до Еторе и внимателно го слага да седне.

— Уайде, стига сте го мачкали отсега — казва тя и като се обръща към войника, пита: — Искаш ли да похапнеш? (Към Маргарита.) Приготи ми нещо, донеси вино.

Докато Маргарита се заема да изпълни нареждането, бащата пита Еторе..

— Кога замичнаваш?!

— Утре! — отвръща момъкът.

— Ще те придружа до гарата — предлага Джелино.

— Ще го изпратим всички! — казва Агостино омекинал.

Еторе е наистина засрамен от това, което е извършил, и се обръща към Джелиндо.

— Прости ми Джелиндо... Срам ме беше да се откажа пред другите момчета... Но кълна ти се: ще стрелям винаги във въздуха...

ЕПИЗОД 48

Къщата на фашиото в Кампеджине. Дневни снимки. (Есента 1942 г.)

Секретарят на фашиото разговаря с един цивилен, комисар от полицията.

— Май че не трябва да се пазим от старите социалисти, господин комисар — казва секретарят. — Те винаги са били срещу нас, но си кротуват. Този път има нова дейност — от младежи. Тя може да стане опасна... и тях трябва не само да ги сплашим... Трябва да се реже, господин комисар... да се реже!

Секретарят взема един позив.

— Вижте какво пишат... прочетете!

— Можете ли да докажете кои са? — пита комисарят.

Секретарят на фашиото му дава списък с имена.

— Знам ги кои са — казва той. — Но доказателствата трябва да ги съберете вие... трябва да ги проследим стъпка по стъпка, докато ги хванем на местопребыванието.

Комисарят, който чете списъка:

— Черви Алдо, Борчиани Одето, Борчиани Убалдо, Дансети Фриджо...

ЕПИЗОД 49

„Мостът на лодките“ на реката По. Вечерни снимки. (Есента 1942 г.)

Алдо се приближава с велосипеда си, преминава моста, но рязко спира. Гледа изненадано.

Скрига между дървените парапети на моста, Верина му прави знаци. Алдо я приближава. В краката на Верина има кошница с дрехи и един куфар. Явно се вижда, че Верина е бременна. Алдо хваща ръката ѝ:

— Какво правиш тук?

— Дойдох, защото исках да те видя...

— Какво се е случило? — пита Алдо въпросително.

— Арестувах всички у Борчигни... намерили са циклостила и всички материали... Дойдоха и в къщи... да те търсят...

Алдо инстинктивно се оглежда наоколо си.

— А Джелиндо?

— От предпазливост тази нощ ще опи навън... но те дойдоха само за тебе... — пояснява Верина.

— Тези мръсни черни бикове! — Алдо се удря по бедрото с глуха ярост.

Верина се държи и сега, както винаги, със своята очарователна простота. Застанала до него тя му казва:

— Толкова много говорихме в къщи... Защо не отидеш при Лучия Сарни?

Алдо е изненадан, сякаш е хванат в лъжа. Казва плахо:

— При Лучия?

Верина му отвръща с невинна гордост:

— Че кой ще те скрие по-добре сред всички тези артисти...

Обезръжен, Алдо се отдава на обхваналата го нежност и взема лицето на Верина между ръцете си. милва го, като че ли тя е дете.

— Разбира се... сред всички тези артисти... — прошепва той по-скоро на себе си.

ЕПИЗОД 50

Кулисите на театър „Сарци“. Вечерни снимки. (Есента 1942 г.)

Алдо е зад кулисите, докато Лучия и баща ѝ, облечени в дрехи от времето на Людовик XIV, отиват към публиката, за да се поклонят на ръкопляскащата ѝ. Около Алдо типично движение за край на спектакъл.

Аплодисменти.

Лучия се приближава към Алдо.

— Доволна съм, че се завърна.

— И аз съм доволен, че те виждам — отвръща Алдо.

ЕПИЗОД 51

Барака. Дневни снимки. (Пролетта на 1943 г.)

Барака, типична обстановка на нелегално събрание. Присъствуват Лучия, Алдо и няколко другари. (По акцента на другарите се разбира, че сме в Пиемонте — Северна Италия.)

— Първи май приближава — казва Алдо — и мисля, че трябва да направим нещо... нещо, което да бие в очи...

— Смятаме да поставим червено знаме върху кулата на общината — споделя един от другарите.

— Добре е, но... — настоява Алдо — ... ще трябва и участие на хола...

— Право! — подмята вторият другар.

— След стачките в Торино и Милано през март — намесва се и Лучия — земята се люлее под краката им. Всеки удар върху тях приближава края им...

Всички са съгласни. Лучия продължава:

— Няма ли да организираме една манифестация? Ще се групираме бързо и макар за десет минути, ще маршируваме.

Лучия е прекъсната. Влиза един младеж, който казва развълнуван:

— Арестуваха Андреази. Трябва веднага да се измъкнем.

Алдо, Лучия и другите спокойно стават.

— Групата ни се премества в Пинероле — предупреждава Алдо. — За жаквото и да било, ще ни търсят там. Довиждане.

Всички поздравяват.

ЕПИЗОД 52

Улица в града. Дневни снимки.

Кой на сирена. Хората тичат към скривалищата наляво. Алдо и Лучия тичат в обратна посока.

ЕПИЗОД 53

Вътрешността на малкия театър. Дневни снимки.

Алдо и още един друг свалят голямото платно, което служи за покрив на театъра.

— Мислиш ли, че ще успеем до довечера? — пита Алдо.

— Вярвам, че ще стане — отвръща му другият

Алдо подканя хората:

— Давай, давай... форма!

ЕПИЗОД 54

Театърът. Вечерни снимки. (25 юли 1943 г.)

Общ план на цялата сцена. Лучия и баща ѝ в костюми от Отело. Лицето на бащата е начернено със сажди. Играят финала на „Отело“. Бащата на Лучия се приближава към Лучия—Дездемона, за да я убие.

Репликите на Отело.

Публиката следи спектакъла с обикновеното внимание, а между редовете се промъква Алдо.

В дъното на салона се появяват двама мъже. Камерата ги улавя. Не е мъчно да се разбере, че са цивилни полицаи. Те се оглеждат, после си разменят един поглед и сочат Алдо, но Алдо е с гръб към тях.

Непрекъснато звучат репликите на Отело.

Полицайте се приближават.

Изведнџ Лучия, обръщайки се, за да каже една реплика, се опира и обръква.

Бащата с голямо професионално майсторство оправя положението. Продължават репликите.

Полицайте почти са настигнали Алдо.

Лучия променя изцяло сценичната интрига. Тя става от леглото си, където трябва да бъде удушена, и извиква:

— Бягай Алдо!

Тя се обръща към баща си — Отело, който е изплашен:

— Нима не ви наричах Алдо през щастливите ни дни?

Алдо е разбрал, но вече е много късно. Полицайте хващат двете му ръце. Един от двамата прошепва:

— Черви Алдо, ела с нас и никакви истории...

Алдо тръгва, един последен поглед към Лучия, но тя е безсилна. Отново повтаря точните реплики на Дездемона.

Полицайте са вече към вратата. Сред публиката се забелязва известно раздвижване.

Викове на протест. Някой изсвирва с уста.

И тримата се обръщат и заедно с тях виждаме как един от актьорите е излязъл на сцената тичешком и крещи с пресипнал глас:

— Внимание! Внимание! Мусолини е арестуван... Фашизмът свърши... Да живее свободата...

След миг на недоверие цялата публика е на крак.

Аплодисменти, викове, ура.

Камерата изолира Алдо, който е полудял от радост. Той отваря със силен жест ръцете на агентите, които едва не падат и се затичва към Лучия.

Лучия скача от сцената щастлива и преминава партера, правейки си път сред пианите от радост хора, които се прегръщат и крещят. Тя достига до Алдо, прегръща го и плачейки, му казва:

— Колко очаквахме този момент!

В радостта си двамата се целуват за... първи и последен път. После се поглеждат. И сякаш са сами сред хората.

ЕПИЗОД 55

Спалня. Алдо и Верина. Нощни снимки. (След 25 юли 1943 г.)

Алдо държи в ръцете си второто си дете, което току-що се е родило. Сестричката му спи в люлката си. Верина гледа Алдо, после изведнџ казва:

— Защо не се ожениш за Лучия?

— Защо ме питаш? — отвръща спокойно Алдо.

Той ѝ подава детето и тя го слага в люлката.

— Работите заедно, разбирате се. Тя ти е по-полезна от мен — продължава Верина.

— Наистина помагахме си и дори се обичаме — признава Алдо.

— Знам! — Верина е спокойна. — Знам какви са мъжете. Всички.

Алдо я придърпва към себе си. Те сядат на леглото.

— Знаеш ли, не ми харесва постоянно да обикалям — казва ѝ той съвсем искрено. — По-добре ми е тук, в къщи. Тъй са нещата днес, че скоро ще бъде свършено.

— Ако ти се случи нещо, аз ще остана с две деца, които дори не носят и твоето име. За мене е все едно... но хората са лоши... приказват...

— Остави ги да приказват — успокоява я Алдо. — Когато войната свърши, много неща няма да важат повече. И ти ще бъдеш първата, която ще почита всички...

ЕПИЗОД 56

Домът на Черви. Дневни снимки (26 юли)

Всички Черви и други техни приятели са на двора, близо до обора. Те празнуват заедно, пиейки за голямото събитие. Още не са ги напуснали илюзиите, които им е вдъхнало освобождението в тези първи часове...

Джелиндо, с чаша в ръка, декламира:

„Помътнява въздухът.
Нощта се спуска от Квиринала
до хижите.
Старият Рим спокойно спи
и само на едно място трепти живот.
Това място е — всеки знае —
вила Савоя,
къде пристига вързан
старият бик.“

Джелиндо прави малка пауза и довършва промко:

„Тук трябваше да го доведат,
в неговия край,
Щеше да има много желаещи
да го помасажират!
Нали разбирате,
говоря ви
за кавалера Бенито! (Мусолини.)

Всички ръкопляскат и се чукат с Джелиндо. Пият.

ЕПИЗОД 57

Дворът и зданията на фабриката „Реджиане“. Дневни снимки (28 юли)

...Изведнъж пълен контраст с атмосферата на веинния празник. Голямата фабрика на „Реджиане“. От зданията излизат заедно работници и служители. Те са хиляди. Едно истинско човешко море, което се отправя към изхода, за да манифестира против войната. В контраст с желанието на масата радиото предава едно съобщение на маршал Бадوليو, лияния управител на Италия.

Гласът на шпикера:

Маршал Бадوليو заявява: Войната продължава на страната на нашите съюзници германците. Всякакви манифестации и събиране на повече от трима души са забранени. Полицията има нареждане да разпръсква всякакви групи...

Пред вратата има взвод от войници. Командир на взвода е един млад поручик.

Манифестиращите отговарят на думите на Бадوليو с общ вик:

— Мир, мир, мир, мир...

Викът е в ритъм с крачките им.

Офицерът, който командува взвода, е бледен и крещи:

— Манифестациите са забранени. Пръснете се. Още една крачка напред и ще стрелям!

Работниците напредват като същинска човешка река. Вече са близко до войниците.

— Казах — спрете! Спрете или ще стрелям! — крещи поручикът.

Работниците спират мълчаливи.

Един работник вика на войниците:

— Войници, не стреляйте срещу работниците!

Войниците се гледат един други смутени.

Работниците се приближават още.

Те са вече съвсем близо. Офицерът крещи:

— Огън! Огън!

Войниците вдигат пушките си, но стрелят във въздуха.

Офицерът вика като луд:

— Не... не...

Той грабва автомата на един подофицер и почва да стреля наслуги върху работниците.

Свистене на куршуми. Падат трима работници. Пет. Десет. Петнадесет..
Кръв!

Тълпата се пръска бежишком. Но някой, последвани от други, се спускат да помогнат на ранените си другари. Други повдигат мъртвите.

Това е сцена, която служи да се затвори един кръг от филма и да отвори място на друг — този на въоръжената съпротива.

ЕПИЗОД 58

Улица в Реджио Емилия. Външни снимки (10 септември 1943 г.)

Патрул на СС, предшестван от един блиндиран автомобил, напредва по безлюдна улица и стреля в затворените прозорци на жилищата, в стените, в заключените врати на магазините.

Детайл. Ред у картечни куршуми върху един позив на стена. Това е манифестът на немското командване в Италия, датиран 10 септември 1943 г. На италианците се обявява, че маршал Бадوليو ги е предал и е изменил на немския си съюзник. Военните и цивилните се подканят да се поставят под защитата на немците...

Нов картечен ред.

Детайл: манифестът е подписан „КЕСЕРЛИНГ“.

ЕПИЗОД 59

По пътя се задава немски мотоциклет. Сянката му изчезва, после мотоциклетът пак се показва. Мотоциклетистът е съвсем слаб, мършав. Почти дрипав. Той се мъчи да се ориентира.

Виждаме го уловен от мерника на една пушка.

— Стой! — вика Овидио.

Немецът вдига ръце.

Овидио се приближава към него.

— Домът Черви?... — казва „немецът“. — Аз съм Данте Кастелучи... изпраща ме Синтони, избягахме от Вентове заедно...

ЕПИЗОД 60

Домът на Черви. Вечерни снимки.

Влизат Овидио и Кателучи. Черви, цялото семейство, което е останало, са на масата. Вечерят. Има и бегълци от разни народности, прибрани в къщата.

— Това е другар... праща го Синтони...

Кастелучи поздравява весело на френски:

— Добър вечер, мои приятели! (После на италиански.) Останало ли е нещо и за мене?

И направо сяда на масата, където Агостино му отстъпва мястото си.

— Седни тук! — казва той.

Фердинандо сипва супа в чинията му, мърморейки с присторено удоволствие:

— Тая супа, постничка както си е, може да ти стопли стомаха... липсваше й само френски!...

Кастелучи започва лакомо да яде:

— Какъв френски... това е сок от Катанцаро! (Става дума за нещо като помия. Б. пр.)

— Въпреки това... карай!... — вика Фернандо.

Алдо се премества, за да седне до новодошлия, изучавайки го с поглед, а Данте, който не спира да яде, казва с ирония към самия себе си.

— Глад, глад, момчета! Първобитен глад. Дивашки. Но аз ще се отплатя. Знам да шия, да готвя, да боядисвам, художник съм, поет съм, успял в Париж музикант, преводач... Знам френски (запява френска песничка). Знам и английски (пак английска песничка).

Песента привлича вниманието на двама английски войници, които са били пленници при германците.

— А ето ви и руски „Да“! — завършва Кастелучи.

Изведнъж обаче неговата избликнала радост секва от някакъв тъжен спомен и той добавя:

— А на испански пък мога да издържа цяло събрание...

Заинтригуван, но предпазлив, Алдо пита:

— Беше ли в Испания?

— Да. Фронтът при Теруел!

Той прави малка пауза:

— Ами вие тук какви намерения имате?

— Нищо ясно не е достигнало дотук! — отвръща Алдо.

— Имате ли оръжие? — пита Каstelучи.

Алдо не му отговаря веднага. Поглежда въпросително Джелиндо, който седи от другата страна на Каstelучи. Джелиндо му дава знак, че може да говори. Алдо казва:

— Започваме да получаваме.

ЕПИЗОД 61

Път сред полето. Дневни снимки. Октомври 1943 г.

Еторе се завръща у дома, облечен наполовина в униформа, наполовина в цивилни дрехи. Той върви бързо по разкаляния път.

ЕПИЗОД 62

Домът на Черви. Вечерни снимки (Октомври 1943 г.)

Еторе седи на масата до майка си, Фердинандо и Джелиндо. Разказва с жар:

— Стигнах до Югославия, за да разбера, че вие бяхте прави. ... Дойде ми до гуша от войната, но война срещу германците и фашистите ще вода и аз...

ЕПИЗОД 63

Дворът на дома Черви. Дневни снимки. (Октомври 1943 г.)

Една група от английски пленници, избягали от немски плен, облечена, до колкото е могло в цивилни дрехи, си тръгва. Те се прощават с Алчиде и с жена му:

— Бай, мама, тенкю, чао! — поздравяват ги Алчиде.

Пристига каруца с Джелиндо и Антеноре. Слизат други освободени пленници, все още в униформа, които двамата Черви водят.

— Оттук... — сочи им Джелиндо.

Старците остават сами на хармана. Те тръгват бавно към къщи.

— Порасна ни семейството — казва Алчиде. — Голяма бъркотия, ако искаш да си кажеш една дума спокойно, трябва да излезеш вън. Ти също вече не смогваш...

— Ами, не... — протестира майката.

— Синовете прекаляват... — сърди се бащата.

— Не прекаляват — трябва да бъдем щастливи, че са тук... макар и да нямаме пари и платени данъци...

— Тъй е, след малко вече нищо няма да имаме... Но аз не ща в дома ми да гладуват...

ЕПИЗОД 64

Домът на Черви. Вечерни снимки (Октомври 1943 г.)

Алдо е седнал пред радиото, заобиколен от братята си, от Каstelучи и някои бивши пленници.

Гласът на шпикера:

„Днес в театъра „Адриано“ маршал Грациани каза: (чува се крещящият глас на фашисткия генерал): „Другари, немското командване реши да организира нова италианска войска и повери нейното командване на мене...“

Алдо и другите се споглеждат.

ЕПИЗОД 65

Фасадата на къщата на Черви. Вечер.

В същия момент на известно разстояние от къщата се виждат ясно трима цивилни, които са скрити зад куп дърва.

— Ето, вижте, къщата е много голяма... пленниците са скрити при сеното... — казва единият.

— Добре тогава... да вървим! — отвърща вторият.

ЕПИЗОД 66

Домът Черви. Вечерни снимки.

Гласът на Грациани от радиото продължава:

„...италианците и немците ще се борят заедно за тържеството на нацифашизма. От този момент, другари, борбата е на нож. На нож...“

Алдо затваря радиото гневно.

— Защо го затвори? — пита Фердинандо.

— Онова, което трябваше да ни кажат — казаха ни го! Сега вече ще се оправяме сами!

ЕПИЗОД 67

Улица с портици. Нощни снимки.

Алдо, Антеноре и Джелиндо вървят внимателно, въоръжени са.

От обратната страна се задава фашистки войник, който почти се сблъсква с тях. Той се стъписва уплашен:

Фашистът хуква и се скрива в една врата.

— Не търсим бедняците като тебе — извиква Алдо. — Стой си вътре и не прави глупости.

— Не сме бандити! — успокоява го Джелиндо.

Алдо дава знак на братята си, които преминават улицата тичешком, изчезвайки под портиците.

Под портиците. Джелиндо е пред един вход, зад който се вижда градината на богат дом. Той е на пост.

Чува се изсвирване.

Джелиндо се оглежда, после дава знак, че няма нищо опасно.

От градината, водейки между тях един тип от фашистката върхушка, който е облечен с палто от камилска вълна, се появяват Алдо и Антеноре. Доближават Джелиндо и всички заедно бутат и мъкнат фашиста, оттеглят се под портиците.

— От хиляда деветстотин двадесет и първа досега си правил мърсотии! — казва Джелиндо.

— Но сега — край! — додава Алдо.

Групата изчезва от нашия поглед, свивайки на ъгъла на една улица. След миг се чува заглушен изстрел на пистолет.

ЕПИЗОД 68

Харманът на Черви. Залез. Външни снимки. (Ноември 1943 г.)

От къщата излизат чужденците, на които Кастелучи нарежда нещо на английски.

Обясненията на Кастелучи къде да се срещнат, за да продължат нататък всички заедно.

Камерата улавя братята Черви, които се прощават с родителите си, жените и децата. Цари тъжно объркване.

— Като че не стигаше това, което правеха тук! — казва мама Черви.

— Убедени сме, че е нещо справедливо! — отвърща татко Черви.

— Мислихме много за това! — казва Джелиндо.

Прегръща баща си и изчезва с другите.

— Какво правят в Югославия и във Франция? Отиват в планината — усмихва се пресилено Алдо.

— Един решителен, въоръжен мъж в планината струва колкото петдесет войника — обяснява Кастелучи на старите, — а когато е добре обучен, даже и повече.

Алдо се приближава до майка си и баща си:

— И тук бяхме полезни, но сега нещата трябва да се променят... а за да се променят...

Той докосва автомата на рамото си.

— ...трябва това проклето нещо тук!

— А ние как трябва да се държим? — пита Алчиде.
— Вие сте изложени на по-голяма опасност от нас самите! — казва Алдо твърдо. — Не рискувайте повече. Тук не бива да идва вече никой. Иначе има смъртно наказание.

Той стиска ръката на баща си, докосва рамото на майка си:

— Чао, красавице...

Алдо се доближава до Верина, която му приготвя раницата:

— Добро е това, което правиш! Справедливо е! — казва тя.

— Грижи се за децата — отвърща Алдо развълнуван. — Това е най-скъпото, което имаме.

Двамата се целуват продължително. После Алдо настига тичешком другите, които се отдалечават.

Съпругите, родителите, децата гледат отдалечаващата се група. После угрижени и тъжни влизат в къщи.

ЕПИЗОД 69

Планинска местност. Външни снимки, дневни и нощни. С дъжд и без дъжд (Ноември 1943 г.)

Снимки от високо, от далече, детайли от кални обувци и пр. от трудния поход към планината. Силно слънце, дъжд, вечер, изгрев.

ЕПИЗОД 70

Кръчма в планината. Вечерни снимки (Ноември 1943 г.)

Алдо и Джелиндо се преструват, че играят карти. Пред тях има вино.

В кръчмата малко дремещи посетители.

Фердинандо до един билиард си играе с топките.

Хубавата кръчмарка се приближава да вземе вино от една кана, поглежда навън през прозореца и се приближава до масата на Алдо, шепнейки:

— Идат!

Кръчмарката излиза от кадъра. Алдо стана и отива до прозореца. Вижда се една група фашисти, която минава навън. Алдо прави знак на братята си. Те се приближават до прозореца.

Кръчмарката се е качила на стълба, за да вземе друго вино, безсрамно предизвикателна. Фашистите влизат и почват да ѝ гледат краката и да я ухахват просташки:

— О, черноока хубавице, искаш ли да прекараш с един от нас?

Кръчмарката ги поглежда и прави знак на братята, които се приближават спокойно.

— Да, ама аз съм свикнала с мъже, които за мене планина прокопават. Хайде елате да си избира най-хубавия!

В този момент братята, към които се е присъединил и вмъкналият се през вратата, откъдето са дошли фашистите, Антеноре се спускат върху тях.

— Горе ръцете! — извиква Алдо.

— Искаме само оръжието! — предупреждава ги Фердинандо.

Фашистите се оглеждат уплашени и бързо си дават оръжието.

— Да ги изведем вън! — извиква Антеноре.

Спокоен и мъдър, Алдо го спира:

— Не, след войната тези ще си променят нрава и ще почнат да работят като другите.

— Хайде, давай... да си вървим! — подканва Фердинандо.

Той грабва последното оръжие и изкрещява.

— Гледай в земята!

И четиримата изтичват навън.

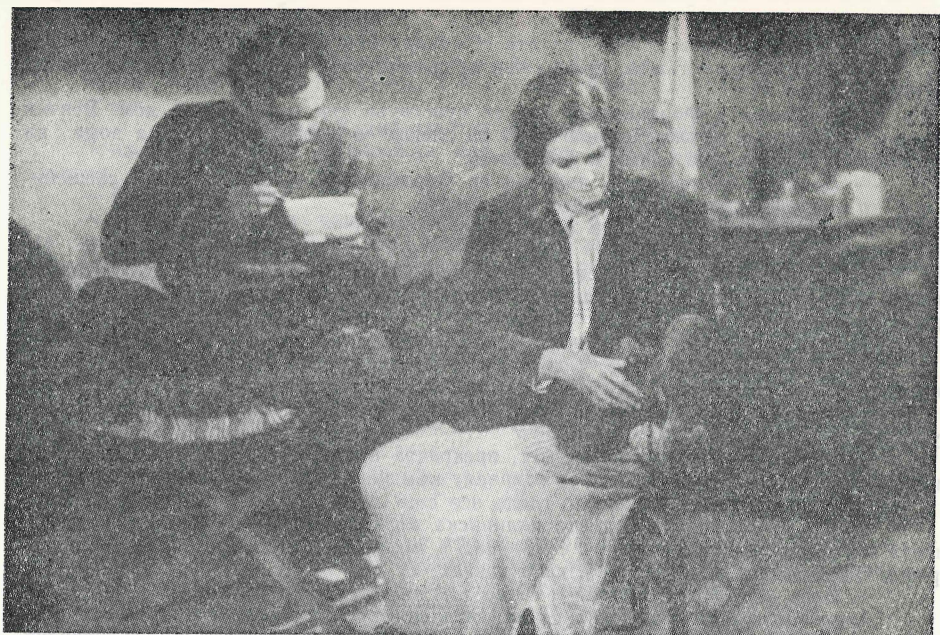
ЕПИЗОД 71

Път в планината. Дневни снимки.

Камерата показва Кастелучи в движение.

— Лягай долу! Лягай! — крещи Кастелучи.

Съвсем очевидно е, намираме се в края на атака срещу фашистки камион.



Групата, водена от Кастелучи, Фердинандо и Алдо, пристига тичешком до преда-лите се фашисти. Тримата се качват в каросерията, пълна с оръжие. Там седи млад фашист в униформа с вързани ръце. На гърдите му е закачена табела „Ре-негат“. Почват да разтоварват оръжиято.

Онези отдолу го поемат.

Изненадан, Фердинандо пита младия фашист:

— Ти пък кой си?

Младежът (Камури) отвръща без връзка с въпроса:

— Заслужавам смърт само заради това, че сбърках да отида с тях... Но разбрах — фашизмът е срам за Италия! ... Искам да дойда с вас.

Фердинандо спира да стоварва оръжие. Развързва му ръцете.

— Ако не бяхме ние, сега по тоя час вече щеше да изпесш една алилуя там, където са ангелите... благодари ми и се оправяй сам, както знаеш... — казва му той.

Младежът продължава:

— Искам да се боря заедно с вас, макар и да умра. За мене това ще бъде свещено жертвоприношение...

Кастелучи, който продължава да стоварва оръжията, се усмихва сухо:

— По-кратко, не се пали толкова, остави тези големи приказки за фаши-стите.

Алдо се обръща добродушно на свой ред към момчето, без да спира да сто-варва оръжие:

— У, колко много приказки! Я по-добре гледай да си занесеш кожата в до-ма, че това е най-важното!

ЕПИЗОД 72

Планинска местност. Външни снимки. Залез.

Хората от групата Черви вървят под дъжда. С тях са бившите военноплен-ници Кастелучи и Камури.

От вътрешността на къщата се вижда влизането на групата. Всички са измокрени и уморени. Навън през вратата се съзира нощта. Чува се...

... Плисъкът на дъжда, придружен от гръмотевици. Това трае през време на цялата сцена.

Пред всички е Фердинандо. Той се чувства тук като в свой дом. Всички оставят раниците и оръжието, приготвят си „легла“ в дългия коридор на дома на свещеника, в който има слама и сламеници.

— Давайте, момчета! — подканя ги Фердинандо. — Аз познавам свещеника... но предупреждавам ви... няма да псувате.

Изведнъж той се усмихва и добавя:

— Дон Паскуино!...

Свещеникът се приближава. Той е сух, с младежки вид. Пуши лула и около врата му е преметнат шал. Студено е. Фердинандо го приближава и казва на Алдо през рамото си:

— Ето това е дон Паскуино Борги, за когото ти говорих.

— Чувствавайте се като у дома си — обръща се дон Паскуино към всички. — Можете да останете тук една, две нощи... колкото щете...

— Благодарим, отче, благодарим! — отвърща Кастелучи с интонация между умората и леката ирония.

Свещеникът го поглежда за миг, прекрива прага и изчезва. Зад прага има някаква стая. Кастелучи и Алдо се отправят към нея, но Алдо се спира изненадан:

Близък план на Алдо, който гледа все още със същото изражение.

Вижда се олтара на бедната планинска църквица, която е долепена до къщата на свещеника. Свещеникът е потънал в молитва. На колене е и се моли горещо. Вижда Алдо и се изправя, като казва:

— Влез, мога да се помоля и сетне...

Алдо влиза и сяда на една пейка. Свещеникът го оставя за минута сам и му донася малка възглавничка. Междувременно казва с известно нервно очакване, което запазва до края на епизода:

— Да поговорим... трябва да поговорим...

Алдо е учуден.

— Но за какво да говорим? Жив умрял съм от умора!

— Не, трябва да говорим! — продължава дон Паскуино. — Да поговорим за практични неща... за конкретни неща...

Спира се и измъква една цигара.

— Пушиш ли?

— Не! — отвърща Алдо.

Вижда се, че свещеникът има нужда да сподели с Алдо, да се разговори. Той казва развълнуван:

— Ето вне сте тука от петнадесет дни... направихте няколко хубави удара... но те не стигат... трябва да се направи още... да ги бием непрестанно... да направим живота им черен, ако искаме да вдъхнем доверие на онези мамини синчета, които са се изпокрили по мазетата и таваните... Аз се опитах да ги измъкна оттам, но какво мога да направя сам?

Алдо го гледа изумен и го пресича:

— А какво ще правиш после?

Сега е ред на свещеника да се изненада.

— Кога после? — пита той учуден.

— Когато представлението свърши и ние бъдем господари! — казва Алдо.

— Знам ли аз! — отвърща дон Паскуино усмихнат.

— Не че онова, дето каза, не ми харесва — изрича Алдо, докосвайки изнедаващо полите на расото му, — но тия работи отгоре ти — те не са ми по вкус.

Дон Паскуино не реагира. Той е твърде погълнат от проблема да вземе участие в партизанската война. Продължава:

— Засега междувременно да правим онова, което е нужно да се прави, а то не е малко... После... после ще видим! Нали знаеш... Провидението не спи!

— Провидението — я го остави! — умихва се Алдо иронично.

— Ти не си ли бил католик? — пита свещеникът.

— Бях. И нямам нищо против онези, които вярват все още. Само че вашата официална политика не ми харесва.

Дон Паскуино прави мигновена пауза, после прошепва:

— На мене също!

Той отива до олтара и почва механично да го почиства, допълвайки с едно увеличаващо се неспокойствие:

— Вярваш ли, че моят владика е бил доволен, когато аз казвах на момчетата да късат червените си повиквателни и да не отиват да бъдат...

Близък план на дон Паскуино. Той е почти смазан, довършва е мисък, пресианал глас:

— ... избити за нищо! Какво изпатих за това, аз си зная!...

Прилошава му. Той се навежда над олтара, почти пада. Алдо скача и го подкрепя.

— Какво ти стана?

— Дребна работа — отвърща дон Паскуино с нещо като усмивка, — понякога сам си налагам наказания и... после едва се удържам на краката си...

Сега двамата са на пейката един до друг. Алдо е изпълнен със състрадание и разбиране към свещеника. Той го гледа и казва:

— Знаеш ли?

— Какво? — отвърща дон Паскуино.

— И ти си един нещастник като мене... Никога няма да те направят владика!

Свещеникът се усмихва едва. Алдо го взема под ръка и го повежда:

— Хайде стани сега...

ЕПИЗОД 74.

Пещера в планината. Дневни снимки.

Един функционер от Редижио е дошъл да разговаря с братята. Разпознаваме го. Това е другарят „дошъл от Франция“ през 1940 година. Срещата е среща на две различни позиции. Присъствуват Алдо, Желиндо и Кастелучи.

— Да се върнем? А нима се шегувахме тук? — изненадва се Алдо.

Желиндо повдига един брезент и показва оръжието, което досега не се е забелязвало.

— Проблемът за оръжието вече не съществува. Ето погледнете, има още за сто души...

— И да не помислите случайно, че ни ги подариха! — допълва Кастелучи със своя типичен ироничен тон.

— Вие ни изпратете хората горе и ни осигурете връзки... — почва Алдо, а наместо него завършва Желиндо:

— ... а за останалото ще се погрижим ние.

— Но тогава за какво е политическото ръководство? — пита функционерът.

— Аз не съм политик, селянин съм... — отвърща Алдо. — Опита го набрахме тук, в планината дец след ден.

— Дори и да грешим, оставете ни да грешим! — подпомага го Желиндо.

— А вие в града, какво знаете вие за нашите грижи тук в планината — пита Кастелучи.

— Тук вие сте изолирани. Може би след някой месец... — почва функционерът, но Желиндо, който не е съгласен с него, го прекъсва рязко:

— А, лесно ви е на вас! Когато нещо е добро, то е добро за всички... но някой трябва да почне!

— А защо да сме изолирани? — подхваща Алдо на свой ред. — Ще видиш, когато и други дойдат с нас... когато продължим да се сражаваме... и другите имат причини да въстават, нашата грижа е да ги измъкнем навън от домовете им!

Функционерът не е съгласен. Отвърща твърдо:

— Ние сме на друго мнение. Искате да останете тук? Останете. Но повече не бива да си помръдвате дори и пръста, докато не дойдат нареждания от Националния център за освобождение.

Тримата се поглеждат. Пауза, после Алдо казва рязко:

— Ние се борим, това е нашата линия и нищо друго...

ЕПИЗОД 75

Планина. Дневни снимки.

Уловени от камерата отгоре, по планинския път се изкачва в разсипан строй немски взвод, охраняван отзад и отпред с блиндирани коли.

Еторе и един от бившите военнопленници са на височина. Военнопленникът насочва бинокъл, после дава знак, че немците са близо...

...на друга група, където са Алдо, Кастелучи, Джелиндо и Антеноре, който слага капсулата на взрив.

— Аз съм готов! — казва Антеноре.

— Ще дойде ли този поп или няма да дойде?

Вижда се дон Паскуино, който тича по една пътека. Зад него в далечината на фона — село...

— Какво става? Сам ли си?

Свещеникът се приближава задъхан:

— Не шат да помръднат! Говорих с всички поотделно. Казват, че сте много малко и не се чувствуват сигурни.

— Стой, прекратяваме! — крещи Алдо към другите.

Немците се приближават до горичката. Съвсем близо са. И са много.

Военнопленникът, който не знае, че от селото няма да пристигнат други, дотичва до Алдо, викайки:

— (на английски) Не, момчета, не!

Агостино, обхванат от неудържима уплаха, дотичва до Алдо:

— И аз съм като онези от селото, страх ме е!

Антеноре обаче е бесен, крещи:

— Ще ни избият всички!

Две предварително приготвени бомби избухват сред немците, убивайки няколко от тях и всяват паника.

Взрив от бомби.

Джелиндо се приближава до Антеноре:

— Луд ли си?

— Да, луд съм! Така поне онези от селото ще се стреснат! — отвърща грубо той.

Немците се спускат към горичката, залягат, стрелят.

Алдо извиква при себе си Кастелучи

— Кастелучи, Кастелучи! Вече не можем да ги атакуваме! Какво да правим?

(Към Джелиндо.) Ти тръгвай с четирима...

Около двамата всички крещат, тичат. Кастелучи не губи спокойствие:

— Ще се оттеглим бавно... спокойно, ако не успеем... общо, по четирима!

Отстъпете двеста метра и стрелайте, за да ни предупредите, че сте пристигнали...

Еторе, наместо да залегне като военнопленника, обхванат от някаква лудост, стреля със своя автомат прав срещу немците, които са точно под него. Дотичва Фернандо.

— Еторе, тръгвай, хайде! — крещи той.

Фердинандо го вдига на рамо и избягва с него.

— Оттегляме се всички към Бизмантова... Бизмантова! — вика Алдо към всички.

Почват да отстъпват тичешком, докато немците се появяват от различни страни.

Отделни лица на немци.

Его че четиримата, които са се оттеглили с Джелиндо, дават огън. После Джелиндо гръмва във въздуха и се отдръпва отново с другите трима, продължавайки да стреля срещу немците.

Различни снимки от немската атака и от оттеглянето.

Всички са вече заедно и тичат до издъхване към една височина. Немските изстрели се отдалечават. Последни в групата са негрът и Камури.

— Назад останаха свещеникът и един от Черви... — казва Камури.

Камерата ги следва, докато се отдалечават.

ЕПИЗОД 76

Високопланинска местност. Външни снимки.

Групата се вижда под една скала. Силите им са изчерпани и те вървят бавно. Мълчаливо. Не се чуват повече изстрели.

Един вик ги спира:

— Алдо, Джелиндо! — вика Овидио.

Овидис настига групата, полумъртав от умора. Съвсем мокър е. Военнопленниците продължават с другите, остават само седемте братя.

— Видя ли свещеника? — пита Алдо.

— От селото пристигнаха и фашисти... — отвърща задъхан Овидио. — Аз се скрих за около час във водата. Не чух повече нищо... но според мене хванали са го.

Фердинандо си загръща палтото, докато Алдо дава своето на Овидио. Всичко става в движение. След миг изчезват

ЕПИЗОД 77

Улица в Реджио Емилия. Дневни снимки.

Лучия минава спокойно покрай немския пост, показва своя документ и изчезва в друга улица.

ЕПИЗОД 78

Лагер в планината. Външни снимки. Залез.

В дъното няколко примитивни палатки. В близък план — Алдо, Джелиндо и Агостино. Еторе и един съветски военнопленник. Алдо подава писмо на Еторе:

— Запомнете добре адреса — Лучия Сарци, при семейство Канова, улица „Рим“ седем! — казва Алдо. И му подава един пистолет. — Това ще употребиш само при нужда.

— Иди и в къщи, кажи им, че сме добре! — казва Джелиндо.

Еторе се отделя и съветският войник тръгва с него. Преди това обаче поздравява Алдо и Джелиндо:

— Досвидание.

Алдо се усмихва и се мъчи да произнесе:

— Досвидание... чао...

Двамата излизат от обсега на камерата и се вижда Алдо. Той тръгва към една от палатките, но Кастелучи го извиква:

— Алдо!

— Какво има?

Кастелучи е сред няколко английски военнопленници, между които са и синзи с бинокъла и негрът. Кастелучи се приближава до Алдо.

— Тези остават... — казва Кастелучи.

Той сочи друга групичка.

— ...а онези си отиват!

— Добре — отвърща спокойно Алдо.

Той и Кастелучи правят няколко крачки с тези, които си отиват, преоблечени в цивилни дрехи, доколкото е било възможно. Всички носят раници.

— Кажи им да идат в Специя...

Кастелучи превежда, казва на английски:

— Идете в Специя...

Кастелучи превежда, казва на английски:

— ...на адреса на онези другари... — подсеща го Алдо.

Кастелучи изважда едно листче от джоба си и им го дава.

— (на английски) ... на този адрес. (Към Алдо.) Колко километра има до-там? (На италиански)

— Шестдесет! — отвърща Алдо.

— Шестдесет — повтаря Кастелучи на английски и продължава на същия език: — Другарите ще ви помогнат да се свържете с вашата армия...

— Кажи им да следват телеграфните жици, така няма да сбъркат — напомня Алдо.

Кастелучи превежда:

— Побра сполука! — поздравява Алдо.

Размяна на поздравления на английски и италиански.

ЕПИЗОД 79

Задна стая на магазин. Ден.

Близък план на Лучия, която казва:

— Не е нужно повече да спорим дали братята Черви са прави или не...

Камерата ни показва, че сме в задната стайка на един занаятчийски дюкян. На събраниято освен Лучия участвуват още и трима другари.

— ... Лошото е, че не знаем повече къде са... и дали въобще са живи... — добавя тя.

— Трябва да установим връзка! — съветва първият другар. — Да им съобщим, че и тук е взето решение за партизанска война, както в Пиемонт и в други места...

— Съгласна съм, но сме длъжни да побързаме! — потвърждава Лучия.

— Разбира се! — съгласява се преждеговорившият. — Между другото научихме, че немците прочистват цялата зона около Червареца...

— А там не са само Черви! — казва вторият другар.

Той подава едно листче на Лучия, която го прочита и го подава от своя страна на първия другар.

— Оттук може да видите, че и други другари са в планината! — добавя вторият другар.

— Не ми харесват тези несъгласувани с партията акции. Аз съм за партийната дисциплина! — намесва се в разговора третият другар.

Първият другар, най-авторитетният между тях, казва нетърпеливо:

— Не бива да губим време. Тази вечер на събраниято на Националния център за освобождение ще поискаме макар и със сила да се направи връзка веднага.

— Добре — съгласява се Лучия, — това ми се струва вярна стъпка.

ЕПИЗОД 80

Лагерът в планината. Дневни снимки.

Тичешком по сипей пристигат Еторе и руският войник. Еторе се упътва към братята си и Кастелучи, които вървят насреща му. Съветският войник отива към другите чужденци.

Задъхан, Еторе връща писмото на Алдо и казва:

— Не намерихте Сарци. В Реджио не може да се влезе. Пълно е с постове.

— А в къщи как е? — пита Алдо.

Еторе навежда глава. Мълчи.

— Какво е станало? — пита Алдо.

— Пълно е с укрити военнопленници-беглеци! — казва решително Еторе след мигновено колебание.

— Луди ли са? — Алдо е ядосан. — Без ум ли са? Не разбраха ли, че тази къща е белязана?

— Не можехте ли да вземете пленниците с вас, да ги доведете тук горе? — пита Фердинандо.

— Те търсеха да се свържат с други военнопленници, но не искаха да се мръднат оттам — отвръща Еторе.

Визият английски военнопленник с бинокъла се приближава до Кастелучи:

— Ние поговорихме... казва на английски военнопленникът.

— Казва, че са се съветвали помежду си... — превежда Кастелучи.

— ...че трябва да изпълним нашия дълг като съюзни войници... — продължава военнопленникът.

— ...че са длъжни като съюзни войници... — превежда пак Кастелучи.

— ...да се свържем с всички други наши войници в тази зона! — довършва той.

Кастелучи превежда и това.

— О кей? — пита англичанинът.

— О кей! — отвръща Кастелучи.

Военнопленникът се връща при своите другари, а Алдо казва на Кастелучи:

— Какво ще кажеш?

— Да се слезе е изгодно и за нас. Ще се спрем за няколко часа, ще установим връзка и пак ще се върнем горе...

ЕПИЗОД 81

В дома на Черви, вечерни снимки (нощта на 24 ноември 1943 г.)

Близък план на Верина, която събува един мокър чорап на Алдо. Той пие горещо мляко, за да се стопли.

— Цял си мокър и замръзнал! — казва тя.
— Последните две нощи беше истински ад... — отвръща ѝ Алдо. — По-лесно е да се оре на полето, отколкото да се воюва...

Чува се плач на дете.

— Аделмо се събуди... — стреска се Верина.

— Ще се оправя сам... иди при детето... — казва Алдо.

Верина става.

Ето и Джелиндо. И той е с изпускаща пара чаша в ръце. Казва на Йоланта:

— Искам да остана с тебе...

— И аз... — отвръща му тя.

В кадъра влиза Алдо. Той взема автомат от масата. В дъното се виждат и другите разпръснати тук и там.

— Аз отивам на пост! — казва Алдо просто.

Тръгва към братата. Пресреща го Агостино, който също взема една пушка.

— Идвам и аз. И без това знам — няма да мога да заспя... все си стоя цяла нощ с отворени очи...

Близък план на Овидио, който е легнал на един дюшек.

Общ план на цялата стая. Само бащата и майката са на крак. Всички останали се мъчат да поспят в малкото часове, които им остават.

Майката привършва да завива този и онзи. После се приближава до стария, за да си легнат заедно. Старият гледа с тъга всички и мърмори:

— Какви ужасни времена... за тази младеж тук!...

ЕПИЗОД 82

Хамбарът на Черви. Нощна снимка.

Голямо празно пространство. Виждат се няколко стан. Стълби, които слизат на първия етаж. Алдо е облегнат на един прозорец. Агостино на друг — напрегнат и нервен.

ЕПИЗОД 83

Външна фасада на дома Черви. Утринта на 25 ноември 1943 г.

Зората бавно осветява заспалата къща...

... и сега по пътя се вижда един камион, който се движи почти безшумно.

Спира. Слизат тихо много фашисти. Кадър в обратната страна на пътя. Друг камион, слизат други фашисти.

Снимка отвисоко. Фашистите, около 150 души, обграждат къщата.

Различни моменти от обкръжението.

ЕПИЗОД 84

Хамбарът. Вътре е тъмно.

Алдо отива до прозореца, защото навън...

... се чува лаят на домашното куче.

Агостино се появява на вратата шепнейки:

— Алдо, чу ли?

Той произнася наполовина последната дума. Вижда изплашен, че Алдо го няма. Връща се на прозореца.

ЕПИЗОД 85

Алдо събужда Антеноре, после и Еторе. Каstelучи се събужда и пита:

— Какво има?

— Има нещо наоколо — прошепва му Алдо. — Събуди Джелиндо и Фердинандо... По-тихо... по-тихо...

После сам отива при Овидио, който събужда негъра и Камури.

ЕПИЗОД 86

Външността на дома Черви. Утрин.

Комендантът на фашистите, добре прикрит, взема един мегафон и завиква:

— Черви, предайте се!

Обкръжени сте!

Предайте се!

ЕПИЗОД 87

Общ план на дома Черви. Вътрешността (утрото на 25 ноември)

Думите на мегафона предизвикват Агостино. Той отива на един от прозорците и изстрелва автоматен ред.

Изстрели.

Фашистите му отвърщат отвън.

През коридора тича Фердинандо, обличайки палтото си в движение, затруднен от пушката, която е вече в ръцете му. Сблъсква се с Алдо, който също тича към прозореца.

— Тоя път няма да се измъкнем! — вика той.

Започват да стрелят.

Изстрели

Еторе и Джелиндо пристигат на друг прозорец в долния етаж и почват също да стрелят.

В един ъгъл на къщата са се сврели жените и децата.

Чуждите военнопленници тичат да застанат на друг прозорец.

— Черви, предайте се! — крещи фашистският комендант.

Всички Черви стрелят.

Отговарят им други изстрели.

Изстрели!

ЕПИЗОД 88

Фасадата на дома Черви. Утро.

От високо. Престрелката между двете страни е намаляла съвсем.

Зад едно прикритие фашист с готова запалителна бомба. Той я хвърля яростно...

...срещу сайванта за сено.

Престрелка.

ДЕТАЙЛ: запалителната бомба пада в сеното, което веднага пламва.

ЕПИЗОД 89

Общ план на дома Черви.

Всички стрелят от своите позиции.

Изстрели.

Но по-силни от гърмежите са писъците на децата в къщата.

Плач на деца.

Агостино излиза тичешком от стаята и в коридора се среща с другите.

— Запалиха сеното! — крещи той.

Престрелката е утихнала.

И фашистите са спрели да стрелят и отново се чува глас:

— Черви, предайте се!

Алдо се спуска да спре всички.

— Джелиндо, не стреляй! Горим!

— Да слезем долу и да ги атакуваме! — предлага Антеноре.

— Не, ще се предадем! — натъртва Алдо.

Той се обръща към братята си: — Чуйте ме добре! Когато ни разпитват, само аз и Джелиндо ще вземем отговорността върху себе си. Другите нищо не знаят, ясно ли е?

От стаята, където са били събрани жените и децата, излиза Ирнес с малко дете на ръце. Агостино се приближава до нея и я прегръща силно.

— Не се тревожи, недей... успокой се...

Сцената завършва с близък план на бащата и майката.

— Няма да ги оставя сами! — казва бащата.

— И ти ли? — проплаква мама Черви.

ЕПИЗОД 90

Дворът на дома Черви. Съвсем се е съмнало.

Предвождани от бащата, всички братя Черви, бившите военнопленници, Касте-

лучи и Камури излизат навън. Къщата е наполовина обхваната от пламъци.

Фашистите се нахвърлят грубо върху мъжете, други се спускат да спрат жените, които искат да се присъединят към близките си.

Различни сцени, викове на омраза и гняв на жените, крясъците на фашистите.

Викове, крясък, плач.

— Всички до стената! — ребе фашисткия комендант. — Черви на една страна, другите на друга!

Той се обръща към някакъв цивилен:

— ... Росети, кои са от Черви?

Пробивайки си път сред бъркотията, създадена главно от жените, които се жарат жестоко и крещат, цивилният посочва:

— Този ... този ... този ...

Групата на чужденците е избутана на обратната страна, оттам, където са братята Черви.

— Да дойдат камионите! — заповядва фашисткия комендант.

Шум на камионни мотори в движение.

Братята и бащата минават пред камерата, а след това виждаме жените вече сами, отчаяни.

Къщата е в пламъци, едно дете излиза от нея.

Чува се гласът на Алдо, който вика на жените:

Близък план на Алдо.

— Не стойте тука! Къщата! Къщата!

Жените хукват за вода и почват да гасят.

Жените, които се борят с огъня, докато шумът от камионите се отдалечава ...

ЕПИЗОД 91

Затворнишка килия. Дневни снимки.

Близък план на Еторе. Лицето му е в белези. Бащата го измива с кърпа, по-топена във вода, и я слага върху ударените места. Явно братята са били бити. Камерата проследява войнишкото канче с вода, което бащата подава на Антеноре. Той слага мокра кърпа върху лицето на Фердинандо, по-пребит и от него. Снимката спира на Агостино, лежащ полумъртъв в един ъгъл, след което преминава на изпънатия на пода Овидио.

Близък план на Камури, пребит и той.

Близък план на Алдо, изправен, потънал в мисли, също с белези по лицето от побоя.

Камерата проследява войнишкото канче с вода, което бащата подава на Антеноре, който, бит жестоко, гледа с празен поглед.

ЕПИЗОД 92

Харманът в двора на Черви. Дневни снимки (около Коледа е.)

Общ план на полето под снега. По него тук и там се виждат жени и поотрасли деца. Те работят на мястото на отвлечените мъже. В близък план майката, която потрепва, виждайки ...

... да пристига Кастелучи — мръсен и изморен.

Майката го поглежда с вълнение ...

ЕПИЗОД 93

Снимки от затвора (килия, коридори, стая за срещи) дневни снимки.

Детайл от масивната ключалка на килия.

Вратата се отваря и се виждат седналите братя Черви и Камури.

Всички поглеждат към вратата. Алдо става с мъка и се упътва към влезлия, вдига ръце, за да си оправи косите и се приближава към камерата, която остава зад него, следвайки ...

... Ритъми на стъпките му ...

... И показвайки коридора и килиите от двете страни.

Стълби, по които Алдо слиза. Зала. Алдо зърва за миг дон Паскуино Борджи с изпокъсано расо. Двамата се поглеждат за миг.

Вратата на приемната стая се разтваря. Влиза надзирателят.

Камерата улавя зад него желязната решетка, зад която се вижда лице на жена. Постепенно с доближаването на камерата във фокуса влиза Лучия.

Близък план на Алдо. Той е изненадан. Но се овладява мигновено.
Двамата разговарят, а надзирателят стои до тях и слуша. Един миг на
мълчание, после Алдо казва:

— А Верива?

— Не можа да дойде! — отвръща Лучия.

Алдо изчаква приближилият се надзирател да отmine.

— Искях да я видя с децата! — прошепва той.

— Майка ти смята, че е по-добре да не те виждат тук! — отвръща Лучия.

Тя вижда, че надзирателят се е обърнал за миг и прибавя многозначително:

— ...само когато те освободя! (Пауза.) Понсках да дойда аз... имам тол-
кова неща да ти кажа... но е мъчно...

— Разбирам! — кима Алдо.

Той се приближава до Лучия, използвайки ловко приближаването и отда-
лечаването на надзирателя. Надзирателят се връща обратно и Алдо задава един
най-конвенционален въпрос:

— Как върви работата?

— Оправяме се някак — отвръща Лучия, — но малко ни е трудно без вас...
особено на мене... от толкова време не бяхме се виждали... каква лоша Коле-
да... ужасно е, като си помисля, че след пет дни е Нова година...

Алдо я поглежда.

— ...а вас няма да ви има... (Пауза.) Но аз искам по някакъв начин да
бъдем заедно с вас...

Пауза. Алдо става много внимателен.

— В полунощ аз ще си мисля за теб... и ти мисли за мен... и кажи и на
другите, че Йоланта, Маргарита и Ирнес също ще мислят... и приятелите... пом-
ниш ли го Данте, французина. Върна се и все говори за тебе...

— Върна ли се... — прошепва Алдо.

Алдо разбира. Лучия успява да му прошепне още нещо по изразително:

— Също сякаш че сме тук всички заедно в полунощ.

— В полунощ... — въздъхва Алдо.

— Да, не заспивай... също и другите.

Надзирателят е съвсем близо.

— Ще отворим една бутилка шампанско... на вас тук ще ви дадат ли шам-
панско? — пита невинно Лучия.

— Да, да. Държат се много добре.

Камерата подчертава безите по лицето му.

— Не се тревожи... — повтаря той, — с шампанско или без шампанско всич-
ки ще бъдем будни в полунощ и ще мислим за вас... ще мисля за теб...

Надзирателят го прекъсва:

— Разговорът е свършен.

Алдо става и преди да си тръгне, ѝ казва:

— Знаеш ли, наистина мисля за теб. (После въздъхва, смазан.) На тебе...

Близък план на Алдо, който се отдалечава. Лицето на Лучия помътнява от-
ново, докато тя му вика:

— Сбогом... скоро ще бъдеш... свободен...

ЕПИЗОД 94

Фашиото в Реджио Емилия. Интериор. Нощ.

Около голяма маса, някои в униформа, други цивилни, са насядали фашист-
ки първенци.

Един от фашистките ръководители казва:

— Преди два часа са убили още един наш човек! Нужни са светкавични
репресалии.

Втори фашистки ръководител:

— За един десет!

— Да, но откъде да ги вземем! — пита първият фашистки ръководител.

Вторият фашистки ръководител:

— Ами от тридесетте от вила Миноцо. Вземи си десет, които и да са!

Трети фашист:

— С тези пълни затвори тук в Реджио трябва да не десет, ами тридесет...

Близък план на секретаря на фашиото в Кампеджине, когото вече познаваме. Той казва с красноречива усмивка:

— На мене биха ми стигнали седем.

Едър план на един четвърти фашист, който прибавя с омраза:

— Нека бъдат осем... заедно с тях е и онзи ренегат Куарто Камури...

ЕПИЗОД 95

Общи изгледи на затвора (килия, коридор и пр.) вътрешни снимки. Утро.

Желязна решетка във форма на вълча уста, от която се прокрадва утринна светлина.

Отвън се дочуват стъпки, докато камерата улавя братята, които се разбуждат.

Стъпки, които се приближават. Стъпките спират. Чува се щракането на ключалката. Вратата се отваря.

Върху разбудените сноп светлина от врата.

Надзирателят започва да чете:

— Черви Джелиндо, Антеноре, Алдо...

Камерата преминава през лицата на братята, които стават прави.

— ...Фердинандо, Агостино, Овидио, Еторе... Камури Куарто... всички — излизай!

Камури излиза пръв.

Алчиде, бащата, се приближава до надзирателя, синовете остават зад него.

— Ами аз? — пита той твърдо. — Аз съм главата на семейството, аз!

— Че вие не сте обвиняем. Те отиват на съд...

Близък план на надзирателя, който изрича лъжата си с известно усилие:

— ... в Парма!

Лицата на братята, които си разменят бързи и тревожни погледи, сочейки баща си. Джелиндо, с присторена радост, казва:

— Разбира се, тате... ще видиш, че ще се измъкнем...

Алчиде поглежда всички смело:

— Не си правя никакви илюзии... но и да ви изпратят в Германия... Вие сте силни, ще издържите...

Братята се струпват около него, за да подхранят илюзията му. Да не го оставят да падне от вълчение.

— Разбира се, дори и да ни изпратят в Германия... значи, че ще покажем на немските селяни как се работи на полето...

— Гледайте само да сте все заедно — промълвя бащата.

— А и войнзта все ще свърши някога! — казва последен Фердинандо.

Излизат един подир друг.

Сега са вече вън. В коридора. Виждаме ги гърбом и като силуети. Ще ги видим откъм лицето само в края.

Минават всички покрай камерата.

Навън зазвучава сигнал за въздушна тревога.

В двора на затвора има затворническа кола.

Братята и Камури се качват. Един взвод от фашисти ги приемат от надзирателите.

Сирената продължава да свири...

ЕПИЗОД 96

Улица в Реджио Емилия. Външни снимки. Утро.

Общ изглед на града, в мътната светлина на една зимна утрин.

Сирената продължава глухо и заплашително...

... Воят на сирената продължава през времетраенето на цялата сцена.

Затворническата кола бавно тръгва по един път...

Затворническата кола отгоре. Тя пътува по съвсем пуст път... зад нея върви и друга.

ЕПИЗОД 97

Стрелбището на Реджио Емилия. Външни снимки. Утро.

Алея с дървета, която заобикаля високата каменна стена на стрелбището. Все

откъм гърба виждаме вървящите братя Черви и Камури, ескортирани от въоръжените с автомати фашисти.

Сигналът за тревога продължава още миг и спира.

Шум на стъпки по сухите листа, които покриват земята.

Овидио се дърпа, почти не иска да продължи. Алдо и Антеноре го бутат, давайки му кураж. Още няколко крачки, после Агостино се отделя от редицата, хваща главата си с ръце и хълцайки, отива да се облегне на стената, обхванат от безумен страх. Преди фашистите да се нахвърлят отгоре му, Джелиндо го прегръща и го връща в редицата. После Алдо стиска ръката на Джелиндо и Антеноре и отива начело на всички...

В стената се отваря малка вратичка, през която минават осъдените. В началото пред тях е спрял един свещеник.

Алдо се спира за миг, но после продължава.

Едва сега виждаме стрелбището изцяло.

Огромен правоъгълник. Всичко прилича на някаква абсурдна сцена, приготвена за един още по-абсурден спектакъл. Накарват братята Черви да се качат на една площадка от земя, която е по-висока, тъй че техните лица застават точно срещу небето.

От едната страна е взводът за екзекуция — далечен, хората в него са без лица, в полусянка. Това са фашисти в униформа.

Взводът се изтегля и се строява пред земната площадка, на която са братята.

Чуват се различни команди, каквито се отдават при такива случаи до командата — „напълни!“

Виждаме братята за последен път...

...ето го Овидио, който си закрива лицето с ръце...

...Еторе, който пъчи гърдите си в някаква детинска екзалтация...

...Фердинандо, треперящ като в треска...

...Агостино, който тихо плаче...

...Антеноре, върху чието лице има израз на лека усмивка...

...Алдо, замислен и угълбен — човек, който премисля всичко преживяно.

Върху близък план на Алдо се чува командата:

— Огън!

Залп. Седемте братя и Камури падат покосени. Димът от изстрелите ги скрива почти от погледа.

Тази фотограма остава неподвижна и върху нея на мястото на думата „край“ се появява надписът:

„Всички, които работиха за реализирането на този филм, благодарят на Реджио Емилия.“



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА СЪВЕТСКИЯ
ИГРАЛЕН ФИЛМ „ОЩЕ ВЕДНАЖ ЗА ЛЮ-
БОВТА“ (ГОРЕ СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

И

ПОЛСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ „ВЪЛЧО ЕХО“ С
УЧАСТИЕТО НА СЪВЕТСКИЯ АКТЬОР БРУНО ОЯ
(КАДЪР ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА
НА КОРИЦАТА)