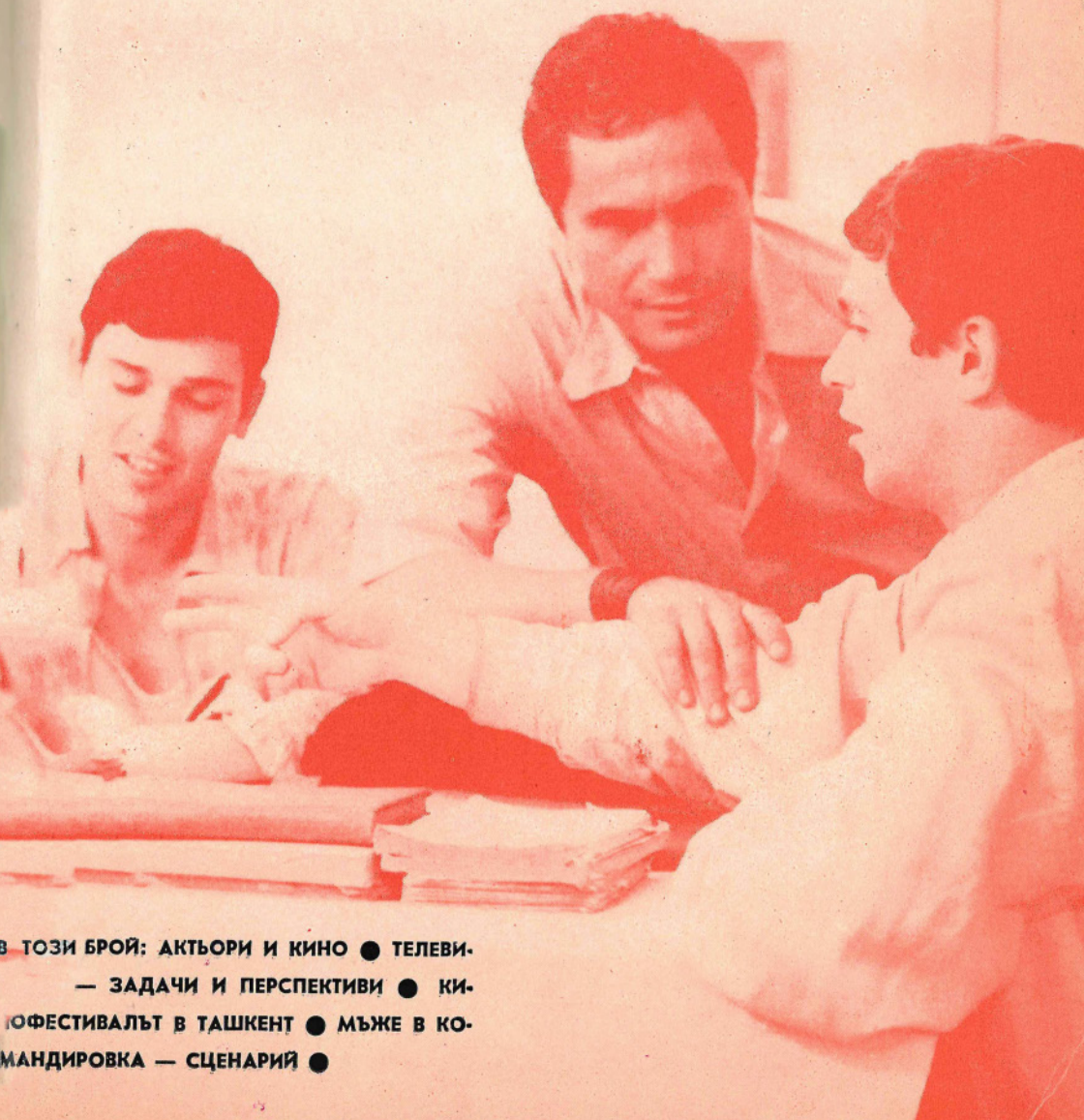


киноизкуство



В ТОЗИ БРОЙ: АКТЬОРИ И КИНО ● ТЕЛЕВИ-
— ЗАДАЧИ И ПЕРСПЕКТИВИ ● КИ-
НОФЕСТИВАЛЪТ В ТАШКЕНТ ● МЪЖЕ В КО-
МАНДИРОВКА — СЦЕНАРИЙ ●



**кино
изку
ство**

**година
23**

бр. 12, декември 1968

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

с ъ д ъ р ж а н и е

ВАСИЛЕН ВАСЕВ — ДУМАТА Е ЗА АКТЬОРИТЕ
ТЕЛЕВИЗИЯТА — ЗАДАЧИ И ПЕРСПЕКТИВИ —
ИНТЕРВЮ С БОГОМИЛ НОНЕВ, ГЕНЕРАЛЕН
ДИРЕКТОР НА БЪЛГАРСКОТО РАДИО И ТЕ-
ЛЕВИЗИЯ

ВЕРА НАЙДЕНОВА — „СЯНКА НАД ПРАЗНИКА“
ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

ВЛАДИМИР ОГНЕВ — СКОТО НА КАМЕРАТА
КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — КИНОФЕСТИВАЛ НА
СТРАНИТЕ ОТ АЗИЯ И АФРИКА В ТАШКЕНТ
РАБОТАТА В КИНОТО МЕ ОБОГАТИ
МЛАДОТО КИНО НА КИРГИЗИЯ

ТОНЧО ЧУКОВСКИ — ФОРУМ НА СВЕТОВНОТО
НАУЧНО-ПОПУЛЯРНО И УЧЕБНО КИНО
ИНТЕРВЮ С АНА КАРИНА
ФРАНКО ДЗЕФИРЕЛИ

ХРОНИКА

ЛЮБЕН СТАНЕВ — МЪЖЕ В КОМАНДИРОВКА
(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 сцена от филма
„Птици и хрътки“. На втора страница на кори-
цата съветската актриса **Лариса Лузина**

ВАСИЛЕН ВАСЕВ

ДУМАТА Е ЗА АКТЬОРИТЕ

РАЗГОВОРЪТ

Той започна със самите актьори от българското кино във вид на обстойно, но непретенциозно допитване. Всъщност думата е за актьорите, за тяхното майсторство в българския филм, за бъдещето на това майсторство. Ето защо разговорът трябва да продължи. Нека в него участват хора и от другите професионални сфери на киноизкуството — тогава ще се надяваме не само на констатации и препоръки, но и на реални, по-благополучни резултати в практиката.

Доколкото ми е известно, не съм единственият човек, който преценява, че актьорската игра в нашето кино е добра, но не изчерпва потенциалните възможности на българските актьори. Разбира се, изключвам отделни отлични прояви като Георги Калоянчев — Инспекторът, Апостол Карамитев — Александров, Константин Коцев — редник Ганджулов и др., защото те само показват докъде би могла да се вдига чертата на вискателността. Но като цяло, като общо впечатление се оказва, че актьорското мнозинство не е на собствената си професионална висота, затвърдена в театъра.

Странно е, че макар да има значителни традиции, българското актьорско майсторство съвсем не е на първо място сред компонентите на нашия филм. То отстъпва на пример пред подчертания успех в една нова за нашето изкуство област — операторското майсторство. А играта на актьора беше най-впечатляващият момент в нашите филми, дори когато те още не бяха кино, когато бяха на полупрофесионално, полупрофесионално ниво. Имам предвид поне „Настрадаин Ходжа и Хитър Петър“, „Огнена дия“ или „Българи от старо време“. И не е ли незакономерно, нелогично напредъкът ни в другите области на киното да се съпровожда от едно по-бавно развитие тъкмо в сферата на актьорското участие?

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

По начало актьорската професия (в киното и театъра, навсякъде по света) заема една не съвсем радостна позиция. Актьорът е п а с и в н а по положението си в организационния процес творческа личност — той чака да бъде включен в постановка, инициативата и авторството на която принадлежи на други хора, от други специалности и професии в изкуството, чака да бъде избран и предпочетен пред други. Както се пошегува в едно интервю Апостол Карамитев, актьорът е като стара мома, която търпеливо чака да я поискат. И тъй участието на актьора в даден филм зависи от режисьор, оператор, художествен съвет и т. н. Изборът на ролята също не е негова работа. Макар често по много от решаващите въпроси да има мнение, рядко се допитват до него.

Актьорите се примиряват с тази основна особеност на своята творческа съдба и се опитват да я компенсират с други дейности, които активно противопоставят на организационната си пасивност.

Единият вид дейност е влагането на много енергия за борба с бездействието. Заетостта — това означава за актьора едва ли не всичко. То е творчество, то е школа, то е реализация на личността, то е живот. Защото ако не играе, актьорът престава да бъде актьор. Психотехниката на артиста се развива с всяка роля, с всяко участие, но ако не се ползува, тя не може да се консервира, бързо губи качествата си, променя се; застоят я унищожава. Но и най-благородният стремеж към по-голяма заетост и творческа активност не извинява случаите, когато гонитбата на повече работа изчерпва енергията на актьора за сметка на качеството на неговата изява и се оказва във вреда на майсторството му, на творческата му палитра и дори на професионалния му престиж.

Другият вид дейност е не така видим. Той е дълбоко скрит в самата същина на актьорското изкуство и поради това е особено важен за отбелязване.

Актьорската игра е извънредно сложен творчески акт. Осъществен в т е а т ъ р а, той е най-динамичният и вътрешно концентриран процес в създаването на спектакъла. Защото тук актьорът твори с цялата си същност — психическа и физическа, неговото творчество в момента на създаването се и консумира, става постоянно на публиката. За да бъде подготвен за огромната сложност на този художествен акт, артистът се нуждае от голяма предварителна подготовка — от богат запас психо-физически средства, от лична и професионална култура, от наблюдателност, овладяност и още много качества. Когато играе, актьорът превръща в изкуство отбрани явления от живота. Разбира се, не точно такива, каквито са срещнати, а съгъстени и филтрирани през призмата на актьорската впечатлителност. Затова колкото по-голям и силен е капацитетът на тази призма, толкова по-богат бива и натрупаният запас от средства и приспособления. Този творчески метод — методът на с и н т е з а — е основен белег на онази разновидност актьорско творчество, към която принадлежат нашите богати реалистични традиции и от която изхождат по възпитание нашите сегашни актьорски поколения. Събирането и транспортирането на наблюдения от живота, овладяването им и из-

ползуването в актьорската професия е един напрегнат, непрекъснато продължаващ процес, който не само оформя и характеризира актьора като творческа личност, но го и реализира като обществена единица.

Така че фактически своята пасивност във взаимоотношенията с останалите си партньори на терена на изкуството актьорите успяват да компенсират с активната си подготовка за творчество. Но тъкмо тук започват особеностите на актьорското творчество в киното — особености, които придават на това творчество нови измерения, нови стойности.

ТВОРЕЦЪТ

В театралния и телевизионния спектакъл, в радиопостановка, актьорската игра е непрекъснат творчески процес и неговият художествен резултат в значителна степен зависи именно от непрекъснатостта, при която се осъществява. В тези случаи актьорът следи резултата, контролира го, защото докато твори, се движи в рамките на едно определено, постепенно развитие. Актьорът съзнателно градира това развитие, кулминира и го завършва, като през цялото време на своята игра може да ревизира и променя средствата си, може да импровизира и въпреки предварително установените рамки на спектакъла, запазва една относителна свобода. По-точно актьорът-творец запазва по време на представлението усещането си за свобода и от интензивността на това усещане много пъти се пораждат нови решения, нови средства и приспособления, запазва се свежестта на актьорската палитра, а професионалният запас се обновява и обогатява.

В киното обаче непрекъснатостта на творческия процес у актьора е нарушена. Самият творчески процес се надробява, елементаризира, разпада се. По-точно той престава да съществува. Остава само неговата имитация, подчинена на особеностите на филмопроизводството. Ощетени са неговите важни творчески професионални функции. Той играе, но играта му материализира реалния критерий на режисьора. Художественият образ вече не е самостоятелно създание на актьора, не е резултат единствено на неговата синтезираща впечатление от живота дейност, не е блясък само на неговото вдъхновение. Художественият образ е колективно създание, в което материалът се дава от актьора, а сглобяването на отделните късове е дело на режисьора. По-точно образът се сглобява в съзнанието и възприятието на зрителя по великия монтажен закон на киното. В целия така протичащ творчески процес актьорът няма самостоятелен избор за собствените си средства. Оказва се, че киното предлага на актьора още по-зависима, още по-пасивна позиция, отколкото другите изкуства — театър, телевизия, радио. Срещу тази, тъй да се каже, втора пасивност актьорите упорствуват, не се помиряват лесно с нея и дълго и пространно продължават да бранят професионалния си периметър от агресивността на режисурата.

Взаимоотношенията се усложняват още повече с развитието на някои нови стилови насоки в съвременното изкуство и особено в ки-

ното. Проявилият се в по-ново време стремеж към документалност постави киноактьора в една подчертано натурна обстановка, застава го непрекъснато да пребивава и да твори в обкръжение с подчертани белези за достоверност. Документалното третиране на живота преоцени актьорския професионален запас, придаде му друга стойност. От актьора веднага бе изискано умението да съедини достоверността на натурата с условността на своя психически живот в образа. Затова все по-малко започват да се търсят актьорите, умеещи да се превъплъщават до неузнаваемост. Предпочитанията клонят към актьори, които съединяват личната си духовна стойност с личните белези на образа. Вместо цялостното извайване на единен образ киното задълбочава нуждата от умение да се трупат белезите на образа. Събраните белези на филмовия образ не е нужно да бъдат степенувани и подреджани от актьора. Не е нужно, не е възможно. Грижата и правото за това принадлежи на режисьора. И от неговите професионални и художествени възможности зависи камъчетата да легнат на точното си място в мозайчното пано, да образуват желаната фигура. А умението на актьора да подготвя елементите на образа и да доверява окончателната им обработка на режисьора е качество, което се придобива. Като даденост не всеки го притежава. Засега овладелите това качество са малко, но пък техни са най-добрите постижения в киното.

Така че стремежът към документалност в съвременното киноизкуство създаде още едно препятствие за актьорите, още едно ощетяване. Като съзнава това, като вижда, че фактически пренебрегват неговите професионални възможности и използват повече естествените му данни, актьорът в киното губи творческото си самочувствие, губи усещането си за самостоятелност и започва да говори за доверие. Настоява за повече доверие и участие в колективната творческа задача.

И тук естествено възниква въпросът: „Кой ще помогне на актьора да осъзнае сложните изисквания на съвременното кино и да преодолее съпротивата на досегашните си творчески навици?“

РЕЖИСЬОРЪТ

Взаимодействието между актьора и режисьора на терена на филмопроизводството е твърде сложен акт. То протича ту хармонично, ту объркано. Сприятелява и разделя. Радва и тревожи. Но това взаимодействие не засяга единствено актьорите и режисьорите. Тъй като протича върху основата на кинодраматургията, по неизбежност то засяга и сценаристите — кръгът на споровете, на взаимните недоволства и упреците се оказва по-широк. Но изискванията, отправяни към сценаристите за създаване на по-жизнени характери, на по-интересни и богати образи, за създаване на по-верни и изразителни ситуации, на по-конфликтни взаимоотношения, ярко действие и съдържателен диалог имат дефинитивен характер и не подлежат на такъв коментар, както работата, при която се срещат актьор и режисьор. Тогава не ни остава друго освен да търсим отговора на нашия основен въпрос в творческото взаимодействие на актьора с

лицето, заело челно място в колективното филмово изкуство — режисьора.

Режисьорът е фигурата, която обединява, оглавява и ръководи всички участници в колективния творчески процес, а те се реализират благодарение на неговите познания, чрез неговата фантазия, в неговия професионализъм. Режисьорът организира художествените резултати, неговата инициатива е закон за всичките му сътрудници в името на същите тези резултати. Общата работа се трансформира по негова воля, получава такава завършеност, каквато той и придаде. Следователно режисьорът заема най-активната позиция сред останалите членове на екипа. При това положение той великолепно съзнава, че след като е натоварен с крайната отговорност за художествения резултат, трябва да разчита преди всичко на себе си. Осъзнаването на този момент, съчетано с личните и професионални качества на човека, оформя по необходимост едно ново негово поведение през време на колективния творчески процес.

Нарочно ще поляризирам в две посоки впечатленията от режисьорската работа в киното. Струва ми се, че така може да се стигне до по-голяма яснота. Всъщност явленията са по-скоро междинни, състоят се от нюансите на явленията, които или другия тип, а понякога от съчетания на белези от двата типа.

Впрочем тази поляризация никак не е произволна. Тя е опит да се определят чертите на две понятия, които актьорите (пък и не само те) са поставили в делнична употреба. Това са понятията „режисьор-педагог“ и „режисьор-диктатор“. Разбира се, стойността на тези две понятия е твърде условна, но тя е достатъчна, за да отпразви мисълта към същността на явленията, които обозначава.

И тъй, ще отделя един основен тип режисьор — онзи, който делкатно и тактично, умно и проникателно съумява да спечели актьора, да го приобщи към съвместния творчески процес. Това е режисьорът, който умее да насочва актьора и да изисква от него. Това е творецът, който може да даде от себе си на актьора и знае как и какво да вземе от него, който предварително знае целта си и точно, последователно се приближава към нея. С други думи, режисьор, който умее „да работи с актьорите“, който може да постига с тях резултати. На такъв режисьор актьорите охотно поверяват таланта, авторитета, знанията си и ни задължават накрая да говорим за постигнато майсторско — Рангел Вълчанов — „На малкия остров“, „Инспекторът и нощта“, „Методи Андонов — „Бялата стая“.

Другата категория режисьори (а те не са малко!) максимално използват решителните преимущества, които им дава активната позиция. За да оглави успешно своя екип, такъв режисьор се стреми да подчини сътрудниците си. Колективният творчески процес не е взаимно обогатяване, той е едностранен — режисьорът или само налага, или само извлича. Нещо повече, такъв режисьор недостатъчно дава на актьорите и недостатъчно взема от тях. Той бърза да свърши „своята работа, да докаже, че владее езика на киното, че познава неговата техника и особености и... следователно може и да пренебрегне работата с живия материал — актьора. С други думи режисьорът не е на висотата на поетата задача, той е професионално беден и се опитва да скрие творческата си без-

помощност с енергия, с дейност, с безапелационност. На практика се оказва, че актьорската изява се намира в ръцете на човек, който не може да я реализира пълноценно, не може да я превърне в равностоен компонент на филми.

ЛОЗУНГЪТ

Всичко засегнато дотук, е опит да се обяснят по-главните причини за недостатъчно богатите плодове на творческото взаимодействие между актьори и режисура, за недостатъчно впечатляващото участие на актьорите в нашите филми. Опит да се оформят отделните вини. Всъщност творците на нашето кино си подхвърлят вината като футболна топка. Но както и да си я подхвърлят, тя не спира при една от групите актьори, режисьори или сценаристи. Защото вината е колективна. Създавана е с приноса на много хора, в много звена, за продължително време.

Без да претендирам, че ще изчерпя така назованата вече вина, мисля, че не ще сгреша, ако потърся нейният център, нейното ядро в оня сложен комплекс от разбирания, от навици, от поведение, възпитание и вкус, който у нас обикновено срещаме в сборните, в колективните изкуства, каквито са киното, театърът, телевизията. Става дума за задоволяването с лесното и бързото в съвместната работа, за оставането при първата среща, при първия досег и първата мисъл. За задоволството от хрумването, а не от изстраданото търсене. Става дума за все още липсващото или рядко срещано търсене на сложното решение, на най-здравата връзка, на най-трудно осъществяването включване. А първото хрумване не винаги е най-благодарното. Първият контакт не винаги е най-благоприятният. С тях се ражда евтиното решение, неубедителното средство, бедното приспособление.

В процеса на работа често ще чуете да казват: „Нищо, може и така!“ Тези незначителни на пръв поглед думи означават много. Те узаконяват една недовършена работа, те предварително осъждат едно незапочнато дело, не допускат създаването на един по-сложен и по-труден факт. „Може и така!“ — това е лозунгът на посредствеността. Оправданието на бедното въображение. Обяснението на половинчатостта. „Може и така!“ — е най-големият враг на художественото творчество, на живота и изкуството.

Как изглежда свързано с нашия въпрос всичко това? За илюстрация (ако щете като пояснение, за доказателство) ще се позова на начина, по който обикновено в практиката се подхожда към актьора.

Дойде в киното нов актьор. Интересни качества, особено присъствие, чар, ярка характеристика. Изиграе една роля — подхожда му, защитава я прилично. Получава се нещо добро, което радва, обещава, насърчава. Идва втората роля, която по особености не се различава от първата. Пак добра защита, съчетана отново с интересните качества, с особеното присъствие и чара, със същата ярка характеристика — а не се получава. Понякога идва и трета роля, но по-често — не. Какво се е случило? Нищо особено. Просто първата

роля е погълнала всичките качества на въпросния актьор, разкрила ни е присъствието и чара му, изчерпала е ярката му характеристика. За втората и третата почти нищо не е останало. Виновен ли е актьорът? Едва ли. Той несъмнено е хвърлил всички сили и за първата, и за втората, и за третата роля. Грешката е в онези, които са дали на този актьор две или три близки по същество роли. Защото не са се опитали да потърсят, да рискуват, да опитат. Просто са си спомнили, че еднi кой си артист изигра в еднi кой си филм добре еднi коя си роля и може да играе такива роли. Така е и в театъра. И в телевизията. Така се получава повторението, изчерпването, ощетяването, посивяването на таланта.

Или пък — дадена роля е слаба по драматургия. Възлага се на известен, добър, опитен актьор, „за да я направи“. С това се изчерпва тревогата. Не е важно, че ролята има нужда от доработка, от ярко и обогатяващо решение, от намерени допълнителни изразни средства. Залага се на присъствието на еднi кой си, на внушението му, дори когато „нищо не прави“ и т. н.

Примерите са познати до втръсване, вече не правят впечатление. Да се очудваме ли тогава, че през нашите филми преминаха и преминават доста нови лица, начеващи и опитни актьори, с по-голям или по-малък стаж, минават натурщици, а малцина се задържат на екранния небосвод. И колко още сили не са включение досега в този неизчерпаем контингент. От всички можем да посочим обаче само няколко имена, които си извоюваха трайно място на нашия екран. Само неколцина обогатиха биографията си с онова, което направиха в киното — Невена Коканова, Иван Братанов, Георги Георгиев — Гец. Мнозинството си остава с върховете от театралната сцена. А успешните привличания можеха да се окажат повече и по-богати, ако към всички бе проявено повече търпение, повече настойчивост, повече благороден риск. Нашите актьори не са толкова бедни и не се изчерпват толкова лесно, както се струва на някои режисьори. И критиката не винаги е била справедлива към такива недостатъчно защитени (именно защитени, а не „защитили се“) актьори. Ние като че ли трудно отделяме и посочваме истинските причини за една незавършена роля. Не разграничаваме причините у актьора от причините у режисьора и обикновено се задоволяваме с общ анализ на образа. И в такива случаи помощта, която им оказваме, е минимална.

И все пак в неблагоприятното си положение актьорите оиха могли сами твърде много да си помогнат. Ако не се примиряват с пасивната си позиция в киното. Вероятно увеличаването на филмопроизводството ще допринесе много в това отношение — ще им осигури повече участие, ще им открие повече терен за изява. Може би тогава вече актьорите ще станат по-взискателни спрямо предложения материал, спрямо екипа, който създава филма...

Може би ще доживеем времето, когато и у нас ще се пишат специални сценарии за определени изпълнители. С успехите си в театъра и с най-доброто, което са създали в киното, най-добрите ни актьори са доказали, че заслужават това.

ТЕЛЕВИЗИЯТА — ЗАДАЧИ И ПЕРСПЕКТИВИ

Представител на редакцията се среща с др. **БОГО-МИЛ НОНЕВ** — генерален директор на Българското радио и телевизия, и го помоли да отговори на въпроси, свързани с развитието на телевизията у нас.

Какви са перспективите за разширяване на телевизионната мрежа?

За по-малко от 10 години Българската телевизия постигна широко програмно развитие, от една страна, а от друга страна, нейната програма стигна до много далечни краища на страната. За една година у нас бяха закупени не по-малко от 80—90 хиляди нови телевизора. Разбира се, това число би било далеч по-голямо, ако имаше пълно покритие на страната с предавания на УКВ. Но в тази насока се вземат много енергични мерки. Достатъчно е да спомена, че ретранслатор за УКВ беше построен в Добруджа, а втори голям предавател наред с този на връх Ботев се построи близо до Слънчев бряг. Колкото по-широко се развива телевизионната предавателна мрежа, толкова повече се увеличава броят на телевизионните приемници, които в близките няколко години ще стигнат броя на радиоапаратите, сиреч около един милион, един милион и половина.

Възможностите, които нашата държава осигурява за разширяване на предавателната мрежа (това е стопанство, което е въвн от нашата главна дирекция и принадлежи на Министерството на пощите и съобщенията), ще предизвикат като логично последствие развитието на телевизионната програма и на студийната база. Затова, ако трябва да определят основните моменти, които обуславят концепцията за развитието на българската телевизия през близките години и в по-далечен план до осемдесета година, това са: 1) обвързване на възможностите на нашата предавателна база с възможностите в развитието на програмната и студийната база и 2) обвързване на възможностите на програмата с изворите за тази програма.

В какви срокове и в какви мащаби ще се изгради новата студийна база на Българската телевизия?

Проектното задание за построяване на национален радиотелевизионен център е вече готово и предстои неговото разглеждане, обсъждане и одобрение в поредицата от държавни и специализирани инстанции, които ще го утвърдят окончателно. Но и сега можем да определим основните въпроси, които ще бъдат решени при осъществяването на тази задача. Окончателното му завършване е планирано за 1970 г., а началото му ще бъде поставено след година и половина — между петия и шестия километър на централната магистрала София — Пловдив.

Очевидно е, че изграждането на един такъв център на съвременно равнище е трудна работа, свързана с технологически, художествени и икономически проблеми, в които намира отражение целокупният живот на нашата страна. В изграждането му са ангажирани творческите усилия и на архитекти, и на инженери-конструктори, и на инженери-строители, както и цялата богата номенклатура от инженерски кадри в областта на радиоелектрониката, електроконструкторската работа и т. н. В творчески конструктивен колектив ще се съберат най-талантливите хора от тези специалности и институти. И все пак очевидно е, че ние не ще успеем да решим тази задача напълно самостоятелно и затова сме потърсили помощта на съветските специалисти, които изградиха вече близо 80 телевизионни центрове в своята страна, между които и най-огромния — в Останкино край Москва. От наша страна главно участие се пада на отдела за перспективно развитие и капитално строителство при Главна дирекция на Българското радио и телевизия, а така също и на Софстрой. Начело на проектантските колективи са архитектите Богдан Томалевски и Лозан Лозанов и инж. Георги Копуков. Трудно е да бъдат представени огромния брой специалисти от московската организация ГЕСПИ, които работят заедно с нас по този проект, а тя не е единствената организация, която ни съдейства. Разбира се, нашата основна насока е да се опрем преди всичко на развитието на техниката в СССР и другите социалистически страни, защото това би обезпечило възможност за по-правилно и по-ритмично поддържане.

В известна степен онова, което досега се е извършило в Останкино, отговаря по обем на нуждите, които ние ще имаме около 80 година. Сиреч обеми от порядъка на един милион кубометра и обслужващ творчески и технически персонал, общо за радиото и телевизията (у тях е само за телевизията) около осем хиляди и половина души. Очевидно е, че такова проектиране и строителство е въпрос не на една и две години. Но нуждите са така големи и напират, че сроковете ще трябва максимално да се съкратят. Строителството ще се извърши на етапи. След завършване на предварителния, нулев етап, което значи построяване на цялото подземно стопанство, по-нататъшното строителство ще се извърши в четири етапа.

При изграждане на центъра, което е колкото технологическо-инженерна, толкова и архитектурно-естетическа задача, ще се държи сметка за строгата функционалност на бъдещите сгради, които ще обемат телевизионни и звукозаписни студия и концертна записна зала, и всички помещения, в които ще може да се реализира една

радио и телевизионна програма. Но същевременно това трябва да бъде сграда, която в известен смисъл ще представлява и трябва да представлява архитектурен паметник на нашата столица. Какъвто е домът на радиото в Париж или телевизионният комплекс в Останкино, който се смята за една от най-съвременните, най-модерните сгради в Москва, с издържана и фасадна, и вътрешна архитектура.

В какви насоки ще се разширява и обогатява телевизионната програма?

Разбира се, за телевизионните зрители е по-интересно да знаят каква програма ще се създава в бъдещия модерен телевизионен център.

Преди всичко трябва да кажа, че няма да се чака 1980 година, когато ще се заработи с пълен капацитет, а разширението на програмата ще става постепенно, докато се стигне до нейния пълен обем.

И така — предвижда се да се създадат две равностойни програми, като постепенно се уточни и тяхното вътрешно съдържание и специфика, тяхната физиономия. Дневната продължителност на първа програма ще бъде приблизително 15 часа, а на втора програма — около 9 часа. Като се изхожда от нормативите и от онова, което излъчват днес най-големите телевизии в света, това може да се счита за значителен обем. Към тези две основни програми ще се прибавят и не по-малко от 30 часа учебна програма седмично. Впрочем телевизионните зрители знаят, че нашата телевизия вече осъществява много учебни предавания и те ще се разширяват, за да обхванат както партийната просвета и общественото възпитание, така и чисто учебните предмети. Министерството на просветата започна през настоящата година доста широка за нашите възможности програма от уроци както из областта на точните науки, така и из областта на българския език, литературата и историята. Както показва практиката на страните с развита телевизия, чрез тези предавания знанията стигат много по-лесно и по-дълбоко до тези, за които са предназначени. За това учебно-образователната програма все повече ще се разширява.

Наред с тези черно-бели програми ще се излъчва и цветна програма, която към осемдесета година ще бъде 32 часа седмично.

И така, кога ще гледаме цветна телевизия?

Трудно ми е да определя срокове, но във всеки случай в близките една-две години българските зрители ще гледат цветна телевизия. На първо време ние ще се опитаме да се свържем с телевизии, които излъчват цветни програми и преди всичко с московската телевизия, която вече има опит и много добри постижения в това отношение.

Ако трябва обаче да бъдем искрени, ще кажем, че цветната телевизия във всички свои системи (те са три) няма това високо качество, което има цветното филмопроизводство. И вероятно още дълги години ще се извършва упорита експериментална работа, за да бъдат постигнати онези резултати, които ще дадат възможност за високо художествена реализация на цветния спектакъл. Но трудностите при създаване на цветната телевизия не са само технически, но и чисто художествени. Ще трябва да се създаде кадър от режисьори,

оператори, осветители и редица други специалисти, участващи в създаването на телевизионния спектакъл, които да имат изострено зрение за драматургията на цвета, за естетическите възможности, които разкрива той, и за начините, по които се постига неговото високо качество. Затова не би могло с тези хора, които сега работят в областта на черно-бялата телевизия, автоматично да се премине към работа с цветната телевизия. Изграждането примерно на един театрален телевизионен спектакъл в цветове е невероятно трудна задача. Малкият екран в случая действа предателски. На него зрителят, който има естетическа подготовка, може да забележи всяко неуместно и неточно цветно петно, което иначе, на театралната сцена, при непосредственото възприемане на актьорската игра, не би забелязал; малкият екран дава възможност за много прецизен анализ в това отношение. Следователно необходимо е в много близко време за целта да се подготвят хора, чието душевно и физическо зрение е приспособено към разбиране спецификата на цветната телевизия.

Разширяването на програмата предполага и разширяване на източниците за нея. Какви нови възможности ще се потърсят в това отношение?

Естествено е, че двадесет и повече часова програма, която ще се предава по два или три канала, би трябвало да се подхранва от по-широка мрежа високохудожествени театри, от повече на брой и по-хубави български филми, от по-многостранны и широки прояви на нашия музикално-концертен живот, на балета и операта, на всички клонове от българската култура. Това ще рече, че в следващите десетина години в столицата ще трябва да бъдат създадени нови театри, нови форми на естрадно изкуство, на музикален живот, които да дават възможности и за поддържането на високохудожествена телевизионна програма.

Наред с издирване на нови извори за програмата вътре в столицата животът ще наложи да се потърсят такива възможности и в по-големите провинциални центрове. Това ще даде възможност за по-широко отразяване на културните и обществените прояви в цялата наша страна. От друга страна, създаването на тези центрове ще помогне и за значително стабилизиране на художествените кадри в провинцията, ще разшири възможностите за тяхното развитие, ще увеличи творческата им отговорност, тъй като тогава те ще се представят пред зрителите от национален мащаб, а не само пред местната публика.

Такива телевизионни центрове на първо време (до 70-та г.) искаме да създадем и да укрепим в Пловдив, а в по-далечна перспектива във Варна, Русе, Стара Загора и някои други градове.

Както е известно, програмата на телевизията се разделя на „оригинална“ и „неоригинална“, т. е. програма, която се изработва в нашите студии и павилиони, и програма, която се получава чрез представяне на филми, чрез програмите от Евровизията и Интервизията и чрез повторения, които също се смятат за неоригинална програма. Оригиналната програма се развива в следните посоки: на първо място това е програма, която се излъчва от телевизионните

студия; на второ място са програмите, които отразяват събития и обекти във от телевизионните студия; на трето място са собствени- те ни телевизионни филми. И на четвърто място — това ще бъдат телевизионни предавания, които ще се осъществяват в студията от провинцията. Общо взето, в осемдесета година това ще представля- ват около 160 часа телевизионна програма. Разбира се, цифрите са все още твърде приблизителни, но това е перспектива, която смятаме за възможна, полезна и необходима за културния растеж на наша- та страна.

Може би ще е интересно да се каже как се проектира **структу- рата на телевизионната програма за времето около 1980 г. в процен- ти**. Повече от половината, около 60%, ще бъде оригинална програ- ма и около 40% програма, съставена от чужди филми, предавания на Интервизията, Евровизията и повторения. Телевизионните спек- такли ще заемат повече от 16%. Концертите и литературните преда- вания ще достигнат повече от 21%. Тематичните и обществено-по- литическите предавания — повече от 16%. Изказвания, беседи и дру- ги предавания — около 8%, учебните предавания — около 27%, те- левизионни новини, обявления и реклами — около 11%.

Как виждате бъдещото филмово производство на телевизията?

Неговите основи вече са поставени. Ние направихме един опит за създаване на многосериен игрален филм. В момента се снима 13-сериен филм „На всеки километър“; току-що свършиха пробните сним- ки и от I. II. ще влезе в снимачен период и многосериен филм за Васил Левски.

Телевизионните филми ще се делят на три раздела (които об- що наричаме **фондова програма**); това ще бъдат: първо, специал- ните постановки на художествени филми, второ — телевизионни спек- такли, отделни програми и изпълнения, които имат самостоятелно зна- чение и могат да се включват в цялостната програма, и на трето мя- сто — тематичните програми.

Освен това голямо внимание ще се отделя и на т. н. филми за кратковременно ползуване — това са документалните и хроникал- ните филми, киноставките към живите телевизионни предавания — едно производство, без което също не може да се изгражда про- грамата.

Ако трябва да се определи сумата в часове, това са 900 часа годишно солидна, постоянна фондова програма. Нека припомним, че Студия за игрални филми сега произвежда 20, 25-часов обем го- дишно. А от сравнението се вижда колко трудно е да бъдат органи- зирани и създадени на високо художествено равнище 900 часа фон- дова програма. Съвършено естествено е, че това не може да се осъ- ществи без всестранното развитие на нашия културен живот, на теа- търа, киното, операта, балета, музиката и т. н.

Как според Вас ще се отрази развитието и обновяването на те- левизията у нас върху взаимоотношенията ѝ с другите изкуства и по-специално с киното?

Прието е да се говори за конфликт между телевизията и дру- гите изкуства и причина за това е преди всичко фактът, че в настоя- щия момент тя отнема една не съвсем малка част от зрителите на

другите изкуства; това не се отнася само за нашата страна, така е навсякъде по света, където има телевизия.

Убеден съм обаче, че колкото и силна да е синтетичната комуникативна функция на телевизията, постепенно зрителят ще се научи да разбира, че все пак филм, гледан на малкия екран, и филм, гледан на големия екран, са съвсем различно нещо, че същото се отнася и до театъра, балета, музиката и живописата. Да си спомним подобните проблеми, които някога киното изправи пред театъра. Раждането и развитието на киното като изкуство в крайна сметка не само не потисна и не анулира театъра, а напротив, накара го да потърси нови форми, нови посоки на развитие. И неслучайно именно при напредъка на киното, особено след Първата световна война, в театъра се явиха такива големи имена като Вахтангов и Майерхолд в Съветския съюз, Копо и Дюлен във Франция, Пискатор и Брехт в Германия. Театърът запази своя терен, своята сфера на въздействие върху зрителя.

Може и да не е напълно аналогичен този пример с конфликта, който сега съществува между телевизията и другите изкуства, но развитието на телевизията също стимулира развитието на киното. След като откри широкия екран, киното потърси по-нататък стереозвук, стереоизображението, грандиозните композиции и т. н. То задълбочи своите търсения и в специфичния за него филмов език. Малкият екран, изхождайки от общата филмова основа, с времето също ще трябва да намери своите точни особености.

Вън от съмнение е обаче, че телевизията се яви като сериозен катализатор, който активизира всички сили на другите изкуства. Телевизията е мощно средство за културното издигане на човека, за неговото идейно и художествено възпитание от детската до най-голямата възраст. Тя стана вече абсолютна необходимост за всеки дом, за всяко семейство. Именно оценяването на мястото и ролята ѝ в съвременния живот диктуват и тези големи грижи, които партията и държавата полагат за нейното по-нататъшно развитие и издигане. Това, както казах и преди, ще означава още по-напрегнато развитие на културния живот във всички дялове на изкуството, още по-широка и по-цялостна естетическа реализация на нашия народ.

«СЯНКА НАД ПРАЗНИКА»

БЕРА НАЙДЕНОВА

Това е публицистично произведение в пълния и висок смисъл на това понятие, макар че в него няма словесен коментар, няма дикторски текст, който директно да изразява концепцията и да допълва смисъла на екранния образ; **кинопублицистика** — многопланова, поетична интерпретация на документален материал. А това ще рече, че тя притежава своя собствена логика, ясна концепция, че изразява индивидуално възприятие, искрено възмущение и мъдро съждение по важен, значителен проблем.

Смисловата и образна структура на филма е изградена върху контрапункта, върху конфликта на две явления, противоположни по дух, по същност: световния младежки фестивал — тържество на мира, солидарността и младостта — и войната — грозната, страшна, нечовешка война. Но тук става дума не за една далечна и изолирана война, а за позора на нашите дни — за войната във Виетнам. За Виетнам, който от години вече не е обикновено географско име, а понятие, чрез което се изпробва човешката съвест. Това понятие се превърна в духовна „демаркационна“ линия и за хилядите младежи, дошли в София на IX световен младежки фестивал, в линия между изграждането и разрухата, между хуманизма и антихуманизма.

Войната във Виетнам отдавна е влязла в нашето ежедневие; за нея многократно през деня ни осведомяват радиото и вестниците; на телевизионния екран и в кино прегледа често виждаме взрив на бомби. Но от това не се ли получава понякога и обратен ефект: смъртта, убийството на едни хора от други хора загубват сякаш своя страшен смисъл и се сливат с делнична информация за други незначителни неща. И улисани в забързания, но сигурен и спокоен ритъм на нашето ежедневие, ние възприемаме тази война като нещо, извършващо се безкрайно далече и незасягащо ни пряко.



Документален кадър от филма „Сянка над празника“

Наистина има неща, проблеми и понятия, които човек не осъзнава докрай, докато не се сблъска реално с тях и не ги преживее. А най-голямата част от днешните наши младежи не помият войната. Ето защо режисьорът е искал да направи истината за войната във Виетнам остра и близка, искал е със своя филм да респектира преди всичко онези млади хора, които понякога с небрежност и душевна неангажираност възприемат съобщенията за далечните събития. Той кара всички нас, живеещи в мир, да се замислим какво е героизмът, който всеки час трябва да проявява виетнамецът, за да отстоява правото си на съществуване под слънцето, какво са окопите-гробове, които ни е така трудно да си представим . . .

Изобразителният ред на филма е строго документален, но цялостният му строеж е резултат от дълго и предварително авторско размишление (използвани са готови документални кадри, а тези, които са снимани специално, са диктувани от авторската мисъл за съдържанието и характера на бъдещия филм). Онова, което му придава особена стойност, не е познавателният елемент или информацията, вече известна, колкото качеството на размисъла, постигнато благодарение на стройното целенасочено асоциативно мислене, на конструктивната проникателност на монтажа.

Впрочем филмът започва като репортаж за празника, с усмихнати лица на посрещачи и пристигащи, с фойерверки и букети цветя. И над всичко това маршът на световната младеж и лозунгът — за солидарност, мир и дружба. Слушаме песните, гледаме темпераментните танци и пъстрото карнавално шествие и се готвим да си почиваме. Нима всичко това не означава, че тук ще става дума за една пъстра забавна хроника на фестивалните дни? Не, така авторът само очертава широките граници на своя разказ и мащабността на своята концепция. Той натрупва аргументите на безгрижието и волността, след което в динамичния поток на хрониката за секунда като акцент, като логическо ударение се връзват кадрите, в които присъствуват вьетнамските младежи с присъщата им емоционална дискретност, с униформа и строги лица на войници. Най-голямата сърдечност на фестивалците, най-топлите усмивки, най-хубавите цветя са за тях. Всичко това е снимано с репортажно майсторство, във великолепен цвят (чието анулиране на телевизионния екран накърни в значителна степен художествената цялост на филма). Кадрите се отличават с искреност и са лишени от привкуса на инсценировката. Общите веселия се редуват с мотивите на вьетнамската тема, но не с рязка определеност, а в неуловими полутонове.

И внезапно сред общото спокойствие филмовият репортаж прави остър динамичен преход към военната действителност. Оттук нататък основният композиционен похват ще бъде съпоставянето, контрастът, сътълковението. На екрана ритмично и целенасочено се редуват картини с пламтящата вьетнамска земя, с убити деца, с нечовешки мъчения на хора и кадри от протестните митинги на фестивала, от заседанията, посветени на борбата на вьетнамския народ. Постепенно се оформят три теми: жестокостите на американските агресори; страданията на майките, родили убитите, и тези, които са отишли да убиват; вярата на младежта, че вьетнамският народ ще победи, че мирът ще възтържествува в целия свят. Свободно и асоциативно това, което се показва на екрана, се свързва с три песни, записани синхронно от концертите на протестната песен, организирани по време на фестивала. Използвани уместно, тези песни са мощен усилвател на филма и в значителна степен определят неговата смислова и емоционална сила.

Драматизмът на разказа градира през зловещия вой на сирените, грохотът на бомбите и свистенето на самолетите. Но изведнъж всичко това престава да се случва само над Виетнам. Бомбите сякаш връхлитат върху лозунгите на фестивала, върху опустелите улици на нашата столица. Този алегоричен образ е един от най-значителните акценти във филма. Той пресича нормалния ход на нашите чувства и ние сме сграбчени от неспокойство, раздвижени от тревога, защото осъзнаваме трагедията на Виетнам и жестокостта на американските войници като угроза и за себе си, за всички хора по земята...

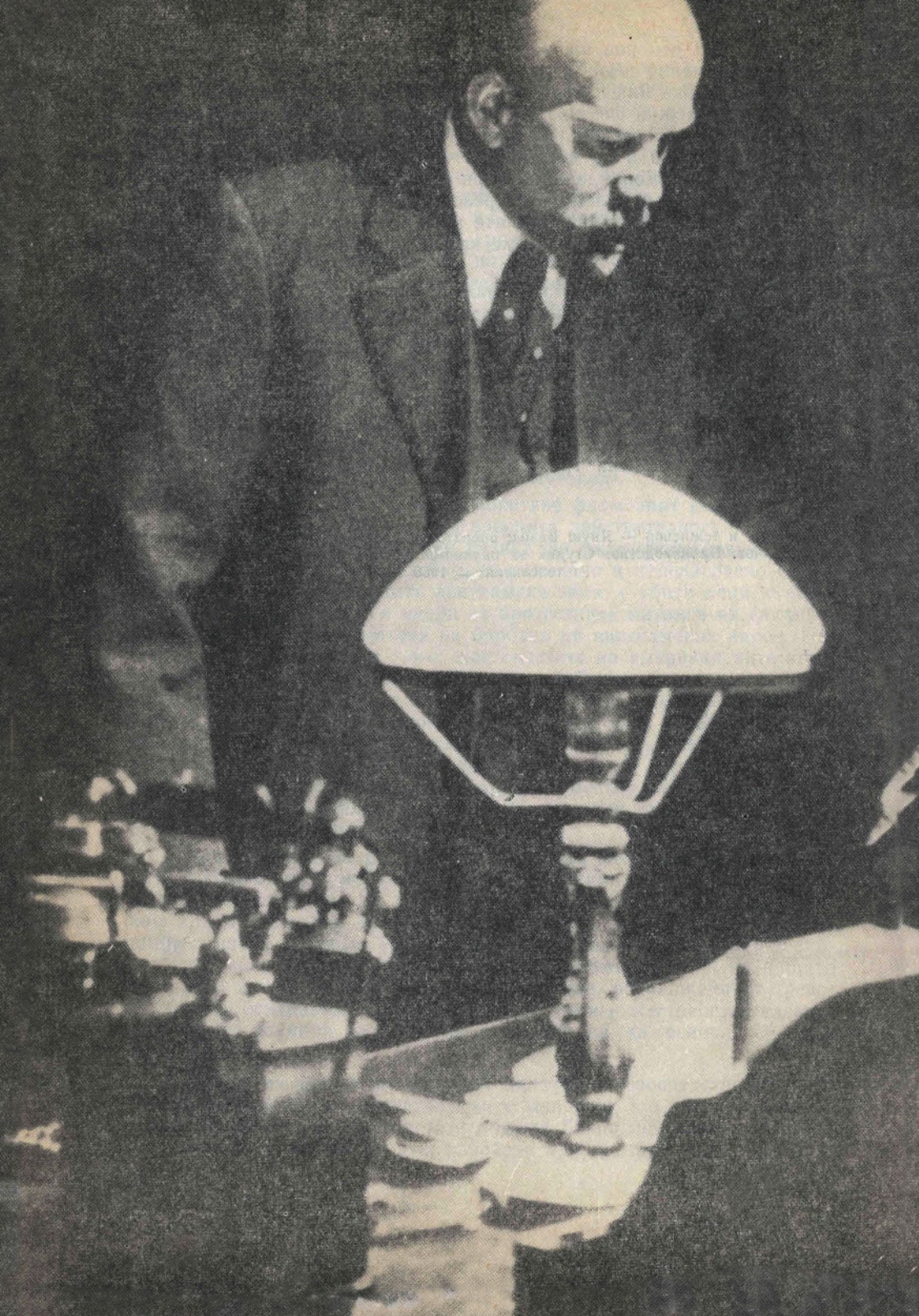
В края на филма ще бликне с цялата си непосредственост чувството на другарство с вьетнамските младежи, ще потекат неудържими сълзите на съчувствието и общата болка, ще възтържествува солидарността между хората, изразена в чудесната песен „Аз вяр-

вам, че един ден ние ще победим“ — като обет на прогресивните младежи от целия свят.

Не, „Сянка над празника“ не е само филм за Виетнам и за IX световен младежки фестивал, а филм за съвестта, за отговорността, която всеки днес носи върху плещите си — отговорност за съдбата на своята страна и на цялото човечество. Съвременният човек, ни внушава той, не може да се затвори само в своите собствени проблеми, нито само в проблемите и тревогите на своя народ, той трябва да бъде отзивчив към проблемите и болките на милионите. Трябва да направи своя избор, да заеме категорични позиции по нерешените проблеми на света.

Нито в началото, нито в края на филма ще прочетем имената на създателите му. Те са искали да останат анонимни; и нещо друго — докрай да предпазят произведението си от сухия протоколен тон. Защото са имали съзнание, че създават емоционален, вълнуващ филм-размисъл, в който личността на твореца трябва да се разтвори във всичко, а не да се афишира като допълнително, обективно присъствие. И наистина всеки, който е видял филма, ще иска да узнае кой е авторът на този малък, но обемен по своя смисъл, проникнат от гражданска тревога, умен и професионално прецизен филм.

Сценарист и режисьор — Януш Вазов; операторски колектив с ръководител Михаил Делчев. Производство: Студия за научно-популярни филми и Българската телевизия — 1968 г.



„ШЕСТИ ЮЛИ“

Сценарист М. Шатров, режисьор Ю. Карасик, оператор И. Суслов. В главните роли: Ю. Каюров, В. Лановой, В. Татасов, А. Демидова и др. Производство „Мосфилм“ — 1967 г.

„Шести юли“ е забележителен филм. Един от редките празници, при които седмото изкуство встъпва властно и категорично в правата си. Откритата партийна страст, дълбочината на мисълта, яркостта на емоциите удивителното стилно единство — всичко това е така великолепно постигнато на екрана, че у нас не остава никакво съмнение: ние наистина сме изправени пред един връх на съвременното социалистическо кино.

Нека читателят не се смущава от високия градус на тая начална оценка. Понякога и критиците, „преситени“ от изобилието на ежедневната филмова храна, имат право на свои изблици. Оправдание в случая е надеждата, че високата оценка ще бъде споделена от зрителите. Защото „Шести юли“ е филм за всички, адресиран към широката аудитория на народа с амбицията да я сближи и приобщи към мисълта на Ленин и величието на неговото дело — революцията.

Във филма с документална, бих казал, с педантична точност са възпроизведени събитията около шести юли 1918 година. Обозначени са часовете и минутите, имената и длъжностите на лицата, сградите и улиците — нищо не е замислено. Камерата фиксира всичко това просто, обикновено — няма особени ракурси, движения, оптически хитрости. Кадрите напомнят стари фотографии. Надписите напомнят немите филми — с шрифта, с монтирането им между епизодите. Актьорите се стараят да приземят своите герои, да ги ожи-

вят в техните далечни проявления, които в изключителния момент придобиват изключителна стойност.

И въпреки този стриктен подход към събитията „Шести юли“ съвсем не е музейна хроника за онова време. За драматурга Михаил Шатров и режисьора Юлий Карасик документалният подход (съзвучен с най-авангардните търсения на съвременното кино) е продиктуван преди всичко от стремежа към по-пряк контакт със зрителната зала. Зрителят трябва да повярва докрай в истинността на действията и героите, на страстите и мислите. Повярвал им, той ще направи следващата стъпка — ще се замисли над явленията, които го обкръжават, с които той общува пряко или чрез радиото, телевизията и пресата.

По такъв начин привидният обективизъм на „Шести юли“ изчезва, за да остане съпричастието към проблемите на днешния ден.

Тази особеност на филма ми се вижда най-съществена, затова я изтъквам най-напред. На екрана ние наблюдаваме историята — левите есери вдигат метеж, Бресткият мир е заплашен, немският посланик — убит, Ленин и неговите най-близки другари напратят мисъл и енергия за спасяването на революцията... Левичарските фрази и действия, самоохвалното тупане в гърдите, киченето с революционни лозунги, липсата на чувство за ориентация в сложната обстановка са поставили революцията в момент на изпитание. И за зрителя става ясно, че левите есери с нейното имс са се опълчили против самата нея.. Само ленинската прозорливост може да преодолее заблудите и да съзре спасителния бряг.

Ние наблюдаваме историята... Логиката на историята е такава, че най-левите се отзовават при най-десните, при откритите врагове. Тогава за революцията не остават алтернативи — тя отстранява едните и другите и продължава. Всевъзможните днешни левичари и екстремисти от всякакъв сорт могат да познаят себе си на екрана. И зрителите могат да ги познаят! И ще стане ясно, че на екрана наблюдаваме не само историята...

Подчертаното актуално звучене на „Шести юли“ се съдържа в единството на проблемното и формалното решение на филма. Оставайки в миналото привидно, те се приближават плътно към съвременни обществени и политически аспекти, от една страна, и до

Ю. Каюров в ролята на Ленин от филма „6-ти юли“

особеностите във възприятието на съвременния зритель, от друга. Защото документализмът като концепция на съвременното филмово строене разчита много на мисловната ангажираност на зрителя.

Постановчикът на филма Юлий Карасик казва: „Задачата ни беше такава — всички епизоди, дори тия, където Ленин не присъства, да бъдат построени така, сякаш Ленин ги вижда. Те трябваше да отговарят на ленинското разбиране за събитията, те трябваше да съставляват единна верига от мисли, усещания и чувства.“

Като художествен резултат това наистина е така. Филмът има един сюжетен, смислов и емоционален център — Ленин. На екрана той е пресътворен от артиста Юрий Каюров.

„Шести юли“ с право претендира за челно място в ленинанианата на светското кино, което винаги се е отнасяло към образа на Илич с особен пиетет. Бележитите актьори Борис Щукин и Максим Шраух сложиха началото на една плодотворна традиция, която непрекъснато се обогатява. В първите филми Ленин беше стихията на революцията, нейният порив, нейният устрем. По-късно, в „Ленин в Полша“, ние почувствувахме дълбочината, неочакваните извивки на гениалната ленинска мисъл... Но тъй като личността на Владимир Илич е необикновено богата и разностранна, тя може да бъде третирана от киноизкуството също така разностранно.

Заслугата на „Шести юли“ е в това, че ни показва един **нов Ленин**, Ленин, който не прилича на нищо друго, което сме видели досега на екрана. Михаил Шатов, Юлий Карасик и актьорът Юрий Каюров, разбира се, познават традицията. Ленин от „Шести юли“ с нищо не ѝ противоречи, но и с нищо не я преповтаря. Както никогата досега, на екрана е постигнат органичен синтез на действителната решителност с философското проникновение на мисълта.

Врзана се в паметта този Ленин — угрижен, замислен за съдбата на младата съветска държава. Нишките на съдбоносните събития се събират в кабинета му. Той трябва да ги разплете, да намери най-добрите тактически ходове, да предугада най-неочакваните реакции. Това изисква необикновено напрежение на мисълта и на волята, умение за действие съобразно с обстановката и заедно с това, през всичко

това — проникване надалеч, към високите цели на революцията.

Ленин на Каюров се разкрива в динамизма на събитията, на конфликтите, но той стои и над тях. Затова Каюров търси актьорското съответствие на този динамизъм не единствено и не главно във външните проявления. Неговият Ленин е вътрешно съсредоточен, пестелив и лаконичен на движения и жестове, но това не лишава образа от детайлите на поведението. Индивидуалният характер на Ленин се проявява в точните оценки, в бързите разпоредби, в самообладанието пред опасността, в теоретическите обобщения, извлечени от събитията на деня.

Пред нас е Ленин, обикновен и човечен, който с нищо не се стреми да засенчи най-близките си сподвижници, а непрекъснато дава простор на тяхната инициатива. И затова ние ще запомним от екрана и обаятелните образи на Свредлов, на Дзержински и Чернин...

... След такъв филм човек изпитва чувство на пълна удовлетвореност, на рядко щастие. Защото всички ние, които обичаме киното, се радваме, когато съзрем някоя от неговите върхове.

Григор Чернев

„ТВОЙ СЪВРЕМЕННИК“

Сценарист Е. Габрилович, режисьор Ю. Райзман, оператор Н. Арджников, в главните роли: И. Владимиров, Н. Плотников, Т. Надеждина, А. Борзунов и др. Производство — „Мосфилм“, 1967 г.

Отново се срещаме с Губанов — това е синът на загиналия защитник на революцията от филма „Комунист“. Очевидно е намерението на създателите на филма „Твой съвременник“ да ни внушат вътрешната, роднинската връзка на кръвта между комунист от гражданската война и днешния комунист. Така чрез повторението на името, станало известно като филмов тип, и чрез създаването на една остро драматична ситуация — типична за времето, в което живеем, Габрилович и Райзман едновременно ни напомнят за един завет и за това, че съвременният живот също изисква от комуниста някогашната без-

заветна преданост към делото на комунизма. Без това няма напредък, няма развитие на обществото, в което всички ние живеем.

Улиците на Москва, заседателната зала в Министерския съвет, хотелската стая, коридорите на частни жилища, работнически общежития и обществени сгради — това е само материалната среда, сред която се развиват събитията. Авторите на филма не се увличат да опоелизират тази среда, а се съсредоточават в главното — в обществените и моралните проблеми, в двойния конфликт на Губанов: с високостоящите инстанции по въпросите на техническия прогрес и със семейството му, с бившата му съпруга и със сина му по повод неговата женитба.

Аз не знам кой от тези два конфликта е по-остър и по-труден за разрешаване, но очевидно е, че между тях също има вътрешна връзка. Те поставят еднакво на изпитание съвестта, гражданските позиции, отговорностите на Губанов пред обществото и пред най-близките му хора.

Трябва да констатираме преди всичко еволюцията на представата ни за положителен герой. Губанов, някогашният, изкупи с живота си правото да го считаме за истински комунист. С по-малко ние нямаше да се задоволим. Ако беше отстъпил, за да запази благоразумно живота си, мигновено щеше да загуби обаянието си, вътрешната сила на личността си, правото да носи гордото име комунист. Той щеше да стане обикновен човек и в никакъв случай — един пример, достоен за адмирация и прослава...

Сегашният Губанов, нашият съвременник, не поставя живота си на карта, пред него не стои алтернативата — да живее или умре физически, а моралната алтернатива: да бъде ли или не в съответствие със съвестта си. Въпреки увещанията на горните инстанции, въпреки заплахата да загуби работата си — една важна и отговорна научно-практическа работа — той отстоява и правото си на грешка, и правото си на поправяне на грешката в името на бъдещето и на науката. Неговата морална победа е равностойна на онази, която някогашният Губанов извоюва, като загуби живота си.

Макар и при други условия, при друг характер на конфликта, противниците му са силни. Те дори имат власт, по-голяма от тази на Губанов. Губанов не е сам срещу тях наистина, но и противни-

ците му не са малко. И тъкмо тази неравностойност на силите издига Губанов до висотата на героичното, създава му ореола на борец за истината. И всичко това на фона на всекидневното — в заседателната зала, в коридорите, в комфортната хотелска стая. Това е героизъм без героични доспехи, лишен от каквато и да е романтика... Дори близките на Губанов не подозират подвига му.

Сега да напуснем терена на обществен конфликт — открит така проникновено от създателите на филма, че да звучи като главен, основен за общественото ни развитие — и да спрем вниманието си на другия, частния, личния. Той не е така съдбовен като първия, но в замъна на това е несравнимо по-сложен, защото се докосва до най-интимни човешки отношения. Колкото Губанов е категоричен в борбата си за технически прогрес и за интересите на държавата, толкова той е плах и неуверен в отношенията си към сина и бъдещата си снаха. Чудесно е, че Губанов няма готово решение, че е обвързан, че дори пропуска възможността да се поправи, т. е. както при първия конфликт — да поправи грешката си... Когато вече е разбрал заблудеността си (за момент е застанал на позициите на бившата си жена, която по еснафски разбира щастието на сина си), младите са изчезнали, те вече не се пуждаят от ничия родителска помощ и разрешение. И тогава започва почти нелепото, но изпълнено с толкова човешка топлина приключение на Губанов по младежките танцови площадки с другарката на неговата горда снаха...

Частната линия — толкова богата с верни и понякога тъжни наблюдения — подчертава щастливо човешкото несъвършенство на Губанов. Нейде извън филма е неговият живот, очевидно изпълнен с грешки и конфликти, но в никакъв случай — и това е главното в неговия характер — Губанов никога не е постъпвал нечестно, никога не е бил в несъответствие със съвестта си. И тъкмо тази последователност, преминала през самозаблудения, грешки и борба, придава на характера на Губанов мащабност, едрина, значителност. Неговото присъствие в живота е крайно необходимо, той е нужен човек, той е обществен човек, той е човек, с който можем да се равняваме. Макар че не извършва нищо историческо, историята не може без неговата упорита безкомпромисност и към себе си, и към околните...

Досега говорих все за Губанов, но имам надеждата, че читателят ще ми прости критическата несръчност — всъщност аз исках да кажа колко много дължим на Габрилович и Райзман за това, че са съумели да сублимират от великото многообразие на жизнените си наблюдения един толкова събирателен и в същото време толкова надарен с яркост на личността си художествен образ, какъвто е Губанов — нашият съвременник — идеал. И може би и без сцената с чуждите кореспонденти в края на филма ние вече бяхме убедени, че Губанов е и велик светски патриот...

Исках също да кажа, че артистът И. Владимиров се е слял тяло и духом със своя герой и към удоволствието, което ни доставише естествеността на играта и мъжествената му хубост, се прибави и възхищението ми от уменията му нийде и нито за секунда да не е резоньор и моралист. За това великопечно допринасяше и играта на забележителния артист Н. Плотников в ролята на незабравимия Ниточкин. Това са два полюса на една същност — гражданската непримиримост. Ниточкин е трогателно несръчен в битовите дела, но е борчески непримирим, когато защитава научното си веруи. И това, че Ниточкин е постоянно край Губанов, очевидно служи на авторите (Габрилович е много опитен драматург) не само да разрежда атмосферата с трогателно веселите приключения, но за да отсени и единия, и другия образ с разменена светлина. Излъчването на Ниточки осветлява Губанов и обратното. Това, между впрочем създава усещане, че принципността, която проявяват и двамата, е разпространено обществено явление, че всъщност на Губанов и Ниточкин принадлежи бъдещето, защото те са неговите носители. Своеобразният дует на двата образа, към който се прибавя и образът на най-младия Губанов, създава бодрото оптимистично усещане за цялата картина, макар в подробностите си тя да е често пъти тъжна. Но това усещане нямаше да е толкова ярко без Ниточкин!

Макар че Губанов и Ниточкин са централните герои във филма, Райзман нямаше да е един от големите съвременни режисьори, ако не изтъргваше максимална достоверност и сила на превъплощението и от останалите, макар и второстепенни образи. За всеки един от тези второстепенни образи той е намерил ярка кулминация, която ни поразява с точността и дълбочината на човешкото разкриване. Да си спомним двете сце-

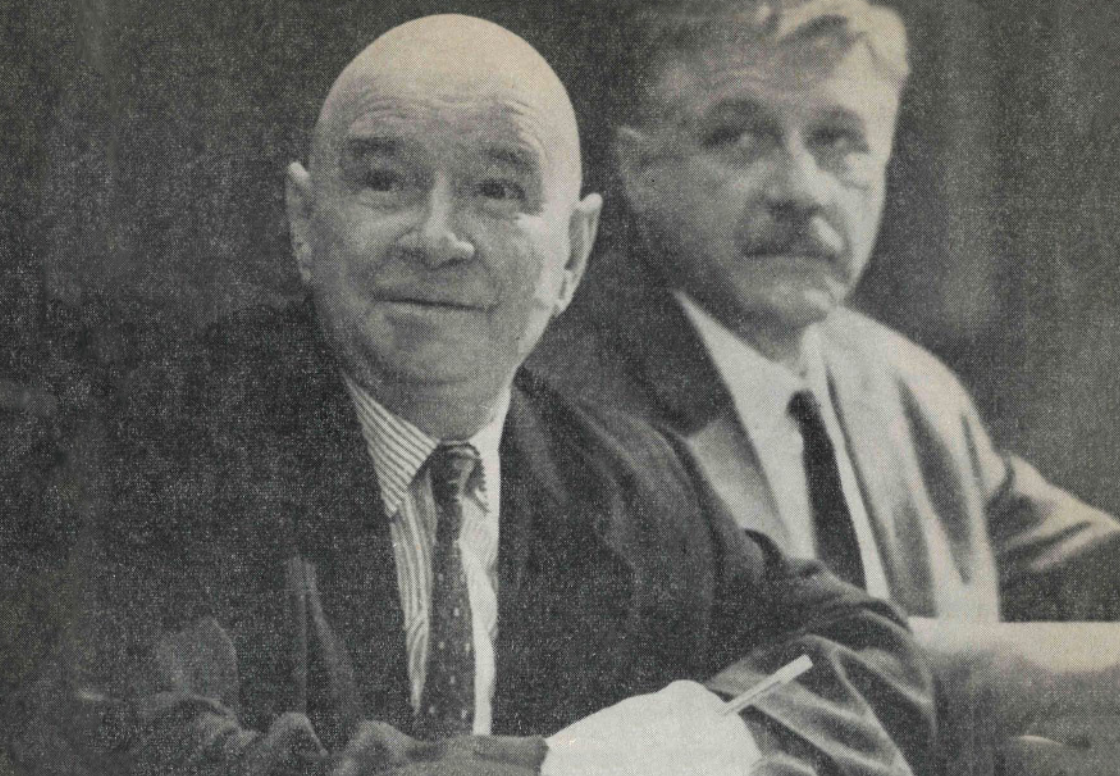
ни: обяснението на Т. Надеждина, която изпълнява ролята на майката, с Губанов в хола на хотела и в канцеларията на университета, където пледира за помощта на комсомола. Безлична отначало, измъчена, тя като че ли можеше да мине незабелязано, а изведнъж в тези две сцени се издига на върха на артистичното майсторство и създава силен, страшно верен образ на майка еснаф. И ти става страшно, и разбираш защо Губанов се е разделил с нея и защо синът ѝ търси помощта на баща си... с една дума пред нас се разкрива една драма и в дълбочина, и в ширина, сама по себе си достойна за подробно художествено изследване.

Същото е и с Ант. Максимова в ролята на работничка, бъдеща снаха на Губанов. И тя можеше да мине незабелязано, ако я бяхме видели само като недоверчиво влюбена в Губанов III. Но да си я спомним как проведе двете сцени: в хотелската стая с Губанов, когато искаше да бъде такава, каквато ѝ се струваше, че последният иска да я види, и сцената при депутатката, когато иска квартира, за да изгради семейство... И в двете сцени тя беше блестяща и дълбока, а самите сцени — изпълнени с дълбока човечност и трагизъм.

Да си спомним сцените с неделното приключение на Губанов с момичето от общежитието. Артистката Н. Гуляева играе с такъв темперамент и с такава любов предложеният ѝ образ на работничка, че ни завладява и очарова. И всъщност само в два епизода разкрива един човешки свят със свои големи и малки проблеми.

И най-сетне да си припомним възлювата сцена на целия филм — заседанието в едно високо учреждение, където министрите са редови заседатели, където Губанов и Ниточкин трябва да отстояват своето предложение с такива важни последици. Райзман е събрал наистина галерия от типове, също наши съвременници, като на всеки един от тях, дори в безсловесно проявление, е възложил важна и отговорна художествена задача...

Сумирано, всичко това създава впечатление за режисура, която не пренебрегва нищо, което може да допринесе за обогатяване на картината на живота, за нейната пълна и дълбока съдържателност. Така че образът на Губанов е мащабен и затова, че изпъква на един плътен и съдържателен фон, това води до мащабност и на целия филм. И тогава разбираме защо Райзман не се изкушава да



Н. Плотников и И. Владимиров във филма „Твой съвременник“

опоетизира екстериора на своя филм — той има тайната на най-важното — да моделира характерите, да се движи уверено в лабиринта на човешката психика. Той моделира неповторими характери, сблъсква ги помежду им и от това сблъскване се ражда повелителната нужда да се огледаме около себе си и вътре в себе си...

Филмът „Твой съвременник“ с събитие в най-новата история на съветското кино. Това дължим на Райзман и Габрилович — двамата големи в съвременното кинозкуство...

Яко Молхов

„АНА КАРЕНИНА“

Сценарий В. Катанян и Ал. Зархи; постановка Александър Зархи; оператор Л. Калашников; музика Р. Шchedрин; художници Ал. Борисов и Ю. Кла-

диенко; в главните роли: Татьяна Самойлова, Николай Гриценко, Василий Лановой, Юрий Яковлев, Ия Савина, Ан. Вертинская, Б. Голдаев, Мая Плисецкая и др. Производство — „Мосфилм“, 1967 година.

В една от многото рецензии, които се появиха за най-новата скранизация на „Ана Каренина“, наш кинокритик сполучливо се изрази, че пълно удовлетворение от филма може да получи само онзи зритель, който по една или друга случайност не е имал щастието да се запознае с романа, да усети цялата гениална сила на писателя и мислителя Толстой. „Изкушеният“ обаче от литературния първоизточник не може да няма по-големи или по-малки възражения, не може да не оспори едно или друго екранно решение, да не се почувствува ошетен. За мен това неудовлетворение е неизбежно при всички случаи, когато киното обръща очи към гениални творци. В една или друга степен обедняването, опростяването и огру-

по нашите екрани



бяването на първоизточника са станали нещо като аксиома в досегашната практика на киното. И заради това аз съм от тия зрители, които в такива случаи не тръгват с „голяма кошница“...

И вероятно заради това не излязох от салона след прожекцията на „Ана Каренина“ негодуща. „Еквивалент“ на Толстой въобще не съм и очаквал, но при цялото си съзнание, че филмът докосва само една част от огромния свят на Толстой, от изумителното богатство на идеи и чувства, аз все пак бях някак удовлетворен. Няма го в цял ръст Толстой, но все пак именно ТОЙ присъства на екрана, не е подменен с някакъв псевдодвойник, не е изопачен, фалшифициран, както е ставало в немалко други случаи. И не само Толстой; на неколкократни „метаморфози“ е подлаган и Достоевски, и Чехов, и кой ли още не...

Александър Зархи, основният създател на новата екранизация, кинорежисьор с богат дългогодишен опит, ясно е съзнавал, че верният път да се доближиш до Толстой не е стремежът да обхванеш всички проблеми, всички идеи, всички образи от книгата, а да избереши само един кръг, в който обаче да се оглежда същественото, важното в съдържанието на творбата. Впрочем това е също така и единственият начин колкото се може повече да се отдалечиш от илюстратизма, от съляпото и безкрило повторение на предлаганите обстоятелства.

В своя филм Зархи и неговите сътрудници искат преди всичко да ни покажат какво съдбоносно място, какво първостепенно значение в нашия живот, в нашите човешки взаимоотношения заема любовта. Това е задачата и на самия Толстой. Върху това изследователите на неговото творчество и по-специално на романа „Ана Каренина“ са написали много страници и са изказали противоречиви съждения. Един от най-известните тълкуватели на Толстой Б. Айхенбаум така определя същината на „Ана Каренина“: „В основата на целия роман лежи представата за любовта именно като за стихийна сила, като за съляп инстинкт, на който е невъзможно човек да се съпротивлява.“ Някои литературоведи дори отиват по-нататък: за тях романът „Ана Каренина“ е про-

изведение, което в последна сметка внушава чувство за безсилие на човека пред съдбата, пред нейното най-ярко проявление в живота ни — любовта, която е в състояние да ни тласне в каквито пътища поиска, да си поиграе с нас, както ѝ е угодно. Любовта в светлината на тия схващания, макар и да ни дарява с кратки измамни радости, е възплъщение на тъмната стихия, която рано или късно ни довежда до задънена улица. Бунтът на Ана, нейната жажда за чиста и велика любов е нещо благородно, но и безсмислено...

Александър Зархи и колективът му обаче не са привърженици на това тълкуване. Те откриват съвсем противоположни истини в творбата на Лев Толстой, и то пак в сферата на любовта. Според тях любовта, за която разказва великият писател, не е мъка, не е бреме, не е безсмислица. Тя е щастие и радост в човешкия живот. Като определя подбудите, които лежат в основата на екранизацията, Зархи искрено признава: „Ние искаме още веднъж да напомним, че на човек е дадено великото, светло щастие на любовта, макар и понякога да е много трудно, много сложно това щастие да се задържи.“

Човек трябва не да капитулира пред любовта като пред тъмна стихия, която, всичко помита, която си играе със съдбата ни, а да се бори за нея, за победата ѝ. Ако злото навлиза в живота ни — то е именно, защото се примиряваме, защото се оставяме възлите на случайността да ни тласкат, накъдето си поискат.“ Ето с какъв борчески дух насища тълкуването на романа Зархи, ето какви истини според него се съдържат в непреклонността, в примера на Ана Каренина. Освен това всички тези проблеми в екранизацията имат точен исторически и социално-класов адрес, те не са поставени въобще. Любовта не е абстракция без признаци на време и пространство, тя се предопределя от каноните на морала около нас, от отношението на обществото. Така във филма, както е всъщност и в романа, Ана Каренина е жертва на възлите нрави, на тържествуващото еснафство на своето време...

Защитата на тези разбирания е осъществена напълно в духа на Толстой, без никакви следи на изопачавания и премълчавания. Както е у него, идентичният от самите жизнени съдби на героите, концепцията се защитава от

Из филма „Ана Каренина“ с участието на Николай Гриценко и Татяна Самойлова.

правдата на живота, на характерите, от изумителното богатство, с което са надарени. Отстъпление в известен смисъл забелязваме само при трактовката на Каренин, където именно това жизнено богатство е подменено от безлези на тенденциозна тезисност в ред решения на автора Николай Гриценко.

В духа на тия позиции, залегнали в реализацията на филма, най-органично и най-силно се изявява Татьяна Самойлова в главната роля. Имам предвид борческото начало, на което акцентува Зархи. Самойлова органично впълщава в образа това начало, през целия филм ни заразява с една учудваща житейска поривност и енергия, въвлочи ни в стремежа си да разбие черупката на противното еснафско обкръжение и да се добере до шастieto, до радостите, за които е създаден човек...

В началото аз казах, че новата екранизация не ни предлага запознаване с цялото богатство на гениалния роман. За пропуснатото, за бегло загатнатото ние сме в правото си да имаме нашите резерви. Но не можем да не признаем, че в това, което са искали да ни внушат създателите на филма, макар и задачите да са стеснени, те постигат намеренията си...

Атанас Свиленов

„ПО 26-ТИ ДА НЕ СЕ СТРЕЛЯ“

Сценаристи Е. Арбенов, А. Николаев, Р. Батиров; режисьор Р. Батиров, оператор Тр. Ефтимовски; в главните роли: Т. Реджиметов, А. Попов, К. Карм, С. Нарбаева. Производство — Киностудия „Узбекфилм“.

Един от основните проблеми при филмите, които се насочват към темата за съветското разузнаване в периода на Втората световна война, е балансът между героичното и приключенското начало. До каква степен може да съществува динамиката на приключенския жанр и какъв трябва да бъде градусът на вътрешния драматизъм, чрез който се изявява героичното? Филмът „По 26-ти да не се стреля“ е един хубав пример за умело уравнивесаване на тези две начала. Литературният източник на филма — романът „Феникс“ от Е.

Арбенов и Л. Николаев — се основава на действителни герои и събития. Режисурата е подчертала онези моменти, които акцентират документалната сила на сюжета, и е пренебрегнала окончателното изясняване на някои несъществени моменти. С умение е пресъздадена атмосферата на историческия момент, чиято автентичност се засилва от военновременния вид на улиците на Берлин, траура след поражението на хитлеристите при Сталинград.

Акцията на агент „номер 26“ се развива на фона на точно определени моменти от войната, което още повече засилва чувството за достоверност. Всичко това лежи в плоскостта на героичното начало на филма. Що се отнася до приключенското, то също е осъществено в достатъчна степен благодарение на умението на режисьора да създаде динамичен монтаж, ефекти на внезапни решения и неочаквани развръзки. Този „хазарт“ в развитието на сюжета обаче не би бил така интригуващ и респектиращ, ако не беше умерената, но вътрешно напрегната игра на Тугал Реджиметров, един актьор, който на пръв поглед изглежда малко „равен“, но лицето му с незабележими промени внушава вътрешното му състояние.

Сюжетът на филмите за разузнавача обикновено се развива по пътя на неоспорими логически следствия и по-рядко в играта се включват възможности, свързани с евентуална проява на чувства или настроения. В „По 26-ти да не се стреля“ обаче е изградена цяла сюжетна линия върху чувствата на секретарката на гестаповеца Олшер към разузнавача и към изгубената родина. Надия е онази, която така да се каже, дава „карт бланш“ за действие на съветския разузнавач, попаднал в самото сърце на фашистката диверсанта машина, защото нейната фиктивна анкета потвърждава работното му име Исламбеков и присвоената от него чужда биография. Тя продължава да го осведомява за всичко, което става в кабинета на Олшер. Така филмът навлиза в сферата на психологическите мотиви, които не са по-малко реални и се възприемат много добре от зрителя. Тези отстъпления от строгата конспиративност увеличават напрежението.

Интересно е поставен и въпросът за риска. Рискът не се състои само в това, че самият разузнавач априори рискува живота си. Провеждането на неговата мисия много често му налага по липса на друга възможност (не успява да установи връзки с доверени лица) да

рисува при избора на посредник. В секретната школа за подготовка на диверсанти за Средна Азия съветският разузнавач е принуден да предаде своята парола за осъществяване на връзка с централата в родината на един непознат свой съотечественик, който ще бъде спуснат в съветска територия. С тези два момента филмът засилва убеждението, че голямата и справедлива борба на съветските народи против фашизма намираше спонтанни помагачи.

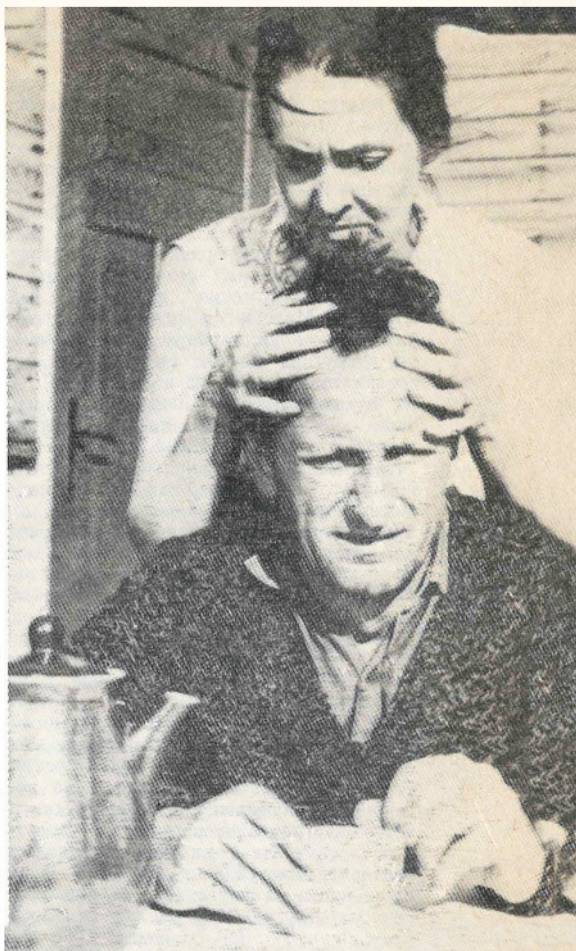
„По 26-ти да не се стреля“ е филм за една изключителна съдба. Същевременно това не е филм за свръхчовеци. Неговите герои са обикновени хора, дълбоко и всеотдайно предани на своето дело — да служат на родината си. Тяхната жертвеноготовност се ражда от убежденията им. Решаващи са моралните, а не физическите сили, ни убеждават създателите на филма. Като разказват конкретни събития в конкретна, почти документално възстановена среда, те карат зрителя да мисли за много други безименни герои с подобни съдби. В този смисъл „По 26-ти да не се стреля“ допълва обобщения образ на съветския разузнавач.

Ана Георгиева

„ЖИВОТЪТ НА МАТЕУШ“

Сценаристи В. Лешчински, В. Соляж, режисьор В. Лешчински; оператор Ан-Костенко, в главните роли: Фр. Печка и А. Милевска. Производство: Творческо обединение „Старт“ — Лодз.

Този филм не беше напълно разбран и по достойнство оценен у нас. Трудно ми е в случая да обвинявам публиката, тъй като ми е напълно ясно, че филми като този не отговарят на нейния жив темперамент; отгук и желанието и да асимилира подобни творби по най-непретенциозния и неангажиращ начин. В случая смехът, или по-точно присмехът над героя от филма, става изразител на това желание за лесна и бърза асимилация. Доколкото във всички случаи Матеуш се оказва далеч под нивото на публиката или направо глупав в сравнение с нея, дотолкова той предизвиква по най-естествен начин смехът на



Фр. Печка и А. Милевска във филма „Животът на Матеуш“

превъзходството. Но бързината и лекотата, с която се формира тази справедлива реакция към главния персонаж на филма, ни най-малко не стимулира към навлизане в дълбочината на произведението, в полемичната му идея.

Да, наистина „Животът на Матеуш“ е замислен като полемика с нашето време, упорито търсещо изход и решение на своята нарушена или проблематична хармония. Населявайки една урбанистична среда, ние се измъчваме от мисълта, че заедно с отдалечаването от природата сме загубили част от спокойствието си и естествено си равновесие. Обикновеното ни неделно развлечение сред природата дава енергия и непрекъснато подхранва тази мисъл, прави я трайно убеждение. И ето че то-

по нашите екрани

зи полски филм, дело на режисьора Витолд Лешчински, се е заел да оспори това масово убеждение, да го разкрие като един от модерните предразсъдъци на нашето време. Доколкото всеки от нас е склонен да търси или дори само хипотетично да предполага изход от своите нравствено-психологически затруднения чрез „сливането с природната хармония“, дотолкова „Животът на Матеуш“ е актуален за всички ни. Този филм обаче има намерение да дискутира не със съзнателните последователи на някои възгледи на Русо, а със стихийно раждащите се и в наши дни съчинители на неорусоистки теории за спасението на човека. Не е тайна, че в съвременното западно кино, което се е заело да анализира и покаже съдбата на човека в една де-хуманизирана и враждебна нему среда, отново се ражда митът за целебните качества на природата; последната се препоръчва като единствената възможна алтернатива за отчуждения за обществото човек. „Животът на Матеуш“ атакува именно тази алтернатива, разкрива я като фалшива и не-реална.

Матеуш е един почти отчужден от обществото човек; неговото отчуждение е стигнало до границата на глупостта, той е забравил да се труди и да реагира като нормален човек; за сметка на това се стреми да изгради от езерото, гората, птиците един свой самостоятелен свят, някаква своя „вселена“. В нея няма място за други хора, а доколкото се появяват, те не са желани и трябва да я напуснат. Но ето че хората не я напускат, те все по-трайно се настаняват и започват по свой начин и със свои средства да преобразяват девствената природа, в която Матеуш беше намислил да се скрие от хората. Матеуш е този, който трябва да напусне природната среда и своята измислена „вселена“. Той е изправен пред възможността или да приеме отново човешката, обществената среда, или да се откаже от живота си. Матеуш избира последното, но заедно с неговата смърт катастрофира и идеята, която той носи: за съжителство с природата.

Чрез конкретната съдба на своя главен герой този филм се ангажира с мисълта, че бягството сред природата днес не може да бъде реално решение на човешките и хуманитарните проблеми; то може само временно да ги отложи, но не и завинаги да ги реши. Природата също е в границите на човешките намерения и действия, затова не може

да бъде реален антипод на обществото. Остава единствено обществото, в което и чрез което трябва да се търси изход от нравствено-психологическите затруднения и комплекси на съвременния човек.

Иван Стефанов

ОПЕРАЦИЯ „ТРЪСТ“

Сценарий А. Юровски, постановка С. Колосов; оператор В. Железняков, в главните роли: И. Горбачев, Ар. Джигарханян, Л. Касаткина, Д. Ба-нионис, В. Якут, Б. Оя и др. Производство „Мосфилм“ — 1968 г.

Многосериийните филми, основани предимно върху криминални, разувачески и приключенски сюжети, заемат значително място в програмата на всяка телевизия. Динамичната фабула, неочакваните обрати и острите сюжетни ситуации привличат в определените дни от седмицата пред малкия екран твърде широка публика. Но преобладаващата част от тези филми все още носят белезите на стандартното серийно производство; с малки изключения занимателността в тях имавен приоритет над другите им художествени достойнства. Затова сериозните ценители на киното ги посрещат най-често с предубеждение, със снизходителни усмивки и с мъчяние.

Подобни смесени чувства изпитвах и аз, когато трябваше да гледам четирите пълнометражни серии на съветския телевизионен филм „Операция „Тръст“, постановка на режисьора Сергей Колосов, познат на българските телевизионни зрители от „Привличаме огъня върху себе си“. Създаден по мотиви от нашумелия роман на Лев Никулин „Мъртво въннение“, който разкрива интересни страници от дейността на съветското контраразизване през първата половина на 20-те години, новият четирисерийен филм на Колосов е могъл да разчита на предопределен успех и в същото време екранизацията на популярния роман е криела сериозна опасност от шаблонизиране, от плъзгане по лесните ефекти на шпионажа. Достатъчно е обаче да се гле-

да първата серия, за да се разсее предубеждението. Авторите не са се поддали на обичайните ефекти на детектива — във филма липсват остри схватки с врага, кървави престрелки и бесни надбягвания с коли.

Серията е изградена изключително върху документални материали. Още първият кадър ни въвежда в огромната архивна зала на ГПУ. И не актьор, а съветският професор Л. Ф. Макарев заповчава историческия разказ.

Стопанска разруха, контрареволуционни заговори и метежи, чуждестранна интервенция и вътрешна реакция са обединили усилията си за смазване на младата съветска република. На преден пост в защита на революцията са първите чекисти. Търпеливо, умно, гъвкаво и с революционен риск чекистът Артузов превзема отделни личности и дори цели групировки от вражеския лагер и ги използва за обезвреждане на задграничните шпионски централи.

Сам свидетел на много от показваните събития и личен приятел на част от действащите лица, проф. Макарев често прекъсва филмовия разказ за справки в архивните документи, за свои забележки относно хора и събития, познати лично нему. И ефектът е поразителен — пред зрителя се разиграва не измислена история, а достоверен документален разказ.

Освен подчертания професионализъм работата на постановчика Сергей Колосов се отличава и с познаване на телевизионната специфика. Честото прехвърляне на разказа от миналото в днешния ден не е самоцелно търсене на телевизионност, а оправдан и емоционално силен похват. Включването на „живи“ интервюта с участниците в „Тръст“ В. Шулгин и Т. Вяхе засилва още повече внушението, че пред нас е историческа хроника, след това тази хроника оживява в инсценировки и в образи, без тези пресечки да нахвърняват художествената цялост на творбата. И тук е според мене най-голямата заслуга на режисьора. Той успява да постигне единен, цялостен многопосочен и интересен разказ и това ни кара да му простим някои ув-

лечения по ненужни кинематографски трикове като преднамерено търсените критични моменти за край на всяка серия, ефектното мелодраматично самоубийство на Захарченко и т. н.

Многообразният персонаж във филма се обединява от първокласен актьорски ансамбъл. На първо място трябва да се спомене сполуката на Игор Горбачев в ролята на Якушев — роля трудна, изискваща тънка актьорска работа. Двубоят Якушев (И. Горбачев) и Артузов (А. Джигарханян) е успех както за актьорите, така и за режисьора С. Колосов. От едната страна е бившият статски съветник, аристократ по възпитание и маниери, по своему честен в любовта си към народа в Русия, а от другата — опитният помощник на Дзержински, умен, търсещ опора в човешките добродетели, в логиката на правдата на революцията, а не в обилния компрометиращ материал при „вербовката“ на Якушев. Крачка след крачка Артузов превзема душата, именно душата на Якушев. И от убеден монархист го превръща в защитник на съветската република.

Яростната монархистка терористка Мария Захарченко разкрива нова страна в творческото амплуа на нар. арт. на РСФСР Людмила Касаткина. Отчаяната фанатичка, която тя създава, не е жалка карикатурна личност, каквато опасност е съществувала при изграждането на образа, а дълбоко и фатално заблудена, изключително активна и привлекателна жена.

За успеха на филма немалко допринася и чудесният език, сложният, умен и драматичен диалог на сценариста Александър Юровски. А майсторството на оператора В. Желязняков, неговите великолепни портретни кадри, внимателното вглеждане на камерата в централните фигури на действието, очертаването на психологическите детайли при сложните сюжетни ситуации заслужават специално изучаване от страна на телевизионните специалисти.

Надя П. Червенушева

ОКОТО НА КАМЕРАТА...

ВЛАДИМИР ОГНЕВ

Всеки — дори любителят, — който е имал възможност да погледне през окото на камерата, знае колко неузнаваемо се променя наблюдаваният обект само поради това, че той е ограничен от рамката на кадъра, ограничен е от другите елементи, попадащи преди това в зоната на зрителното внимание. Ако вие предварително сте набелязали фигурата на човек, седящ на един път на фона на далечна гора, зад която от време на време, право срещу вас излитат самолети, в кадър с достатъчна крупност неочаквано можете да забележите и онова, което не е било запланувано, например намираща се до пъна бутилка с ярък етикет... Тя съвсем не ви е нужна, нещо повече — напълно разрушава замисления ефект. В същото време гората, която е изглеждала далече, се е придвижила напред и изглежда, че човекът се е облегал на нея. Вие чувате шума на моторите, но в окото на камерата няма самолети. Само вятърът ще наклони леко тревата до краката на човека, който чопли с пръчка нещо до върха на обувката си... Вместо осещането за простор, за тревожно излитане от червения залез на огромните крила, хвърлящи сянка върху малката пригърбена фигура, на лентата ще получите изображението на сънен пианица с бутилката в неговите крака и преплетените корени на боровете като общ фон...

Този нагледен в своята примитивност пример пояснява грубо разликата във виждането, а значи и характера на обекта, който съпоставяме извън кадъра и във кадъра. В „Увеличението“ на Антониони върху несъвпадението на наблюдаваното и видяното е построен дълбокият конфликт на целия филм: снимайки целуващата се двойка, фотографът след проявяването на лентата открива... тялото на убит в храстите човек.

Михаил Чехов в писмото, което у нас бе публикувано под заглавие „Към съветските киноработници по повод „Иоан Грозни“ на С. М. Айзенщайн“, писа: „Трагическият стил, замислен от режисьора, е твърде силно акцентиран от него във външната страна на постановката. (Трябваше ли да се показва например шевицата на богатия костюм на ханския посланик или играта на сенките върху стената — похват, многократно използван във филми и на сцената, отвличаш вниманието на публиката?)“¹ М. Чехов смята, че изобразителната

¹ „Искусство кино“, № 1, 1968, стр. 123—124

епичност на кадъра „потиска“ актьора, че в този случай актьорът трябва да намери в себе си сила, за да се издигне до равнището на изображението. Това би било идеалното — казва той, разбирайки колко то е трудно. Може да се оспорва правотата на неговите думи, може и да не се оспорва. В дадения случай не това ни интересува. Фресковият, символично-пластичен стил на Айзенщайн знае своя език, своето отношение между фона — който при него е повече от фон! — и играта на актьора. В примера на М. Чехов „шевицата на богатия костюм на ханския посланик или играта на сенките върху стената“ са проявление на същото могъщество на кадъра. На неговата способност за метонимическо скупняване значението на изобразеното. Плененицата върху халата е факт, който лекс се доказва с едно посещение на музей на източната култура. За режисьора, за изобразителната концепция на неговия филм тя е поетическия детайл от цялото, брънка от сложната и развиваща се фреска, наричаща се „Иоан Грозни“...

Рамката на кадъра е затворила във видимия правоъгълник нужното за идеята на филма.

Гьоте критикува онова място на „Айвенхо“ на Валтер Скот, където седящият около масата човек разглежда при оскъдна светлина влезлия: „Когато седиш вечерно време около масата и някой влезе, виждаш само горната част от тялото му; ако при това опиша краката му, ще пусна дневната светлина и сцената ще загуби ющния си характер.“¹ Литературата знае подобен подход при изобразяване. „Виждаш само горната част от тялото му“... Онова, което писателят не „описва“, се разбира като намиращо се зад кадъра. Да се види това не може — казва той. Не може не въобще, а в дадените обстоятелства. А в други обстоятелства може. Мисленото виждане в изкуството на словото предполага наличието на рамките на кадъра.

Само в киното рамката на кадъра е понятие напълно реално, докато в литературата е условно. Ако сравним киното с живописата, по-голямата условност ще бъде характерна за киното.

Действително живописата не знае движението на рамката, ту увеличаваща, ту стесняваща полето на зрението, изменяща ъгъла на зрението и точката на наблюдение на един и същ обект. При панорамата кинокамерата за някаква част от минутата е способна да зафиксира и обекта, и неговата среда, или с други думи, да открие само подразбиращите се в живописата връзки, намиращи се извън реалното зрително поле на живописата.

Кадърът — ето единицата, която е затвърдена от рамката. Може би затова поезията на киното — поезия от синтетичен характер, — приведена към кадъра, най-вече се подчинява на законите на изобразителното изкуство, докато в същото време поезията на отделен откъс от действието се определя от други закони — от динамичен порядък (тук киното е по-близо до музиката, до пластиката на движението на човешкото тяло, собствено до поезията, до словото въобще).

Ако продължим аналогията с живописата, трябва да се каже и за това, че междът на съучастие на зрителя в киното е особен. В киното ние проследяваме нагледно целия ход на образния строй на нещата, без вниманието ни да бъде отвлечено настрана, свеждайки различното прочитане до минимум. Произведението на живописата, рисункът може да се разглежда от рамката към центъра и обратно, произволно да се отдели един детайл. Кадрите в този смисъл водят вниманието в единственото, определено от камерата направление.

Значи ли това, че кадърът и движението на лентата в определена степен ни ръководят, ограничават нашата зрителска активност, нашата фантазия? Преди да отговорим на този въпрос, нека да добавим, че за такава целеустременост на киното способствуват също монтажът и смяната на плановите. В монтажа се проявява логиката на мислене на режисьора. Той изрязва лентата така, че не всичко онова, което е попаднало в зоната на наше внимание, да представлява еднакъв интерес и да има еднакво значение. Някои неща той въобще не ни показва, а други, които изглеждат само маркирани, подчертава, отделя, усилва към тях нашия интерес, по някога неочаквано, а друг път нееднократно вклинявайки ги в различни места на лентата. Със своите средства прави същото и литературата. Да си припомним например това христоматийно изречение на Шекспир: „Той лежеше в

¹ Йоган Петер Екерман. Разговори с Гьоте в последните годы его жизни. Академия, 1934 г., стр 574

ковчега с непокрито, с открито лице.“ Или постоянните епитети, така разпространени в руското народно творчество, упорито връщащи ни към главните, устойчивите признаци на предметите, като че ли народът се е страхувал от бъркотия и случайности в определянето на общия идеал... Нееднократно се връща Л. Толстой към ушите на Каренин, като че ли заставяйки ни в неговите щръкнали уши да виждаме признак, дразнещ Ана.

С окрупняването на плана режисьорът отделя, подчертава детайла или обекта на вниманието. В живописа това се постига по различни пътища: например чрез светлината. Може да си припомним полумомичето, полувещицата с белия петел на колана в тъмния ъгъл на „Нощна стража“ от Рембранд. Фигурката като че ли излъчва фосфорно сияние, тя е непонятна и предизвиква тревога със своята безплътност и напрегната символика... Често живописецът откроява логическия център на картината (главната фигура) чрез предния план на изображението или цвета.

И все пак окрупняването на плановете в киното благодарение на динамичния си характер има принципиално друго значение. Особено осезаемо е това в съвременния киноезик, където документалността, естествеността, потокът на живота, зафиксирани от камерата, създава пределната илюзия за участие на зрителя в действието.

Монтажът все по-често се заменя от панорамата. Дългите кадри създават впечатлението за по-голяма обективност. Съпоставките при помощта на монтажа като че ли откъсват от средата факта, детайла и го пренасят в друго място от времето или пространството, нерядко придавайки им по-широк или явно метафоричен смисъл. Фактът в този случай като че ли се изолира, действа в сферата на логиката на идеята, откъсва се от плътта на жизнените връзки.

Панорамата и при общия план подробно проследява средата. Ролята на идейни акценти при такъв род обективна камера се изпълнява от други елементи на действието, например чрез актьорската игра.

Ако при монтажа подход актьорът може да даде „крупно“ една кулминация на действието, при панорамата целият процес на натрупване нужното състояние и акта на актьорското действие е налице.

Външно темпът на действието се забавя, важни стават детайлите, полутоновете, нарастването на „качеството“, но вътрешният темп на действието от това не замира. Напротив, по-гъвкав и разнообразен става ритмът на епизода, на сцената.

Понякога казват, че снимките с движеща се камера или с небрежна, губеща фокуса си ръчна камера е просто данък на модата. Мисля, че това съвсем не е случайно явление. Тези снимки са следствие на новата естетика на уважение към факта, към достоверността.

Такъв характер на снимането изменя много неща и в делението на плановете. То става по неволя условно. Динамичният характер на снимането, подвижността на камерата, сравнително по-рядкото използване на статичните плановете изстриват преходите от едрия към средния, от средния към общия и т. н. плановете. Освен това сега камерата нерядко разрязва изображението по най-странен начин. От отделния детайл (ръка крупно) — към тъптата например, където виждаме поотделно тялото, главата, краката на човека

Ако сте забелязали, съвременното кино все по-рядко прибегва към едрия план в чист вид. Той беше свойствен на киното, докато то съперничеше с театъра и в това рязко (като през лупа!) увеличаване то усещаше гордата независимост от театъра. Едрият план има две функции: да приближи и да подчертае. Отначало те съвпадаха. По-късно се разделят. Широкият формат, трансфокаторът измениха самата природа на едрия план.

При съвременната естетика за неоткъсване на фона, на средата страхът от условността на едрия план обикновено се намалява от фон, придаващ на кадъра дълбочина. В това се открива своеобразната реалистична мотивировка на приближаването или отдалечаването на наблюдавания обект. Да кажем, лицето на героя в едния ъгъл на кадъра и на общ далечен план — фигурите на минавачите, или — в интериора — участието на вещите...

В една от сцените на филма „Хроника на един ден“ на В. Жалаквичус в сладкарницата разговарят две двойки на един и същи план. По-рано това надали би било възможно. Дълбочината на кадъра не гарантираше възможността за едновременно внимание към диалога на четиримата. Необходимо е да се възпита зри-

телят, да се застави без усилия да чете езика на киното. При това навярно за възпитанието на слуха и зрението играе роля и самият живот. Ние все още слабо свързваме въпросите за езика на изкуството с развитието на новите психологически навици за възприятие, свързани с обилието от информации и повишения темп на живота във всички негови области.¹

Разбира се, в настъплението на новата естетика не може да се избегне и безсмислената мода. Във филма „Не най-успешният ден“ на режисьора Ю. Егоров камерата работи без всякаква логика. Ние виждаме например разговарящата двойка. След това един от събеседниците изчезва зад рамките на кадъра, а другият поставя на масата ръката си. И ето че тези два „медиума“ вещаят нещо вече на чисто бял екран. Кой какво казва, разбира се, не питайте. Този „похват“ се повтаря натрапчиво, но абсолютно безсмислено.

Едрият план в съвременното кино има още една функция. В него намира израз съсредоточеността на погледа като психологическа категория. Битовите, реалните факти, детайли, звуци, шумове, без да претендират за образно значение с метафорично съдържание, в същото време носят извънредно важна роля от психологически характер, реалистично предавайки атмосферата на действието.

При Пушкин в „Евгений Онегин“ — по аналогия с подобен род крупен план в киното — е описанието на дуела между Онегин и Ленски. Да си припомним как те зареждат pistolетите си. Само в напрегната тишина може така отчетливо да се чуе как щрака — „за първи път!“ — предпазителът; да видим (страшно!) как „барутият — сива лента — изтича“. Ето и забавено действие, и съсредоточеност. Всичко е станало рязко, отчетливо, отразяващо се в напрегнатите нерви. И още: вътрешната воля застава инстинктивно да се съсредоточи върху дреболиите, изцяло да се заангажираме в механическия процес.

В граненный ствол уходят пули...
Вот порох струйкой сероватой
На полку сыплется. Зубчатый
Надежно винченный кремень
Взведен еще...
Зарецкий тридцать два шага
Отмерил...

Тук мащабът на увеличението е такъв, че ние виждаме стените на цевта и нарезите върху кремъка! Но не самият pistolет, смъртоносното оръжие на единия от съперниците става тук значителен детайл, а процесът на механична, методична, деловита работа, в резултат на която единият от младите, пълни със сили и надежди хора, ще обагри снега с кръвта си... Атмосферата на безсмислието и противоестествеността на дуела се постига с това, че художникът правдиво, психологически достоверно, аз бих казал, документално съсредоточава нашето внимание върху външната механична страна на събитието, изнасяйки вътрешните преживявания на персонажите в тази драма „извън кадъра“.

Така Инокентий Смоктуновски — Хамлет нервно и скривайки натрупващата се ярост, удря по барабана на пътуващите артисти... Лицето му е каменно, очите полузатворени, но бледите потръпващи пръсти и увеличаващият се звук на барабана подчертават онова, което става в момента в душата на принца („Хамлет“ на Гр. Козинцев).

Когато камерата служи за изява на реалността, когато е истински помощник на режисьора, загрижен киното да бъде поезия на факта, операторът не е безразличен към фактурата на кадъра, към осветлението, към това естествено ли изглеждат гримът и перуката и въобще нужен ли е грим и перука на актьора. Онова, което вижда той в око на камерата, е също такъв свят, какъвто го вижда около себе си с невъоръжено око. И ако в кадъра този свят е организиран, това трябва да бъде скрита, тънко осъществена организация.

„Зализаният“ кадър не е характерен за естетиката на съвременното кино.

¹ Това според мен не отбелязва Луи Дакен, виждайки в „дълбочината на кадъра“ връщане към театралния метод. „Възможността за зрителя да избира“ според него е „безсмислена и пагубна за драматургията“. (Вж. Луи Дакен. Кино — наша професия. „Искусство“, М., 1963, стр. 163)

Подчертаната му построеност противоречи на динамичния характер на цялото. Както при движението на самолета се разминават неговите контури, така кадърът в съвременното разбиране като че ли жертва себе си в името на действието.

Ако по-рано, сравнително неотдавна, още се смяташе, че така наречената свръзка на предния план (ъгъл на печка, полилей или ваза) отличава действието, тъй като психологията на възприятието ни заставя, макар и с края на вниманието, да фиксираме първоплановия детайл, то днес, ма с струва, просто няма кога да се четат такива дреболии: с времето се изменя и количеството информация, която носи филмът, и качеството на кинопрочитането, ако може така да се каже.

В „Нощта“ на Антониони две трети от екрана са заети от стената на дома, а в светлата перспектива на улицата се появява фигурката на героинята, едва различима на общия план. И ние не само забелязваме нейната поява, но на фона на — специално! — поразителния по несъвместимостта на мащабите контраст допълнително получаваме емоционално рязък гласък. Развитото от самия кинематограф зрение връща на новите филми възможността да се опират на повишената чувствителност, на едновременно прочитане на много елементи от изображението, на умението самостоятелно да отделим главното.

А последното от своя страна освобождава камерата от морализаторските функции. Има филми, в които камерата взема върху себе си максимум усилия за реализацията на художествената идея. Например във филма „Голият остров“.

Ето в какво е документалността на киното в неговото съвременно разбиране — във фактурата, в играта, дължината на плана, в „запечатаното“, а не условно време. И камерата тук решава веднъж определената ѝ от А. Тарковски задача във формулата: „Времето във формата на факта“.

Съвременното кино предпочита пред изкуственото, условно осветление естествената светлина в смисъл на реално съотношение на осветеността на предмета и положението на източника на светлина. На старомодната представа, че романтичното, възлущащо, поетично решение на сцената в голяма степен се определя от някакви особени ефекти на светлината, днес се противопоставя точността при употребата на осветление, целесъобразността на неговото използване при всеки конкретен случай.

В „Поляната с диви ягоди“ на Бергман сънят на професора (пустинният град, катафалката без кочиаш, часовникът без стрелки) е страшен, именно защото на екрана е ден. В епизодите от детството вместо прословутата безфокусност (възпоменания!) е дадена такава дебела, мека и топла сянка на тревата, така земно, а не безплътнo се открояват дивите ягоди... И в същото време лунната нощ в епизода с „изпита“ на професора по човечност е не просто лунна нощ — светлината е тревожна и форсирана, сянката от гвоздеа във вратата, на който професорът ще разрани ръката си, е така отчетлива, че е трудно да се откъсне погледът от нея. Още нищо не е станало, а цялата атмосфера е пропита от възлущение, чакаш нещо необичайно, странно. Но главно е, че светлината все пак е реална. Построеност не се забелязва, макар тя и да съществува. Въпросът съвсем не се поставя така — никаква условна светлина. Условността трябва да се възприема като реалност — в това е смисълът на изискванията на съвременното кино.

Струва ми се, че осветлението във филма трябва да има свой живот, а не да копира театралните похвати. И животът на светлината не може да не бъде немотивиран от реалната обстановка. Изкуствоведите могат, анализирайки платната на Рембранд, да обясняват чудото на неговото изкуство с осветлението, пак с осветлението. Но зрителият вижда преди всичко живота, убедителността на реалността в красотата и пресметнатите форми и багри. „Истинността“ на осветлението е залог за все същото доверие към правдата. Това е било известно на класическата литература. Това е известно и на съвременната. На прозата и поезията. Ето Лермонтов. Из поемата „Сашка“:

Свеча горела трепетным огнем
И, часто, вспыхнув, луч ее мгновенный
Вдруг обливал и потолок, и стены.
В углу передней фольга образов
Тогда меняла тысячу цветов,
И верба, наклоненная над ними,
Блистая вдруг листьями золотыми.¹

¹ М. Лермонтов. „Сашка“, Соч. в шести томах. АН СССР, М—Л, 1955, стр. 46

А ето Албер Камю: „Изведи́ж светнаха фенерите. Първите звезди, вече блещукащи на небето, станаха едва забележими. Навярно твърде дълго съм гледал минаващите хора и светещите реклами, очите ми се умориха. Проблясвах мокрите павета, светлините на трамваите от време на време озаряваха ту нечий светли коси, ту нечия усмивка, ту сребърна гривна... Затворих прозорците, а като се обърнах, видях в огледалото тъгла на масата, върху която имаше бутилка алкохол и резънче хляб.“¹

Същото може да се каже и за цвета. След „Червената пустиня“ на Антониони могъществото на цвета в киното вече не се нуждае от потвърждения. Отделните частни победи на цвета в други филми (у нас например „Сенките на забравените прадеди“) най-после получиха завършена, изразена до края система. Вместо боядисани картинки киното се изяви като синтез на изображението, на строението, в което цветът освен реалното, обективно значение започна да играе също така асоциативно-експресивна роля. Казвам „освен“. Това съвсем не е миловажен момент. Ние помним немалко опити да се предаде напрежението на действието чрез подсилване на цвета или неговото ограничаване, игнорирайки реалната почва на цветовите съотношения — техния обективен характер. Заслугата на Антониони е в това, че той ни заставя да забравим за съответствието на едно или друго осветяване на предмета, за истинността на факта, да не забелязваме визуалните „грешки“ на цвета. Неговата цветова гама се подчинява на друг психозрителен закон за възприемане на цвета — способността на настроенията, емоциите да „менят тоновете на цвета, тяхната наситеност, чистота!“ „Стана ми зелено пред очите“ — се казва не току така...

Има, така да се каже, романтичен подход към цвета. Тук всичко е подчинено на условността. Има сложни образувания от романтика и реалност. Пример за първото — червените коне на К. Петров-Водкин или сийте на Франц Марк. Пример за второто — Сергей Есенин:

...Словно я весной гулкой ранью проскакал на розовом коне.

Конят е розов и от мечтата, и от заревото на изгрева. А ето друг кон на Есенин, от последната глава на „Пантократор“:

Сойди, явись нам, красный конь!

Това е аналогия с художниците експресионисти. Този кон е символ. Кон — мечта. И никакви съответствия с реалността не трябва да се търсят тук.

Такъв или подобен принцип на цвета е поставен във филма „Първите руси“ на режисьора Б. Иванов по сценарий на О. Берхольц. Цветът като символ не е пътят на съвременното кино, опериращо с реалността на факта, фактурата, времето, наблюдението. Но цветът не може да бъде и прост фактор на физическите свойства на материята.

В киното, както и в живописата, съществува логиката на изкуството. Тук са важни и съотношението на багрите, и допълнителните ефекти от емоционален порядък. Интересно е например, че в поезията, която изглежда отделена от живописата в този смисъл, се забелязва стремежът да се „издържи“ целостта на гамата и логиката на чисто тоналните цветови преходи. У същия Есенин, необикновено чувствителен към цвета, може да се наблюдава своеобразно развитие на темата за цветовото възприятие на света:

Отяť раскинулсѧ узорно
Над белѧм полем багрянец,
И заливаеѧся задорно
Нижегородскій бубенец.

Под затуманенною дымкой
Тѧ кажеш девичью красу,
И треплет ветер под косынкой
Рыжеволосую косу.

¹ А. Камю „Непознатият“ (L'Étranger), Editions Viktor, Paris, 1942, — Editions Gallimard, 45—66

Друга, раскаляваяс, пляшет,
То выныряя, то пропав.
Не заморозит, не обманет,
Твой разукрашени рукав.

Уже давно мне стало сниться
Полей малиновая ширь,
Тебе — высокая светлица,
А мне — далекий монастырь.

Там синь и полымя воздушней
И легкодымней пелена...

Ще проследим само една линия: цветовата. Бялото поле, червенната на небето, огнената плитка, малиновото пространство на полята, макар и неназваните, но подразбиращи се цветове на моминската стая и манастира — тяхната бялота, сивевата на небето, което е по-въздушно и леко от пламък (червен цвят)... И така: бяло-пурпурно-огнено-малиново-бяло и само при кулминацията на мисълта — синьо, противоположно на предишната гама, но и то... чрез асоциацията с пламък ни връща към цялостно цветovo усещане, към единство на цветовата тема — към огненочервеното... Пропуснах още два детайла — дъгата и рисувания ръкав. Дъгите в Русия са били оцветени, но цветът не се посочва от поета. Така също не е назован цветът на „окрасения“ ръкав. Най-възможно е чувството за мярка да е подсказало на Есенин, че стиховете могат да станат прекалено пъстри, ако и дъгата, и ръкавът получат цвят, а възможно е също така интуицията да е подсказала на художника, че сами по себе си дъгата и още повече „окрасеният“ ръкав ще се оцветят в нашето съзнание... и то не в някакъв панаирджийски зелен или пембен, а, следвайки логиката на живописния стил, в близките тонове: жълто, кафяво, розово или оранжево!

Ето в подобна фина нюансировка на платното (в киното на видяната от Есенин картина би съответствувала рамката на кадъра) аз виждам високото изкуство в стила на „Червената пустиня“.

Разбира се, не по-маловажно за художника и поета на екрана е разбирането, че цветът придобива и не преки живописни асоциации.

Почти невъзможно е да се определи с прецизен коментар секретът на необикновеното въздействие на тези редове:

С алым соком ягода на коже,
Нежная, красивая, была
На закат ты розовый похожа
И, как снег, лучиста и светла.

Какво тук „води“ темата на възпоменанията за отдавнашната и млада любов? Цветът? Чистотата и хладинката на внимателното чувство? Но как тук са съединени този чувствен шрих на пукнатата ягода и отблясъкът на тревога в алено горящото небе на залеза!

А. Блок писал в една от статиите си: „Непознатата е дяволска сплав от много цветове, предимно от синия и лилавия.“ Няма значение, че Блок вижда Непознатата си в „изпълнение“ на Врубел. Важното е, че Врубел интуитивно е постигнал колорита, най-близък до хладната символика на Блок. Някои наши цветови асоциации идват от поезията към живописиста, други — обратно, от живописиста към стиховете. Блок казва, че ако той владее средствата на Врубел, то би създал Демон. А когато четеш Пастернаковото:

Приходим по ночам
В синеви ледников от Тамары.
Порой крыл намечал,
Где гудеть, где кончаться кошмару...

виждаш Врубеловия Демон, чувствуваш „средствата“ на неговата крехка синьо-виолетова палитра, „разголените, покрити с белези“ ръце, „бляска, който раз-

късва косите, като фосфор пръщящи“, виждаш сянката, „грозна като гърбава“... Във възможностите на киното е не само цветът, който може да бъде различен от всеки недалтонист. То знае дълбочините на цветовете асоциации, нямащи своя азбука (всички опити „научно“ да се свържат светлината, цветът или звукът с определени значения на обективния смисъл ми се струват шарлатанство, макар и неумишлено).

Киното, получило цвят, още повече се приближава до „езика на боговете“ (А. Блок). Пред него се откриха вътрешните съответствия на сложните понятия като „черното слънце“ от „Тихият Дон“ или „бледният въздух, отначало бледен, а ако се възреш съвсем черният въздух“ на Андрей Бели... Контрастите от графични и литературни стават кинематографични. Думите от Шекспировия сонет

И кажется великолепной тьма,
Когда в нее ты входишь светлой тенью

аз почувствувах особено отчетливо, когато видях на екрана — също Шекспир, но друг, кинематографичен — сцената с появяването на леди Ана на погребението на Хенрих VI, сянката на Глостър върху белите плочи на пода, неговите думи: „Малко потърпи — аз ще се оправдая...“ Неговият словесен дуел въобще е построен върху диалектичното опровержение на доводите на Ана за светлината и мрака. Изводът: „Пока нет зеркала — свети мне, день, чтоб проходила, свою я видел тень.“ Тоталната тема на този дуел — опитът на Глостър да размени местата на светлината и мрака — преминава и в изобразителната партитура на оператора. Ето за какво е бил необходим резкият цветовой контраст, локалността на цветните петна, а когато Ана и Глостър се събират — преходът към графика на два противоположни тона. Това не означава, че филмът става черно-бял. Не, цветът престава да се възприема в неговата празнична, буйна и тържествена красота, така хармонизираща с облеклото, гербовете, костюмите на лордовете, перовете и пажовете през време на хералдическите церемонии в замъка, в тронната зала на двореца. Цветът престава да се усеща като цвят. Силната светлина контражурно облива фигурите и предметите, прави цвета строг и прост.

Цветът може да звучи като тръба и може да бъде неуловим. Червеният флаг в „Броненосецът Потемкин“ се възприема като триумф, като оркестрово tutti, като взрив — емоционален и идеен.

В акварела на А. А. Иванов „Христос и Никодим“, намиращ се в Държавната Третяковска галерия, върху топъл сиво-кремав фон са изобразени две фигури, изправени в отвърстие на широка врата. Зад тях — бледоглъбово небе, люлякова верига от планини и пепеливи силуети на къщи. Никодим е облечен във виолетов плащ и шапка от същия цвят. В левия ъгъл на картината виждаме сиво-виолетов светилник, а в десния — глъбов плащ, хвърлен върху жълто-кремав стол. Гамата е равна и спокойна. И на този свършено „тих“ фон буквално „крещи“ ярко аленото петно на Христовата фигура в широк и дълъг хитон. Цветът е дотолкова наситен, че освен Христос дълго време нищо не можеш да различиш...

Като пример от друг род може да служи, да кажем, литографията на английския художник от началото на нашия век Чарлз Шемон „Прилив“: прекрасни женски тела на брега на морето до самата ивица на водата. Едната от тях лежи по очи, опирайки се едва на свитата в лакътя ръка. Другата — апотеозът на темата — полугърбом към зрителя, на колене, отметнала назад глава с пуснати тежки коси, с ръце като че ли закриващи ушите — цялата изплашен порив срещу прилива, срещу започналата бунт на морето! Тези тела преди всичко са силни и млади. Експресията, ритмът на рисунъка са заразителни. Колоритът — нежно сив с характерния за Шемон бял щрих — е абсолютно обективен, ако може така да се каже. Тук мелодията се води не от цвета, а от линията, от композицията. Ако цветът може да се заподозре в „необективност“, то само в това, че морето е тъмно, както е тъмна душата на жената, обърнала се срещу стихията. Сдържаността на английския художник се подчертава и от детайла — едва започналото вълнение на морето. Вълните са като трепет, като готовност, като начало на мъгщо (чернота!) движение...

Аз много обичам тази литография. Тя ми се струва важна и за определянето чертите на съвременния стил в киното. Нали характерът на виждането на света се определя и е продиктуван от начина на „поведението“ на съвременния човек, от неговата пластика за изразяване на себе си в света.

Всяка епоха познава свой рисунък на жеста, рисунък на мимиката на лицето, рисунък на характерна поза... Погледнете илюстрациите — схеми в списанията за мода. Какво, тези широко поставени слаби женски крака, тази безцеремонно отхвърлена глава и изнесеният напред таз според вас са само приумици на маникентите? Съвсем не. Пред вас стои човек на двадесетия век! Привидна независимост, привидно утвърждаване на личността в света, пълен с изкушения, цинично равнодушен към порядъка и скромността, викаща и ранявана душа на „отчуждението“ под маската на подчертана готовност за всяко „общуване“...

Аз ценя филмите на Марлен Хуциев не само защото „поставят проблеми“. С фактурата на типажа си, с неговата пластична съвременност, с темпа и ритъма на поведението в кадъра, със света на вещите и отношението на героите към тях, т. е., с цялата пластика на кадъра, са днешни, а не вчерашни.

Художникът се разкрива в синтезата от елементите на киното, а не в някои от областите за употреба на цвета, композицията, ритъма или актьорската игра. Съвсем навреме е, както ми се струва, да припомним тук думите на Пастернак, казани по повод на поезията: „Образът в поезията почти никога не е само зрителен, а се изявява като смесено жизнеспособие, в състава на което влизат свидетелства на всичките ни чувства и всички страни на нашето съзнание... Тази живописност представлява висша степен на възплъщение и означава пределна конкретност на всичко в цялото: на която и да е мисъл, на което и да е чувство, на което и да е наблюдение“.¹

Видяното през окото на камерата трябва след това да бъде пренесено върху платното на екрана. И тук, по този не толкова прост път, не трябва да има загуби. Режисьорът ще поправи после много неща чрез монтажа. Но единствено чувството за факта ще остане такова, каквото е проявено тогава, на снимачната площадка. Зоркостта на сценариста, режисьора, художника, оператора трябва да се слеят в една обща зоркост — зоркостта на „прекрасните мигновения“ на живота. Те са неповторими, тези мигновения. Понякога вече във втория дубъл мигновението престава да бъде... „прекрасно“.

Оттук следва, че наблюдението става все по-дълбоко и по-всеобемащо майсторство. Само като нагледен образ за чудото на киното, включващо безстрашието на правдата на факта и високата реалност на изкуството, може да се приемат думите на Чезаре Дзаватини: „Типът изкуство, към който се стремя, всъщност трябва да носи със себе си скромна и строга рамка и когато видя нещо впечатляващо, веднага да го затворя в рамката и с гръмки викове да призовавам минаващите да обърнат на него внимание...“²

¹ Борис Пастернак. Стихи о Грузии. Грузинские поэты. Избранные переводы. „Заря Востока“, Тбилиси, 1958, стр. 11.

² „Иностранная литература“ № 3, 1968, стр. 220.

Всяка епоха познава свой рисунък на жеста, рисунък на мимиката на лицето, рисунък на характерна поза... Погледнете илюстрациите — схеми в списанията за мода. Какво, тези широко поставени слаби женски крака, тази безцеремонно отхвърлена глава и изнесеният напред таз според вас са само приумици на манекените? Съвсем не. Пред вас стои човек на двадесетия век! Привидна независимост, привидно утвърждаване на личността в света, пълен с изкушения, цинично равнодушен към порядъка и скромността, викаща и ранявана душа на „отчуждението“ под маската на подчертана готовност за всяко „общуване“...

Аз ценя филмите на Марлен Хуциев не само защото „поставят проблеми“. С фактурата на типажа си, с неговата пластична съвременност, с темпа и ритъма на поведението в кадъра, със света на вещите и отношението на героите към тях, т. е., с цялата пластика на кадъра, са днешни, а не вчерашни.

Художникът се разкрива в синтезата от елементите на киното, а не в някои от областите за употреба на цвета, композицията, ритъма или актьорската игра. Съвсем навреме е, както ми се струва, да припомним тук думите на Пастернак, казани по повод на поезията: „Образът в поезията почти никога не е само зрителен, а се изиявява като смесено жизнеподобие, в състава на което влизат свидетелства на всичките ни чувства и всички страни на нашето съзнание... Тази живописност представлява висша степен на възплъщение и означава пределна конкретност на всичко в цялото: на която и да е мисъл, на което и да е чувство, на което и да е наблюдение“.¹

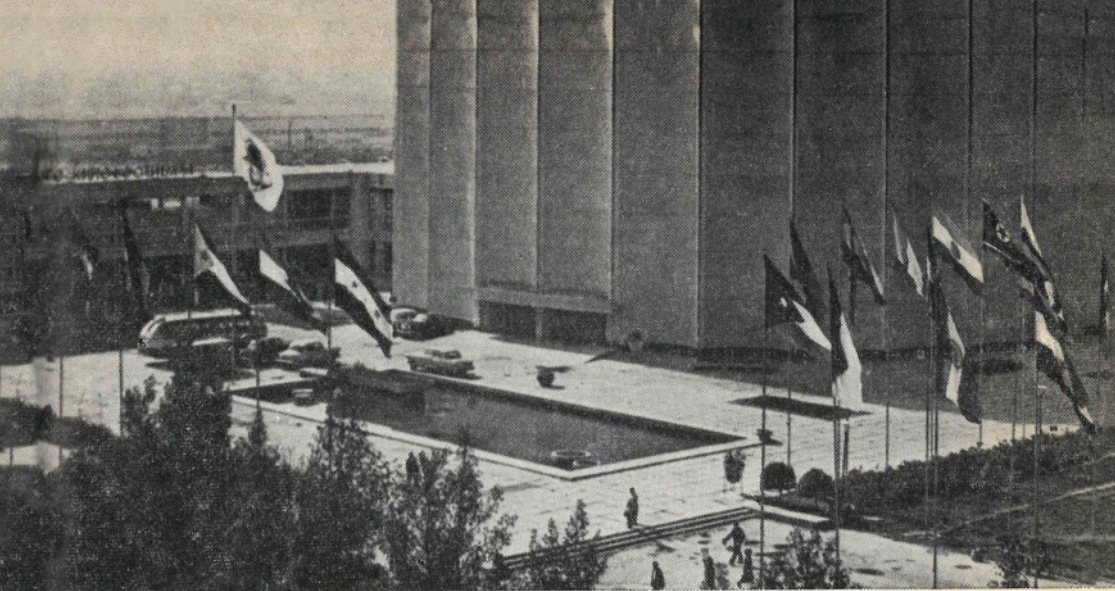
Видяното през околото на камерата трябва след това да бъде пренесено върху платното на екрана. И тук, по този не толкова прост път, не трябва да има загуби. Режисьорът ще поправи после много неща чрез монтажа. Но единствено чувството за факта ще остане такова, каквото е проявено тогава, на снимачната площадка. Зоркостта на сценариста, режисьора, художника, оператора трябва да се слее в една обща зоркост — зоркостта на „прекрасните мигновения“ на живота. Те са неповторими, тези мигновения. Понякога вече във втория дубъл мигновението престава да бъде... „прекрасно“.

Оттук следва, че наблюдението става все по-дълбоко и по-всеобемащо майсторство. Само като нагледен образ за чудото на киното, включващо безстрашието на правдата на факта и високата реалност на изкуството, може да се приемат думите на Чезаре Дзаватини: „Типът изкуство, към който се стремя, всъщност трябва да носи със себе си скръвна и строга рамка и когато видя нещо впечатляващо, веднага да го затворя в рамката и с гръмки викове да призовавам минаващите да обърнат на него внимание...“²

¹ Борис Пастернак. Стихи о Грузии. Грузинские поэты. Избранные переводы. „Заря Востока“, „Тбилиси, 1958, стр. 11.

² „Иностранная литература“ № 3, 1968, стр. 220.

КИНОФЕСТИВАЛ НА СТРАНИТЕ ОТ АЗИЯ И АФРИКА В ТАШКЕНТ



От 21 до 31 октомври в столицата на Съветски Узбекистан се развяваше фестивалното знаме на Първия международен кинофестивал на страните от Азия и Африка. Четиридесет и пет страни взеха участие в това крупно международно събитие, представяйки свои филми. Гости от 22 страни на Европа и Америка, а така също и кинематографисти от Закавказието, Средна Азия и Казахстан, студиите на Далечния изток и Сибир имаха възможност да се запознаят със състоянието на киноизкуството на двата континента, да се срещнат с неговите създатели, да обменят мисли, да научат много неща, определящи характера и насоките на творческите търсения.

Ташкентският фестивал премина под девиза: „За мир, социален прогрес и свобода на народите!“, който в най-голяма степен отразява обществено-политическата ситуация в африкано-азиатските страни и облика на тяхното киноизкуство. Представените филми защитиха този девиз, обединил усилията на прогресивните кинематографисти в борбата за хуманните цели на мира, в обстановка на ожесточена борба против американския империализъм във Виетнам и за премахване последствията от израелската агресия в арабските страни. Този девиз откликваше на стремежа на азиатските и африканските народи да поставят чрез своето киноизкуство най-важните проблеми на своя живот, възникнали в укрепването забележителните постижения от дългогодишната национално-освободителна борба. Социалният прогрес е немислим без политическа и икономическа самостоятелност на държавите, без динамичното израстване на културното равнище. И в тази жизнено важна борба едно от главните места принадлежи на киното.

Твърде трудно е да се сумират впечатленията от Ташкентския фестивал, дотолкова са многобройни, понякога разнопосочени и неочаквани. Първата мисъл, която се натрапва след гледането на филмите, е констатацията за слабата ни осведоменост не само за киноизкуството в тези страни, но изобщо за живота и проблемите на техните народи. Традициите, моралът, древната и нова култура, големите преобразования в живота на хората до голяма степен са определили и характера на киноизкуството. Би било лекомислено да се смята, че то може да се охарактеризира с няколко думи. Доста-тъчно е да споменем, че в ташкентския фестивал участваха страни като Япония и Индия и страни като република Чад, Сомалия, Того, Нигерия, където киното едва прохожда. Немислимо беше да няма контрасти в степента на овладяното киномайсторство и кинотехниката. От една страна — произведения като „Бунтовникът“ на един от изтъкнатите майстори на японското кино Масакиси Кобаяши, от друга — „Градът и селото“ на един пионер и ентузиаст от Сомалия. Естествено е, че отношението към двата филма е различно. Първият възбужда като факт на голямо филмово изкуство, вторият — като факт в една действителност, която прави първи опити за допир с изкуството. Ташкентският фестивал даде възможност да се обрисуват сложната и многостранна картина на днешното кино в двата големи континента.

За гостите, а и за самите участници кинофестивалът изигра извънредно голяма познавателна роля. Много от страните-участнички се представиха предимно с късометражни филми, които преди всичко привличаха вниманието с документалния материал, свършено нов и непознат за нас, откриващ неизвестни народи, неизвестни култури, неизвестни традиции: „Мароко — страна на древна цивилизация и прогрес“ (Мароко), „Третият ден“ (Чад), „Страна на бъдещето“ (Либерия), „Извор на вдъхновение“ (Мали), „Арабската медицина“ (Ливан), „Нашите национални монументи“ (Уганда), „Страна моя“ (Дахомей) и други. Разбира се, имаше единици от тези филми, които надскачаха познавателната бариера, за да прозвучат като художествен факт: поетическият очерк „В памет на Л. Б. Шастри“ (Индия), „Изкуството на фелаките“ (ОАР), „Третият ден“ (Чад).

Същото би могло да се каже и за игралните филми. Живеният материал и проблематиката даваха основание да се съди за живота на народите от тези страни, за техните външения и борба. Независимо от художествените постижения на техните автори. Филмите демонстрираха неспокойство и гражданска развълнуваност, стремеж за навлизане в най-важните въпроси на днешния ден и опит за тяхното разрешаване. Създаде се впечатлението, че за страните от арабския свят, а така също и за страните от Африка важен проблем, който нееднократно беше вземан под прицела на кинематографистите, е положението на жената в съвременното общество, въпросът за брака и любовта, за навлизането на новия начин на живот в битата на хората и неговия сблъсък със старите традиции. „Признание“ (Индия), „Шофьорът на камион“ (Сирия), „Сержант Бакари-Вулен“ (Гвинея) и някои други в различна степен на художествено обобщение разкриват един свят, в който старото и новото в отношението



„Небето на нашето детство“

към жената и семейството, във взаимоотношението между бащи и деца са в непрекъснат конфликт. Острите противоречия в самия живот като че ли не дават възможност за психологическо задълбочаване, за двуизмерност на героите. Идеите се поставят открито и ясно, понякога прекалено обяснително, но и тогава дори филмите имат своя стойност, която, макар и грубо, би могла да се определи с термина познавателност. Характерна черта за филмите на арабския свят е своеобразната конфликтност на сюжета, зрелищността и занимателността, насочени към националния зрител. Изтънчеността на кинематографическия език е чужда, асоциациите — непознати. Твърде много страсти, твърде много сълзи, твърде много диалог, театрални жестове и песни. В този аспект съвършено изненадващо впечатление направи представеният от Кувейт филм „Лицата на нощта“. В тази малка страна, превърнала се в цъфтящ оазис, благодарение на откритите грамадни количества нефт киното борави, ако мога така да се изразя, с последната дума на техниката. Претенциозен, с прекалено много символи и алегории, филмът се превръща в сложна шифрограма.

На общия фон от филми особено се отделя творбата на режисьора Мохамед Слим Риад „Пътят“ (Алжир). Действието се развива в различни концентрационни лагери, където са задържани ал-

жирски патриоти. При привидно бездействие режисьорът е успял да разкрие революционната активност и непримиримост на героите, вътрешната целенасоченост и вяност към изборния от тях път. Филмът е решен режисьорски, операторски и актьорски напълно в документален стил. Главната тема по думите на самия режисьор, на цялото алжирско кино, е национално-освободителната борба. „Ние току-що излязохме от революцията. Нашата генерация извърши тази революция. И наш дълг е да разкажем на народа си и света за тази борба. Филмът е слово за свободата и разбирателството между народите. Главната тема е народът. Няма един човек, който да е извършил революция, има народ, който я изнася на плещите си.“

И във филмите на борещия се Виетнам, на Корея, Монголия и Йордания темата за национално-освободителната борба заема първостепенно място. При това тя се решава в документален или епичен план, с рязко и ярко определени контрасти и конфликти, но с вътрешна сила и съдържаност, което без съмнение привлича симпатии на зрителите. Навярно филмът „Семейството Цой Хак Син“ звучи за корейския народ така актуално, както актуално прозвуча „Тревога“ преди 15 години у нас. Сравнението изникна поради общността на темите и начина на тяхната реализация.

Африканските филми, създадени от автори, получили кинематографично образование, боравят със съвременни изразни средства, макар и не съвършено овладени. Съвсем определено обаче те са адресирани към аудитория, която има навика да гледа филми, която познава езика на съвременното кино и не се нуждае от излишни обяснения. Това е твърде парадоксално, като се има предвид, че средно 80% от населението на Африка е неграмотно. Но всеки парадокс има своето обяснение. Общуването с европейската цивилизация е оказало благоприятно влияние за възпитаването на съвременен кинозрител в Африка. Или ако се позова на думите на сенегалския кинорежисьор и писател Самбен Усман, Африка имаше собствени зрители, преди да има собствено киноизкуство.

След наградата във Венеция филмът „Пощенски запис“ („Мандат“) на Самбен Усман се очакваше с особен интерес, който, бързам веднага да каже, беше напълно оправдан. Още с първия си пълнометражен филм Самбен Усман успя да обърне вниманието на световната кинообщественост върху пътищата на развитието на африканското филмово изкуство. „Пощенски запис“ още веднъж доказва неговите големи творчески възможности. Трябва да отбележа, че това е първият цветен пълнометражен сенегалски филм. Трудностите при неговото заснемане са от финансово и творческо естество, но трудностите са преодолені. Филмът е факт на истинско изкуство, дело на развълнуван и талантлив автор-гражданин. В Сенегал съжителствуват крещящи противоречия между модерната техника и западната цивилизация, от една страна, и старите традиции и необразованост, от друга. Сенегал търси пътищата на своето бъдещо развитие. Филмът не е нито носталгия по умиращата старина, нито защита на отживелите традиции, нито пък апология на капиталистическата цивилизация. Авторът намира сили да иронизира своя

герой, но именно в него той открива човека и прекрасните му качества, които цивилизацията души, защото са чужди и несъвместими със законите на съвременното капиталистическо общество.

Представените от Съветския съюз филми в тематическо и жанрово отношение бяха твърде различни. „Двадесет и шест бакински комисари“ (Азърбайджан) и „Шести юли“ (РСФСР) са известни у нас и няма да се спирам върху тях. „Конниците на революцията“, създаден върху материали от революцията и Гражданската война, дело на един от най-старите майстори на Узбекистан Ярматов, е до голяма степен автобиографичен филм, доста патетичен в актьорското изпълнение и не бележи нови тенденции в развитието на узбекистанското филмово изкуство. „Махтумкули“ (Туркмения) и „Смъртта на лихваря“ (Таджикистан) са изградени върху теми от далечното минало, строги в изобразителното решение и по-сдържани в актьорското изпълнение. „Карине“ (Армения) е откровена екранизация на известната комична опера на Тигран Чухарисян, без изявен стремеж на киноеквивалент на оперното действие. Грузинският филм „Скоро ще дойде пролетта“, макар и интересен като постановка на проблема за взаимоотношението между бащи и деца, като реализация не задоволява, може би поради вече завоюваните височини от киноизкуството на Грузия. Приятно впечатление със своята поетичност прави филмът „Земята на бащите“ (Казахстан). Съвършено неочакван по своята завършеност и художествена сила беше филмът на младия киргизки режисьор Толомуш Океев „Небето на нашето детство“, по думите на Валерио Дзурлини „най-хубавият филм на фестивала“. Той прикова вниманието на толкова разнородната зрителска аудитория съвсем не със сюжетните си ходове. Фабулата е съвсем проста — ученик се връща при родителите си във високите планини да прекара лятната ваканция и с настъпването на есента заминава отново за града. Диалогът е сведен до минимум. Първостепенна роля играят детайлите, лаконичната актьорска игра, изображението, композицията на кадъра, опоетизираната природа. Отново се появява темата за отричането на стария бит, а едновременно с това — и на неговите представители, живеещи далеч от цивилизацията в обществото на едно-две семейства. И в този кръг от хора режисьорът е успял да разкрие неумолимия ход на живота.

Интересът към японските филми беше напълно закономерен. Тук обикновеното любопитство отстъпваше на заден план, за да бъде заменено от очакването за среща с голямо изкуство. Според регламента на фестивала всяка страна можеше да представи програма, не по-голяма от 150 мин. Япония участвуваше с 2 игрални и 1 късометражен филм. Не би било пресилено, ако се каже, че тези филми в известна степен ни разочароваха. Първият от тях „Пламъкът на верността“ започваше в поетичен план, разкривайки любовта между двама младежи, разделени от войната. От втората половина на филма чувството за мярка и вкус измениха на авторите, като го превърнаха в чиста мелодрама. Не се освобождава от чувството, че филмът е компромис с вкусовете на публиката и продуцентите. Вторият филм „Химн за уморения човек“ на изтъкнатия режисьор Ма-саки Кобаяши разкрива взаимоотношенията между две поколения в



„Черната котка“

съвременното общество. И макар и да се чувства ръката на майстора, той не е от големите постижения на режисьора.

Японската кинематография показва 19 свои игрални и мултипликационни филми в извънфестивална програма. Три от тях имах възможността да видя. „Черната котка“ на Кането Шиндо разказва стара легенда, според която в домашната черна котка са се превъплотили убитите жена и майка на млад самурай, заклели се да отмъщават за своята насилствена смърт. Филмът утвърждава доброто, любовта и вярата в хората. „Бунтовникът“ на Кобаяши е произведение строго, лаконично, премислено до последния кадър и последния жест на актьора. Сдържаната игра на Тоширо Мифуне разкрива нови страни от творческия диапазон на този талантлив актьор. Старата легенда за разбунтувалите се самураи — баща и син — против издевателствата на господаря, за правото на човека да обича и да има свой собствен живот придобива съвременно звучене. „Заводът на робите“ на Сацуо Ямамото е показателен в друго отношение. Той е посветен на борбата на работниците, които вече 6 месеца продължават своята стачка. Поставен при помощта и със съдействието на работниците, филмът е изграден съвсем в документален стил, напоящ с нещо маниера на Шиндо от „Децата на Хиросима“ (Да не забравяме, че Ямамото и Шиндо са свързали твърде отдавна своята творческа съдба).

В рамките на кинофестивала бе проведена дискусията „Киното в борбата за мир, социален прогрес и свобода на народите“, на която говориха представителите на страните-участници, разкривайки състоянието на националните си кинематографии и задачите, които поставят пред себе си творческите работници.

През същото време в Ташкент се срещнаха представители на много филморазпространителни фирми, за да осъществят съответния размен на кинопроизведения.

Така ташкентският кинофестивал даде възможност не само да се демонстрира състоянието на кинематографиите в отделните страни от Азия и Африка, но и за осъществяване на творчески и търговски контакти. Фестивалът ще се провежда редовно всеки две години и макар да няма конкурсен характер, ще се обособи като преглед на постиженията в бързо развиващото се и перспективно киноизкуство на страните от Азия и Африка.

работата в киното ме обогати

ЗА ФИЛМА „ПОЩЕНСКИ ЗАПИС“ НА САМБЕН УСМАН

Самбен Усман пристигна на Ташкентския фестивал с малко закъснение, когато надеждата за среща с този интересен творец беше намаляла. Причината беше неговото участие в журито на фестивала в Картаген, където извън конкурса е показан вторият му игрален филм. Ташкентският фестивал е третият, на който режисьорът участва с филма си „Пощенски запис“.

— На фестивала в Картаген — споделя Самбен Усман — имах възможността да чуя много мнения за своя филм, предимно за ролята му в изграждането на националното ни самосъзнание. Желанието ни е филмът да бъде показан на нашите зрители. Видян е вече във Венеция, Канада, Тунис, Ташкент. Парадокс е, че филмът, който е създаден, за да стигне до по-широк кръг от зрители в Африка, не е показан още в Сенегал. Но това е резултат на нашата система за филмово разпространение.

Този сериозен проблем вълнува представителите на всички африкански кинематографии. Лично Усман възлага големи надежди на своите филми, които благодарение навика на африканския зрител да ходи на кино, трябва да изиграят решителна роля в неговия живот.

— Ако напиша един роман на френски език — казва Самбен Усман, — той ще остане непознат за 80—90% от населението по простата причина, че не знае френски. Киното ми дава възможност да разширя контакта си с хората, а на тях — с националното из-

куство. В този смисъл работата ми в киното е логическо продължение на писателската ми дейност. Ако говорим откровено, литературата ми доставя далеч по-голямо удоволствие. За мен киноизкуството е ангажирана публицистика. Всяка негова изява трябва да предизвиква политическа реакция, да стимулира изменението и подобряването на живота. Чрез филма африканецът ще опознае по-добре себе си, живота, проблемите, които го вълнуват, за които може би дори и да не е мислил.

Поставените проблеми във втория филм на Самбен Усман са не по-маловажни от разглежданите в „Една чернокожа от...“ Действието тук обаче се развива изцяло в Сенегал. Бедният филмов герой получава запис от племенника си, който работи в Париж. 250-те френски франка са достатъчно солидна сума, за да бъде смятан вече за заможен човек, но твърде нищожна, за да може да живее. Още повече, че след многото перипетии и срещи на героя с представителите на националната буржоазия, тези пари се стопават. И отново героят е принуден да



Сенегалската актриса Мбисин Тереза Диоп

започне своя живот, скърпван с безконечни заеми, които никога не може да върне. Но у него е станала промяна. За да получи пощенския запис, той излиза от кръга на своите съграждани, неграмотни и необразовани като него, и се сблъсква с цивилизацията. Измамен и огорчен, през сълзи произнася заключителния си монолог: „В този живот не може да се живее без измама, Бъди лош като тях, бъди лъжец като тях, бъди хитър като тях; само тогава ще преуспееш, само тогава ще бъдеш уважаван и ценен.“

Филмът започва като фарс — разказва за „Пощенски запис“ режисьорът, — а завършва като трагедия. Но за да се разбере смисълът му, е необходимо да се обърне внимание на неговия край. Тук се разкрива ситуацията, в която се намира нашата страна. Ние сме твърде тясно свързани с Франция. В тази взаимосвързаност има много неща, които ни пречат да намерим самостоятелния път на развитие, а трябва да се освободим и от някои традиции, които не по-малко ни спъват. Между тези две начала съществува скрита или явна борба, за която всъщност

разказва и филмът. Последната сцена трябва да се възприема като призив за осмисляне на личния и обществен живот, за елиминирание на онези фактори, които пречат на прогреса.

Усман е безпощаден към представителите на националната буржоазия, но той не щади и своя герой. Отношението му към него е далеч по-топло. Въпреки своята неграмотност и необразованост, безкултурие и подчинение на старите традиции у него именно режисьорът открива човешките качества и достойнство. Само голям художник може да се извиси над делничното и национално ограничението, за да направи генерални и обобщаващи изводи, до които стига Самбен Усман. Само голям майстор може така смело и оригинално да преплете в творбата си леката ирония със сарказма и сатирата в постигането на драматичната наситеност на произведението. Самбен Усман е открил необикновено талантилив актьор, който след Тереза Диоп по всяка вероятност ще стане втората звезда на африканското филмово изкуство.

Съвсем естествено възниква въпро-

сът за възприемането на филмовото изкуство от африканския зрител. Повечето африкански филми на Ташкентския фестивал издаваха професионална култура и имаха адресат към зрители, разбиращи съвременния киноезик.

— Макар и неграмотно, нашето население има навика да гледа кино. Нашите екрани са залети от европейски филми. Преди да имаме своя кинематография, ние имяхме свои кинозрители. Може би тук се крие разликата между арабското и африканското филмово изкуство. Ето защо се надявам съвременното киноизкуство да бъде разбрано от африканския зрител.

Изказаха се мнения, че Самбен Усман в работата си е повлиян от неореализма. И макар да не споделям това становище, аз го запитах за неговото отношение по този въпрос:

— Ние снимахме изцяло в натура, из улиците на града. Но не е ли твърде ограничено да се смята, че то-

ва е неореализъм. Бих казал, че съм изпитал влиянието на всички режисьори, които познавам и които обичам.

Самбен Усман не прекъсва своята литературна дейност. „През деня снимам филми, през нощта пиша новели“ — шегува се той. Съприкосновението на Усман с киното явно няма да бъде мимолетно и случайно явление. И макар литературната дейност да му доставя повече творческо удовлетворение, киното го кара да преосмисли някои моменти в работата си като писател. Може напълно да му се вярва, когато казва:

— Работата в киното ме обогати като литератор, то ми отвори очите за много неща, които по-рано не съм забелязвал или на които не съм обръщал достатъчно внимание. Киното ме научи да бъда лаконичен. И което е най-важното, напълно разбрах думите на Горки, че изкуството да пишеш, е изкуство да съкращаваш.

младото кино на киргизия

За кинематографистите, запознати с развитието на киргизкото киноизкуство, не би прозвучало странно, ако в близките години се заговори за „киргизко кино-чудо“. През 1964 г. „Киргизфилм“ за първи път излезе на световни конкурси. На Международния кинофестивал в Делхи журито отбеляза творческите постижения на документалния филм „Това е моята земя“. Скоро след това по време на седмичната на съветския филм във Франция парижките зрители аплодираха друг документален филм — „Трите отговора на планините“. И най-голямото признание на документалното киргизко киноизкуство получи филмите „Манасчи“ на режисьора Болот Шамшиев (Голямата награда на фестивала Оберхаузен) и „Замъци на пясъка“ на Яков Борнщайн и Алгис Видугирис („Златният дракон“ на фестивала в Краков). В „Киргизфилм“ дебютират Лариса Шепитко и Андрей Кончаловски, донесли Голямата награда за страните от Азия и Африка на кинофестивала в Карлови вари („Зной“) и наградата за най-добро изпълнение на женска роля във Венеция („Първият учител“). На фестивала в Ташкент филмът на младия режисьор Толомуш Океев „Небето на нашето детство“ пожъна спонтанните овации на многоезичната публика.

Киргизкото игрално кино е тясно свързано с творчеството на големия писател Чингиз Айтматов, чиито литературни произведения нееднократно са ставали основа за филмови реализации. Последният филм на тази студия („Небето на нашето детство“) доказва връзката на игралното кино с документалната им школа, което още по-ясно се почувствува след разговора с режисьора Толомуш Океев: „Не е важен нито видът, нито жанрът на един филм, а художествените му достойнства. Така например игралните филми по достоверност и правдивост не би трябвало да отстъпват на документалните, а документалните, от своя страна, в организацията и интерпретацията на жизнените факти трябва да стигат до художествените обобщения на игралното кино.“

С какво се отличава киргизкият филм? С простотата на сюжета, с поетичната си документалистика. Киргизките режисьори неведнъж възпяха и опоетизираха своята земя, необикновените планински хребети и хората, които живеят там. И продължават тази традиция в игралното си кино.

Има хора, които са свети за своя народ — хората, които с ръцете си отглеждат и приготвят хляба — смята режисьорът Океев. — Това са тихите и непатетични труженици. Още по-скъпи са ти те, ако са твои родители или прародители. На тези добри хора, откъснати от цивилизацията и не консумиращи богатата на съвременния живот, посветих своя филм.

Това е небето на киргизкото детство, разбрано в пряк и преносен смисъл. Едно дете се връща във високите планини, за да прекара лятната си ваканция при своите родители. Връща се към чистото и безметежно небе на своето детство. Към тихата красота на природата и патриархалния бит, към нравите, от които се е откъснало и отдалечило. Връща се към детството на своята страна, на своя народ. В рязък дисонанс с хармонията на този живот отекват ударите на работниците. прокарващи нов път; като остри контрапунктове се възприемат подхвърлените мимоходом реплики за града и живота зад пределите на тези необятни планински пространства. Новото, показано с голямо чувство за мярка, лаконично и строго, навлиза в живота на осамотените планински. Дори малкото момче вече се осмелява да вдигне ръка срещу баща си, за да защити битата от него майка. Педя след педя земята се подчинява на човека и съвременната цивилизация. Старецът Бакай разбира крушението на своя начин на живот и с ума си приема необходимостта от раздялата със синовете си, изпитвайки гордост заради тях. Но за него тази раздяла с миналото е истинска драма.

— На мен ми е жал за планинците — споделя Толомуш Океев, — които си отиват с умирането на старото. Но това е диалектиката на живота. Ражда се дете и за да заживее, му отрязват пъпа. Болезнена, но необходимата операция.

С любов към старите хора е пропит целият филм. Тя се чувства и в поетичното отношение към природата, която е активен участник в драматургическото действие. Режисьорът е съчетал тъгата с иронията, усмивката през сълзи с веселия смях. Дори началото на филма, като че лицата от „Сладък живот“ с летящия въртолет, във взаимовръзката му със съдържанието и идеята зазвучава самостоятелно и придобива нов смисъл, давайки основа за аналогии и подсилване на контрастите. „Небето на нашето детство“ става призив за намиране на хармонията между първороднието и цивилизацията.

— На Ташкентския фестивал нееднократно възникваше въпросът за своеобразието на националните кинематографии. Съществува мнението, че ние създаваме филми, предназначени за домашния зрител. Между другото това е характерно за филмите на азиатските, по-скоро на арабските страни. Недостатък на всички източни филми е безкрайният поток от сълзи, който изтича от екрана, непрекъснати диалог, който уморява. Така националното филмово изкуство стеснява обсега си на въздействие. А не случайно киното се нарича интернационално изкуство. Това означава, че моите филми трябва да се гледат с интерес и от азиатца, и от африканеца, и от европейца, и именно в този аспект трябва да се разглежда въпросът за своеобразието на националното изкуство. Струва ми се, че големите художници търсят в националното общочовешки проблеми и взаимоотношения. Ние имаме една пословица, която в свободен превод гласи: „Докато имаш баща, ще опознаеш много хора, докато имаш кон, ще опознаеш много земи.“ Киното за нас стана и бащата, и коня, чрез които опознаваме другите народи, а те нашия. Моят филм е показан вече в много страни и се надявам, че народите на тези страни са научили нещо повече за Киргизия и нейните хора.

Искам да отбележа, че филмът „Небето на нашето детство“ има вече пет национални и международни награди, между които „Планинският кристал“ на фестивала на филмите от Средна Азия и Казахстан в Душамбе през 1967 г. и Почетен диплом на Международния кинофестивал във Франкфурт на Майн през същата година.

Българската национална филмотека възнамерява да проведе у нас през следващата година седмица на киргизкото документално и игрално кино. Една такава панорама ще даде по-цялостна картина за младото филмово изкуство на Киргизия.

Материалите за фестивала в Ташкент написа **Красимира ГЕРЧЕВА**

форум на световното научно-популярно и учебно кино

ТОМЧО ЧУКОВСКИ

В епохата на съвременната научно-техническа революция научното кино в неговите разновидности придобива изключително значение за пропаганда на научни знания, информация и документация. Важна роля за развитието на този жанр на киното играе Международната асоциация на научното кино (МАНК), която съществува близо четвърт век. Тя обединява кинематографисти и високо квалифицирани научни работници от 24 страни с развито научно кино.

Тази година от 30. IX. до 8. X. в Рим се състоя XXII конгрес и фестивал на МАНК. Благодарение на добрата организация от италианска страна конгресът и фестивалът преминаха в целенасочена и спокойна атмосфера, която даде прекрасни възможности за сближение, обсъждания и решения в интерес на по-нататъшното развитие на световното научно кино. Деловата работа на конгреса се изрази в две направления. Общото заседание на Асоциацията прие отчетите на дейността на МАНК и секциите и избра ръководни органи. Основната работа се съсредоточи главно в трите секции на МАНК — за научно-популярни филми, филми за висшето образование и изследователски филми, както и в международната синематека. И тази година конгресът на Асоциацията се съпровождаше от фестивал на научно-популярните филми. Бяха представени общо 128 научно-популярни, учебни и изследователски филми от 20 страни. Нашата Студия за научно-популярни филми участва с 10 филма, най-много от всички страни.

Както показаните филми, така и проведените дискусии в секциите дадоха основание и повод за много интересни размисления по проблемите на научното кино.

Важни въпроси изникнаха в областта на научно-популярното кино. Конкретното и задълбочено обсъждане на представените филми след всяка прожекция на фестивала изкара на преден план редица въпроси, свързани с развитието на този жанр, като съвременната проблематика и новите изразни средства, за авторската

изява и художествения образ в научно-популярния филм, за използването на научно-популярния филм в широката мрежа и малкия екран и др. За първи път в тази секция се обвърна особено внимание на социологичната тематика, която в миналото изобщо отсъствуваше от този жанр. Повод за разговор даде един френски социално-психологичен филм, заснет с директна камера, за въздействието на магията и внушението върху болния човек, съпоставено със съвременната медицина в едно африканско племе.

В резултат на широката и оживена дискусия по представените 38 научно-популярни филми от 16 страни секцията излъчи най-добрите и ги удостои с награди, между които и българския научно-популярен филм „Клетката“ на Ог. Данаилов и Д. Катеров. Добра оценка получи и останалите наши филми, показани на фестивала: „Живи вкаменелости“ на К. Костов и Ив. Босев, „Необикновен свят“ на В. Василев и „Свърхчисти метали“ на Ал. Обрешков.

От отличните филми заслужават внимание „Физика във фа мажор“ на унгарския режисьор А. Колани — артистично построен филм върху някои физически явления; пълнометражният биологичен филм „Езикът на животните“ на Киевската научно-популярна студия, изграден върху огромен научно-изследователски материал, и английският филм „Живият океан“, който разкри богатство от разнообразни видове морски микроорганизми, заснети със специална техника.

Друга група проблеми възникнаха около състоянието и задачите на филмите за висшето образование. В тази секция бяха показани 40 филма, от които 16 технически, 12 медицински и 12 биологични. Нашата студия показа 5 филма — „Тънки слоеве“ на Л. Обретенов, „Ефектът на Мясобауер“ и „Четвъртото състояние“ на К. Обрешков, „Катализатори на живота“ на Г. Антоу и „Компресионна остеосинтеза“ на См. Карадимов.

Върху показаните филми бе организирана задълбочена дискусия, в която наред с оценките, които се дадоха за всеки филм, се изясниха и основните направления и граници на този жанр. Установи се, че филмите за висшето образование вече са надраснали рамките на учебните програми на катедрите и за в бъдеще следва да се развиват в две насоки: филми, отговарящи на учебните програми на ВУЗ, и филми за по-нататъшното специализиране и квалификация на научни работници и аспиранти. Като най-ярък пример на филм от втората група бе посочен нашият филм „Тънки слоеве“ на реж. Л. Обретенов. Същият филм бе класиран на първо място измежду четирите най-хубави филми на тази секция. На второ място бе австрийският медицински филм „Свързване на артерии със запяващи се пръстени“, следван от два биологични филма — на ГФР „Размножение и развитие на ембрионалния зародиш на турбелария макростомиде“ и на ГДР „Морфология на морския таралеж псамехинус милиарие“. И двата филма бяха високи постижения на микрокинематографията, с майсторски изработени трикове. В тази секция се даде висока оценка за развитието на научно-техническия филм в България през последните две години.

В секцията бе обсъден наш доклад на тема „Някои наблюдения върху формата на филмовия разказ за предаване на максимална информация“ от реж. Л. Обретенов. Тази наша инициатива се оказа много полезна и актуална в дискусията за начините и средствата при реализацията на научните филми. По такъв начин нашата студия освен практически с показаните филми и теоретически защити своите позиции и гледища по важни творчески въпроси, за което българската делегация получи специална благодарност от президента на МАНК.

В изследователската секция бяха показани 32 научни филма, между които и един на нашата студия — „Стабилизация на пенилите ципи при флотационните процеси“. Картината беше приета добре, но обяснителният текст намали шансовете за класиране. Съгласно изискванията на тази секция изследователските филми представляват чисти кинодокументи, лишени от всякакви кинематографични изразни средства (монтажен ритъм, трикове, обяснителен текст, а да не говорим за звукови ефекти и музика, които се смятат за ерес).

Може би е нужно занаяпред в тази секция да се внасят не филми, а кинодокументи, реализирани върху резултатни опити на наши изтъкнати учени.

Активното ни участие в конгреса и успехите на Студията за научно-популярни филми в областта на научното кино бяха признати и оценени не само с наградите и с изразената констатация за бързото израстване на българския научно-популярен филм, но и с избиране на нашата страна за първи път за член на съвета на МАНК, в който участвуват 12 страни. Освен това студията получи

вицепрезидентско място в научно-популярната секция и членство в бюрото на секцията за висше образование.

През последните няколко години българският научно-популярен филм действително бележи значителен прогрес, все по-успешно се изравнява със световното равнище на този род кинопродукция. В това ни убеждава и срещата в Рим. Но конгресът и фестивалът на МАНК с деловите си разговори, обсъждания и дискусии по възможностите, днешното и бъдещото състояние и задачи на научното кино, наблюдаваната богата панорама от научно-популярни картини в трите им разновидности ни навеждат и на сериозни грижи и размисли за предстоящите задачи. За да се укрепи и разшири постигнатото, пред нас възникват някои проблеми, които невероятно бързото развитие на науката, кинотехниката, нуждите и вкусовете на зрителите ни заставят неотклонно да разрешим.

В нашата съвременност навсякъде остро се поставят въпросите за популяризацията на научните знания, за обновяване на обучението чрез намаляване противоречието между обема и възможностите, за научно-изследователската работа с помощта на високочувствителна камера. Пълното оползотворяване на филмите зависи от цял комплекс творчески, производствени и организационни въпроси на разпространението.

На първо място стоят въпросите за тематичната насоченост и жанровата определеност. Нужно е да се намират вълнуващите и актуални проблеми, които бележат действителен научен прогрес в дадена област. И да се правят филми съобразно целите, възможностите и нуждите на адресанта. Нашият опит и обсъжданията на конгреса потвърждават, че тематичната и жанровата определеност са първите условия за успех, че разработката на даден научен проблем трябва да става задълбочено, точно, лаконично. Както науката не търпи повърхностно любование, така и кинотворчеството в тази област трябва да бъде сериозно научно дело, осъществено с висококвалифицирани в професионално и научно отношение творци. Линията на специализация и диференциацията в практиката на студията трябва неотклонно да се провежда с още по-голяма енергия.

Установените различия по отношение участието, мястото и ролята на някои от основните кинематографични компоненти (монтаж, слово, музика) при научно-изследователските филми за нас не е от голямо значение. Една сполучлива картина може да се постигне и по чисто документален път. Но това не изключва въпроса за кинематографичното майсторство, което трябва да се прояви в цялостната организация и в крайния резултат. В търсенето на нови форми и средства съществена роля играе и техниката. Някои западни страни, Япония и СССР я притежават на завидна висота. Редица цветни картини са осъществени с помощта на най-съвременни технически средства: лента, микроснимки, рапидни, цайтрафери и електронни снимки. Това обстоятелство неколкратно издига научните и техническите качества на филмите. Особено това е характерно за японските филми. За нас техническата база е крайно важен и неотложен за разрешаване въпрос. Нашите филми често губят само поради лошите си технически качества.

На конгреса се засегнаха и въпросите за по-добра информация за производството, нуждите и вкусовете на зрителите. У нас тия въпроси са занемарени, а в някои страни има вече изградени национални центрове за научна информация, за работата и разпространение на научно-популярните и другите късометражни филми. Става въпрос не за чисто формално пускане на филмите на екран, а за целенасочена, научно обоснована дейност. У нас има необходимите условия за обединяване усилията на няколко ведомства. (Гл. дирекция на кинематографията, Министерство на народната просвета и Студия за научно-популярни филми) за проучване въпросите и реорганизация на дейността за ефективно използване на филмите.

Нашето участие на XXII конгрес и фестивал на Международната асоциация на научното кино ни разкри за сетен път колко важни са сполучливият безкомпромисен подбор на филмите и редовното ни участие, ако искаме да затвърдяваме и разширяваме успехите си на международните форуми.

АНА КАРИНА

какво е жената?

Тя не може да се нарече красавица. Но и да откъснеш поглед от нея е невъзможно. Висока, великолепно сложена, със смеещи се сини очи. А може би това е красотата? Може би тя се заключава в оригиналността, нестандартната външност, придаваща екзотичен аромат на всичките ѝ персонажи? Думата, която най-точно от всички предава впечатлението от Ана Каренина, е женственост. Тя е в походката, ръкостискането, кимането с глава, погледа, думите. Женствеността обединява героините — съвсем различни, по правило неприличащи една на друга — на всичките ѝ 28 филма. Същността на тези героини е изразена в заглавието на един от филмите на Жан-Люк Годар с участието на Ана Карина — „Жената си е жена“.

Ана е сирioзен и умен човек. Тя беседва на различни теми, не се отклонява от въпросите, има собствен възглед върху нещата, поразяващ понякога с дълбочина и тънкост.

— Какво влияние ми оказва Годар? — казва актрисата. — Той е моят учител. Започнах да се снимам при него, когато бях на 21 година. Той беше учител, но не беше школа. Той не четеше лекции, не поучаваше, не даваше специални уроци. Обучението вървеше естествено, в процеса на работата. Той никога не се стремеше да направи от мен „актрисата на Годар“. След него аз можех да работя с други режисьори и това е главното, за което съм му задължена. След него да се работи с другите се оказа много по-леко. Годар не пречеше на моята творческа независимост. Още в 1961 г., едва започнала да работя с него, се снем при Мишел Давид в комедията „Днес вечерта или никога“. Когато видя филма, Жан-Люк каза: „Ние ще работим с вас“.

— А с Висконти по-леко ли Ви беше, отколкото с Годар?

— Аз се снимах при Лукино Висконти в екранизацията на романа на Албер Камю „Чужденецът“. Висконти и Годар си приличат — всички велики режисьори имат нещо общо. Но даже с Висконти беше по-леко в сравнение с Годар. Той създава свършено особена атмосфера при снимките. Той, по неговите думи, се занимава с анатоми-



зиране и биологическо изследване на така наречения „съвременен живот“. Той се стреми да открие неговите вътрешни тенденции. Оттук и методологията: Годар не пише сценарии, импровизира в процеса на снимането. Но такава импровизация предполага всецяло душевна съсредоточеност и постоянна вътрешна работа. Годар прави филми не само на снимачната площадка, но и когато спи, закусва, чете, разговаря с вас. Този метод заставя и актьора постоянно да мисли, да се намира в творческо напрежение. Годар по време на снимки наелектризира актьора, не оставя време за въпроси нито на него, нито на себе си и по такъв начин получава естественост на играта.

— Не обеднява ли актрисата от честата работа с един и същ режисьор, не прави ли това нейните роли еднакви?

— С един и същ режисьор да се работи е интересно, ако той умее да прави различни филми. Жан-Люк е точно такъв режисьор. Работата с него винаги завладява. На фестивала в Ню Йорк, където се показва три филма с мое участие, попитаха Годар: „Във филма „Жената си е жена“ играе вашата жена — ние я познахме, а кой играе в другите два?“ Значи ми се е удало да бъда различна на екрана. Затова аз обичам всичките си роли във филмите на Годар. Това, разбира се, не значи, че искам да работя само с него. Ако днес имате за закуска круша, утре ще ви се прииска ябълка.

В Съветския съюз се показва само един филм с Ваше участие — „Войничките“ на Валерио Дзурлини. Как Вие самата оценявате този филм?

— Дзурлини е режисьор, който умее да създава атмосфера. Ние снимаме в Югославия, Дзурлини покани английски, френски, италиански, сръбски актьори. А ни беше нужно да станем цялостен творчески организъм. И това се получи. Атмосферата на дружба и приятелство не се наруши нито за минута. Три и половина месеца ние живеехме там, където и нашите герои — ношувахме в колите по пътищата. И филмът е забележителен с точността на атмосферата. Наистина на мене ми се струва, че в сравнение със сюжета — народен, популярен — филмът е твърде литературен, статичен. А и по сила на чувствата не е равен. Но това е отличен филм — честен, хуманен.

Във „Войничките“ Вие играете нежна, беззащитна, по-детски доверчива гъркиня. В „Жената си е жена“ имате комедийна роля, по-точно музикално-комична. В „Да живееш живота си“ — драматична. Какъв жанр предпочитате?

— Всякакъв. Колкото е по-разнообразно, толкова е по-интересно. Ако ме поканят в музикална комедия, съм съгласна даже половин година да работя безплатно. Аз нямам амплуа, нямам любими жанрове и играя различни героини.

— Това е вярно. Но на нас ни се струва, че Вашите героини, които действително са много различни, не представляващи един социален тип, ги обединява съдбата. Всеки път това са сложни личности, вътрешната чистота на които се оказва по-силна от житейската кал. Но търсенето на щастие и хармония в света, където те живеят, всеки път завършва с поражение. Те се оказват безсилни и затова са обречени. Съгласна ли сте с това?

— Добре казано. Не съм мислила за това. Действително те винаги губят.

— В „Малкият войник“ на Годар Вие играете руската революционерка Вероника. Според нас на Вас Ви се е удало не само да пресъздатете характера, но и да предадете самата атмосфера на националния духовен живот. Вероятно във връзка с това възникнаха слуховете, че имате руски произход.

— Приятно ми е да чуя това. В Италия ми казваха, че съм италианка. Рускиня съм била още един път — в телевизионния филм „Аз съм шпионка“, който осмива шпиономанията, играх мила руска девойка, която говори на руски с английски акцент.

— Често ли играете в телевизията?

— Много рядко. По принцип не съм против телевизията, но считам, че нейната цел е информацията. Телевизията трябва да показва това, което не може да се види без нея. Например предаване на някакво събитие от мястото на действието, например от СССР. Но изкуството е празник, за който зрителят излиза от къщи, облякъл новия костюм. Значи той има нужда от това. Ако няма такова желание и иска само да си прекара времето, като не изразходва нито физически, нито душевни сили, той натиска копчето на телевизора. Може би вие имате други условия, но ние, на Запад, изцяло зависим от публиката и трябва да мислим за взаимоотношенията си с нея. Това, което лесно се дава на хората, лесно се захвалява от тях. Аз зная звезди на телевизията, които гърмяха по целия свят. След три месеца ги забравиха и сега са без работа. Кариерата според мен трябва да бъде постепенна.

— Тогава да се върнем към източниците. Как попаднахте в киното?

— Родена съм в Копенхаген на 23 септември 1940 г. Истинското ми име е Ана-Карин Байер. Тежко ми е да разказвам за детството си — то беше нещастно. Възпитана съм в пансион и не зная какво е ласка. Спяхме на твърди легла и никога не се нахранвахме до насита. Затова сега знам какво е животът и мога сама да изляза от трудно положение.

Актриса мечтаех да стана от детство. Но в Дания това беше невъзможно: за постъпване в консерваторията за драматично изкуство трябва две години да се занимаваш с педагози, а това е достъпно само за девойки от богати семейства. Аз припечелвах в киностудията като статистка. Веднаж режисьорът И. Семде ме покани за ролята на 15-годишната девойка в късометражния филм „Момиченцето и пантофките“. Филмът получи премия в Кан, но това не се отрази на съдбата ми.

В 1958 г. заминах за Париж с единствената цел да попадна в атмосферата на изкуството. Заминах без препоръки, не знаейки нито дума френски, без нито едно су в джоба. Единственото, с което разполагах, беше енергия и решителност. В деня на пристигането си, след като наех стая, отидох в кръчмата да хапна и там срешнах фотограф, който ме помоли да позирам за един седмичник. Започнаха да ме канят и в други списания, а след това и в рекламни филми. В един от тях — „Моят сапун“ — ме видя Годар и ми предложи ролята на партньорката на Белмондо в своя пръв пълнометражен филм „До последен дъх“. В процеса на действието моята героиня трябваше да се разсъблеча, а аз бях срамежливо момиче и се стеснявах да се снимам гола. Пък и не исках да започвам с амлчуа на старлетка. И бях отхвърлена от Годар. Заминах да работя за списанията и филми за модата в Лондон. Оказа се, че Годар не ме забрави — след половин година той позвъни и ми предложи роля в „Малкият войник“. А след още три месеца се оженихме.

— Като че ли цензурата дълго не пушаше по екраните този филм?

— Две години. Неговият герой е журналист, когото искат да използват за своите терористични цели авантюристите от ОАС, борещи се в Женева с нелегалната организация на алжирските патриоти.

— Това не е единственият случай, когато цензурата е слагала „на политиката“ филми с Ваше участие — имаме предвид „Монахинята“.

— Отначало Жак Ривет постави „Монахинята“ на Дидро с моето участие в театъра на Елисейските полета. Това беше в 1963 година. След това сне филма. Аз играех Сюзана Симонен, насила подстригана за монахиня. Останалото вие знаете — филмът имаше почти същата тежка съдба, каквато и моята героиня.

— Кои свои роли смятате за най-хубави?

— Трудно е да се каже. Започнах да се снимам много млада и неопитна. Колкото повече работя, колкото повече играя, толкова по-малко съм уверена в себе си. В Дания, намирайки се на снимачната площадка между другите фигурантки, аз се разхождах надута от чувството на увереност и непобедимост. Шест години след това, когато играех в театъра „Монахинята“, всеки път се страхувах да изляза на сцената. Разбира се, придобих опит и определено майсторство — по-добре чувствавам светлината, големината на плана, появи се необходимата интуиция. И — плахостта. И не е чудно: колкото повече научавах, толкова ми е по-ясно колко малко зная. Случва се, отдаваш на ролята всичко, а на екрана излиза лошо. Случва се, играеш небрежно — получава се хубаво. Когато на берлинския фестивал 1961 година ми дадоха премията за най-хубава женска роля във филма „Жената си е жена“, плаках от радост. Струва ми се, че сега играя по-добре, отколкото тогава, и се надявам в бъдеще да играя по-добре, отколкото днес. Затова нека да почакаме с отговора на вашия въпрос.

— Какво обичате повече от всичко на света?

— Любовята — без нея е невъзможно да се живее; куклите — аз ги събирам и устройвам марionетни спектакли; и повече от всичко — киното. На снимачната площадка съм винаги щастлива и се чувствавам у дома си. Много обичам дългите планове, когато може да се намираш пред камерата три-четири минути. Като се преоблека, аз често оставам да гледам как играят другите. В къщи учаролите си наизуст, импровизирам епизоди. И във всяка нова роля се старая да се откъсна от всичко, което съм правила по-рано.

— А какво не обичате?

— Не обичам ваканциите, почивката, светските беседи, коктейлите, приемиите и премиерите.

— Ана, какво бихте отговорили, ако Ви помолим да разкажете за чертите на Вашия характер?

— Аз съм енергична, искрена, пряма. Честолюбива съм и се стремя към успеха. Много съм чувствителна и лесно могат да ме накарат да заплача. Обичам компанията. Даже на снимки не обичам да играя сама и когато дълго не ми подават реплика, губя заряда си.

— Къде се каните да се снимате сега?

— Планове има много. В Испания ще играя главната роля в английския филм на Джозеф Лоузи „Старите младенци“. Сега се занимавам с английското произношение. Имам предложение да играя в екранизацията на незавършения роман на Стендал „Ламбел“. След това във филм по книгата на Одиберт „Феникс“, който ще постави Жан-Люк Годар. Мой партньор ще бъде Белмондо, с когото вече съм играла в „Пиеро лудият“ и „Жената си е жъна“. При Годар аз се снимам всяка година. Последният път във филма „Произведено в САЩ“. Когато забраниха „Монахинята“, Жорж де Борегар, с парите на когото Жан Ривет постави филма, се оказа на границата на финансов крах. Той помоли Годар и мене да направим за него филма в пределно къси срокове. Според думите му друго средство да се измъкне за него нямаше. Аз играх ролята на репортьор на парижки седмичник, който се занимава с разследване на убийството на своя любовник...

Ние още не един път ще видим на екрана Ана Карина. Не един път ще се поразяваме от уменията и, оставайки винаги еднаква, да се оказва свършено различна. Умението да бъде свършено естествена — да говори, да се движи, да гледа така, сякаш не знае, че срещу нея е насочен обективът на кинскамерата. Умението във всички роли да ни заразява с една и съща тревога, с вечния въпрос, който тя безмълвно задава от екрана:

Какво е жената?

М. Долински, С. Черток

ФРАНКО ДЗЕФИРЕЛИ

Името на Франко Дзефирели — режисьор, художник, драматург — е познато на всички. Той поставя опери, драматични спектакли, филми в Рим и Лондон, Париж и Милано, Ню Йорк и Верона. Самият той полушеговито полусериозно казва за това следното:

— Аз не съм италианец, а флорентинец. Флоренция векове е стояла над нациите и е била аристократически център на света. Ето защо това, което правя на екрана и сцената, носи международен характер и принадлежи на целия свят.

... Дзефирели е роден през 1924 година. Изучава архитектура във флорентийския университет. Войната прекъсва учението: отказал да служи в армията на Мусолини, Франко отива партизанин и година и половина воюва в планините. През 1946 г. той се настанява в Рим, става театрален художник и актьор. Решаваща се оказва срещата с Лукино Висконти—Дзефирели получава роля в неговия филм „Престъпление и наказание“ по Достоевски, а от 1949 г. до 1952 г. работи при него като художник и асистент на филмите „Земята трепе-



ри“, „Най-красивата“ и „Чувство“.

— Аз много съм задължен на Висконти — казва Дзефирели, — той е моят учител, под негово ръководство аз направих първите си крачки. За него много е говорено като за велик художник, но той е и добър педагог. Всички големи съвременни италиански режисьори в една или друга степен са задължени на Висконти. Негови ученици са били Франческо Рози, Джузепе де Сантис, Микеланджело Антониони...

Дзефирели никога не забравя първата си любов — театъра. Той прави декори и костюми за различни спектакли, поставени от Висконти в Италия, в това число „Трамвай Желание“ на Тенеси Уилямс и Чеховите „Три сестри“. Московчани и ленинградчани видяха постановки от Дзефирели спектакъл „Вълчицата“ на Д. Верга с Ана Маняни в главната роля. Този спектакъл беше замислен още тогава, когато Дзефирели работеше като асистент на Висконти във филма „Най-красивата“ с участието на Ана Маняни.

Първата самостоятелна постановка Дзефирели получи, след като успехът на оформлението на „Три сестри“ му донесе покана от миланската „Ла Скала“ да направи декорите на „Пепеляшка“ от Росини. Дзефирели се съгласи при условие, че ще му доверят и режисурата. Триумфът, с който премина спектакълът, надмина и най-смелите очаквания. Дзефирели бе провъзгласен за роден оперен режисьор. Това беше през 1953 година. Оттогава всяка нова постановка му донася шумен и винаги заслужен успех. В тези оперни постановки се формира и режисьорският стил на Франко Дзефирели, който определя своеобразието и успеха на неговите спектакли и филми: сплав от жизнена достоверност и символика, житейско ежедневие и поетичност.

Съветските зрители можаха да се убедят в това по време на турнето на миланската опера „Ла Скала“ в 1964 година. Най-силно впечатление направи на зрителите и слушателите „Бохеми“, поставена и оформена от Дзефирели.

Оперната условност по правило не може да съжителствува с екрана. Затова в последните години — и у нас, и в чужбина — за киното правят нови разработки на оперите — със съкращения, с разширяване мястото на действието, с увеличаване неговата динамика, с въвеждане на натурни епизоди, с разделяне на актьорите на играещи в кадъра и пеещи зад кадър. Одухотворяващата емоционалност на постановката



позволи на режисьора в 1965 г. да екранизира „Бохеми“ без никакви изменения. Успехът беше небивал. Филмът едновременно се проектираше в 57 кина в Ню Йорк и в 35 зали в други градове. „Успехът е такъв — писа един вестник, — че в някои случаи публиката,

сякаш забравила, че пред нея не е театрална сцена, възторжено аплодира редица прекрасни сцени.“

Световната критика нарича Франко Дзефирели режисьор-шекспировед. Той постави „Отело“ в шекспировия мемориален театър с Джон Гилгуд в главната роля, „Хамлет“ с Джордж Албертаци, операта на Верди „Фалстаф“ и новата опера на Мануел Барбер „Антоний и Клеопатра“ в „Метрополитен опера“ в Ню Йорк, „Много шум за нищо“ в Националния театър на Лауренс Оливие и в театъра Олд Вик в Лондон и филма „Укротяване на опърничевата“ с Елизабет Тейлър и Ричард Бъртън в ролите на Катерина и Петручио. Този филм получи световно признание и от критиците, и от публиката. Самият Дзефирели смята, че филмът „Укротяване на опърничевата“ е малко театрален.

— Поисках — каза той — да направя още една крачка от театъра към киното и поставих „Ромео и Жулиета“. Това вече е кино в чист вид.

Осем години се готви режисьорът за екранизацията на Шекспировата драма, проверявайки своите концепции в различни театрални постановки. В 1960 г. той поставя тази пиеса за Лондонския театър Олд Вик. Видният английски шекспировед Кенет Мур писа: „Спектакълът, поставен от Дзефирели, ми се струва най-хубавата постановка на „Ромео и Жулиета“, каквато някога съм виждал.“ След четири години Дзефирели постави „Ромео и Жулиета“ на италиански език в Римския театър на Верона — града, където става действието. Главните роли изпълняваха добре известните на съветските зрители Анамария Гуарниери и Джанкарло Джанини. Със същите актьори в главните роли Дзефирели осъществи още една постановка на „Ромео и Жулиета“ за театър Квирино в Рим.

След всяка постановка Дзефирели каза: „Най-сетне приключих с тази проклетата пиеса.“ И въпреки това всеки път, когато се обръща към „Ромео и Жулиета“, той открива в нея нещо ново. Филмът „Ромео и Жулиета“ покори зрителите. В неговите най-хубави епизоди безсмъртният шекспиров дует на любовта, на бала, първата среща на Жулиета и Ромео, радостта на любовната сцена и накрая дуелът, започнал на шега, плахо като игра, а завършил с кървава свада — жизнеността и поетичността се сливат в едно.

Ние попитахме Франко Дзефирели защо за двата си филма е взел Шекспирови сюжети.

— Първо, за това, че най-хубавите години от живота си прекарах в класически театър и ми бе трудно да деботирам в киното със съвременна тема. Второ, защото Шекспир е най-добрият автор за киното от всички, които някога са съществували. Трето, защото културното равнище на зрителите се издигна днес дотам, че те могат да възприемат от екрана Шекспир.

— Защо се спряхте на „Ромео и Жулиета“? Кое според Вас е интересно в тази трагедия за съвременните зрители?

— Юричините, по които Шекспир я е написал, са важни днес също така, както и през неговото време. Това са любовта, дружбата, вечното противоречие между света на възрастите, които не разбират младите, ненавистта и спермичеството между хората и накрая — съдбата на човека. Спомнете си думите на Лоренцо, когато събужда Жулиета в гробницата: „По-сила от нас сила разруши нашия замисъл.“ „Ромео и Жулиета“ винаги, във всички времена ще бъде жива история на любовта. И в наши дни тя напомня историята на наши съвременни млади хора. А Меркуцио — нима той не е напълно съвременен характер? Интелектуалец, загиващ от жестокостта... Аз бих искал съвременната младеж да се откъдвести с героите на филма, да съумее да проведе исторически паралел между бурните събития, станали във Верона в средата на XV век, и вълненията на днешния ден.

... Във филма на Дзефирели няма повърхностно осъвременяване, което е така модерно днес. Но затова има свежо прочитане на пиесата. Като се стреми да предаде на екрана духа на пиесата, той не мисли за точното съблюдаване на авторските ремарки, а за днешния ден. На екрана в костюми от миналото са показани днешните страсти, духовният мир на тези, които днес седят в залата. Днешната младеж, нейните чувства, нейният стремеж към независимост, търсенето на загубената чистота и поезия — ето какво вълнува режисьора.

Ние попитахме Дзефирели как е съчетал изискванията на киното със стремежа да бъде верен на Шекспир, желанието да създаде актуално произведение с уважението към първоизточника.

— Но Шекспир не е идол, той не изисква нито благоговение, нито робство. Това е господин, който взел известен на всички стар италиански сюжет, написал диалози и добавил своята философия. Освен това съчинил два персонажа, които не съществуват в първоначалната история — Меркуцио и дойка-

та. Аз взех същата ситуация, същата стара история и я екранизирах, използвайки Шекспировия диалог, защото това е най-хубавият диалог, който е бил написан някога.

Написах сценария по шекспировата версия от 1597 г., но времето на действието изтеглих малко назад, за да го приближа към оригиналните италиански сюжети на тази тема (Да Порто — 1530 г. и Бандела 1554 г.). Филмът съдържа всички големи сцени и монолози на пиесата, но в него има повече действие. На сцената трагедията върви два часа и половина, на екрана — два часа и петнадесет минути.

— Смятате ли филма за италиански?

— На първо място. Но той е още и американски, и английски. Американски, защото компанията „Парамаунт“ даде идеята за постановката и помогна да се осъществи. Английски, защото благодарение на Шекспир в самата пиеса има английски елементи. Главните роли изпълняват английските актьори Оливия Хасей и Леонард Уайтинг, а целият филм се снима на английски език. Но първоначалната история, както вече казах, е италианска и филмът се снима в Италия. В натура — в старата Тоскана, а павилионните снимки в студията „Чинечита“ в Рим, където беше построен главният площад на Верона от онова време. В самата Верона е невъзможно да се снима — по улиците вървят автомобили, по покривите стърчат телевизионни антени. Художниците, костюмерите, артистите освен двамата главни изпълнители, техническият персонаж и всички останали членове на групата са италианци.

— Кои изразни средства — режисьорски, операторски, актьорски — Вие смятате главни при екранизацията на „Ромео и Жулиета“?

— Актьорските. Отдавна исках да намеря актьори, възрастна на които да съответствува на възрастта на героите на Шекспировата трагедия. А те са били на 14—15 години. Видял съм много театрални постановки на „Ромео и Жулиета“, но нито веднъж не видях в тях актьори на тази възраст. Но театърът е светът на въображението. Там може да се прави това, което в киното не може. На екрана с неговия едър план се вижда всеки фалш.

Разбира се, да се поканят за такива отговорни роли млади неопитни актьори е голям риск. Но мисля, че не по-малко трудно е да се работи със знаменитости. Аз не загинах, като работих с Мария Калас, Ричард Бъртън и Елизабет Тейлър. Но все пак с млади актьори се ра-

боти по-добре. Младостта винаги награждава художника, дава свежест и искреност, които отдавна сме загубили. Аз съзнавам, че трактовката на ролите на Оливия Хасей и Леонард Уайтинг е несъвършена, но в нея има искреност, движение, създаващи незаменими с нищо ценности. Актьорите дадоха на филма това, което очаквах от тях: всичките съвършенства и несъвършенства на младостта.

— Кои Шекспирови екранизации ви се струват най-сполучливи?

— „Отело“ на Орсон Уелс, частично „Ричард III“ на Л. Оливие, „Хамлет“ на Гр. Козинцев. Възхитен съм от този филм — класически по маниер, философски по мисъл. Но в същото време, когато Козинцев правеше своя „Хамлет“, аз поставях в театъра „Хамлет“ на днешния ден. Джорджо Албертаци хопеше в черен пуловер между условни декори.

Какви са плановите на Франко Дзефирели, свързани с театъра и киното? Ето неговия отговор:

— След „Ромео и Жулиета“ е трудно да се избере подходящ сюжет за нов филм — всички идеи изглеждат бледи. Спрях се на „Животът на Галилео Галилей“ по пиесата на Брехт. През пролетта на 1969 година ще започна пробите на актьорите. Това ще бъде филм на базата на спектакъла, откритията и достиженията на Брехт. Шекспир — това е истинско кино, Шекспировото изложение на събитията, драматичната експозиция на фактите просто прилягат на екрана. Брехт — това е театър. Но в него има интуиция и много други ценности, които киното трябва да използва.

Освен това искам да направя съвременен филм за проблемите на днешния ден. Тези проблеми засягат младежта — различни млади хора от различни части на света. Филм за това, как решават тези проблеми младежите на три народа — руския, английския и италианския.

И накрая има проект за съвместна кинопостановка. Заедно с Игор Мойсеев искам да екранизирам „Божествената комедия“ на Данте. Този филм е сега в главата и сърцето ми.

— И последният въпрос: как бе приет филмът „Ромео и Жулиета“ в Италия?

— Преди Москва той бе показан само в Лондон. Успехът е грандиозен, от сутрин до вечер на касите има опашки, от които близо 90 на сто са младежи. След Москва ще покажем филма във Верона и Ню Йорк, а след това той ще тръгне по целия свят.



Милен Пенев в ролята на Ботев от широкоекранния цветен филм „Свобода или смърт“.

* хроника * хроника * хроника * хроника * хроника

СССР

Сценарият на В. Фрид и Ю. Дунски „Приказките на Андерсен“ се снима в „Лен-филм“ от режисьорката Н. Кашеверова. Това е оригинално произведение, разказва режисьорката — което напомня отчасти пиесите на Е. Шварц, където в приказка и необикновена обстановка действуват напълно съвременни герои. Филмът ще бъде весела ексцентрична комедия с много музика и танци. В главните роли: М. Неелова, Г. Вицин, В. Етуш.

*

Младата артистка Наталия Аринбасарова, получила преди няколко години купата „Волпи“ на международния кинофестивал във Венеция за изпълнението на ролята на Алтнай във филма „Първият учител“, играе сега в новия филм

„Ташкент, град на изобилиния хляб“, екранизация на едноименната повест на А. Неверов. Действието се развива в трудната 1920 г. време на разруха и глад. Аринбасарова изпълнява ролята на комсомолката Сауле, която се опитва да задържи един бандит-белогвардеец и трагично загива. Постановчик на филма е А. Михалков-Кончаловски. На Аринбасарова е поверена и ролята на Джамиля във филма „Джамиля“ по едноименния разказ на Чингиз Айтматов, който ще се снима в „Мосфилм“ от режисьорката И. Поплавска.

*

„Син човечески“ — такова название носи филмът, на сценариста О. Ангишев и на режисьора Е. Ишмухамедов, посветен на моралната красота на съветската младеж. Това ще бъде лирична история на живота и

любовта на млад работник от Ташкент. Главните роли изпълняват Родион Нахалетов и Анастасия Вертинская.

*

Светла Савелева изпълнява главната роля във филма „Седем старци и една девойка“. Нейната Лена, завършила институт за физкултура, пристига на работа в един провинциален град с мисълта, че ще стане треньор поне на отбор от републиканската група. Но вместо това трябва да се занимава с група „здравни“ възрастни хора. Лена решава да се върне обратно. Накрая тя се сприятелява със своите възпитаници и те от своя страна ѝ помагат да разбере много неща, предават ѝ първия нагледен урок в живота.

*

Игор Илински и Аркади Колцати поставят в „Мос-



Георги Георгиев, един от главните изпълнители в новия български игрален филм „Небето на Велека“. Сценарий Дико Фучеджиев, режисьор Едуард Захариев

филм“ последната си творба „Стар познат“ („Връщането на Огурцов“). В този нов филм за Огурцов ролята на директор на парка за отдиш и култура играе И. Илински, а на методиста Некоидов — С. Филипов. В същата студия режисьорът Анатолий Ниточки работи филма „Улица на надеждите“. Това ще бъде своеобразно продължение на темата, започната от него във филма „Твоят голям Сибир“. Герои са строителите на нов Сибир.

*

Филмът „Утрото на новия ден“, който сега се поставя в рижката студия от режисьора А. Неретинище, възкресява събития от гражданската война и е посветен на силата на латвийския народ Ян Строде, загинал за освобождението на Сибир.

Повестта на В. Курочкин „На война като на война“

ще бъде екранизирана в „Ленфилм“ от режисьора В. Трегубович. Филмът разказва за събития от 1944 г., когато съветски танкисти водят боеве за освобождението на Западна Украйна. В главните роли: М. Кононов, Ф. Одионов, О. Борисов, В. Павлов.

*

Манос Захариас, режисьор от гръцки произход, работи над филма „Екзекуция“ по сценарий на Олга Стуканова. Действието се развива в днешна Гърция и разказва за съдбата на млад воиник, който се вижда принуден под натиска на обстоятелствата да направи решителен избор — да премине на страната на фашистите или да остане верен на демократичните идеи. Режисьорът възнамерява да снимке във филма откъси от документални филмови хроники, показващи борбата на гръцкия народ срещу силите на реакцията.

Снимките ще бъдат направени в Крит и Задкарпатие.

ПОЛША

Анджей Вайда, който бе замислил да реализира филм по сценарий на Казимеж Брандис, е отложил този проект за по-късно. Сега подготвя снимането на филм по разказа на Януш Гловацки „Лов на мухи“. Освен това в началото на новата година режисьорът ще замине за Виетнам. Той посещава тази страна за втори път, за да уточни някои подробности по замисления от него филм, посветен на борбата на виетнамския народ. По изявления на Вайда във филма ще има вмъкнати и сюжетни сцени.

„Човекът от апартамент № 3“ — така се нарича новата комедия, която сега режисьорът Леон Яноти снима по сценарий на Дежи Яницки. Главният герой на

хроника * хроника * хроника



В. Самойлов в ролята на Лажечников и Ала Ларионова — Варвара в сцена от филма „Дивият мед“. Сценарий Леонид Первомайски, режисьор Владимир Чеботаров.

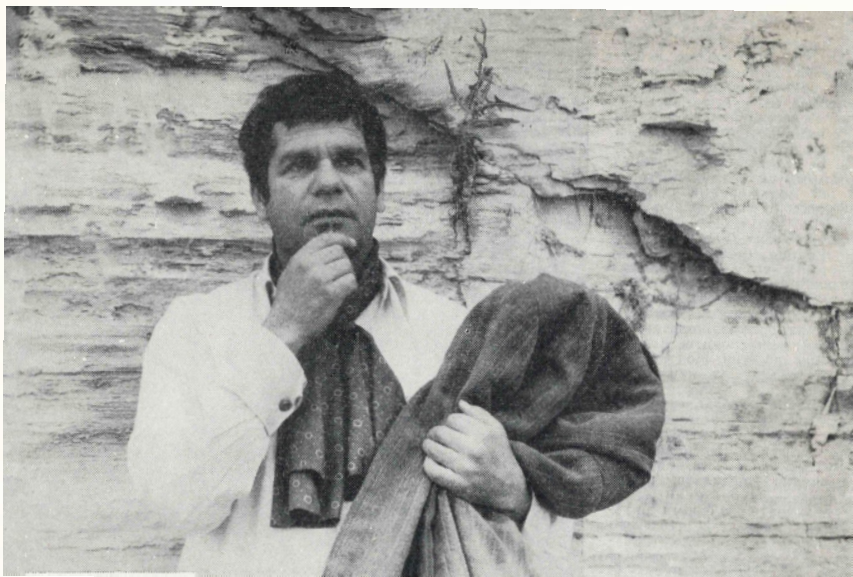
филма е млад лекар, който мечтае да се отърве от опеката на овята грижлива майка и да живее сам. Когато най-после намира апартамент, оказва се, че той е за двама души, и ако иска да се настани там, ще трябва да се ожени. В главните роли — Богумил Кобека и Майя Водецка.

Новият филм на режисьора Хероним Пшибил („Париж — Варшава без виза“) носи заглавие „Женска република“. Това е ис-

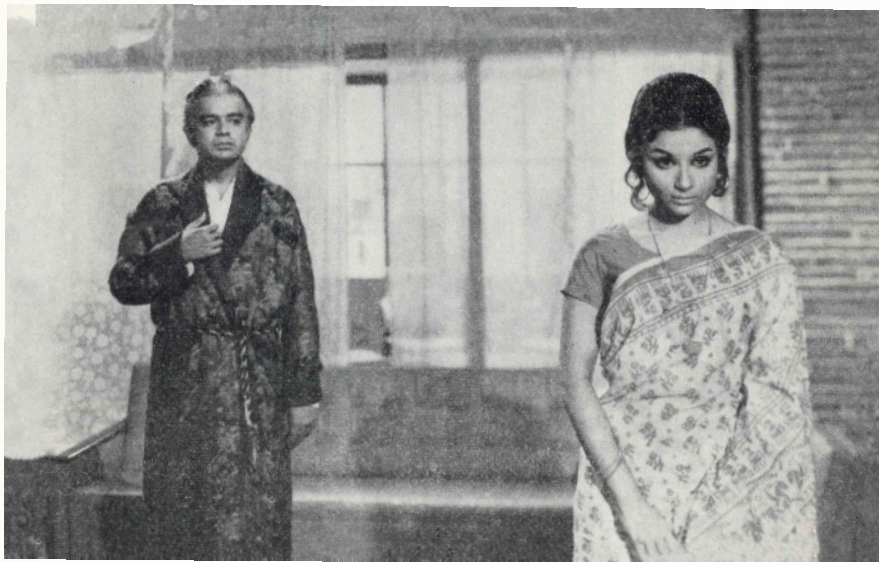
торията на група девойки от женския батальон при Първа полска армия, които след войната се заселват във върнатата на Полша западна покрайнина Сарматка. Те решават за една година да организират държавно земеделско стопанство, през което време да се откажат от личен живот включително и от евентуален брак. Оказва се, че нн как не е лесно да се одържи даденият обет, когато в съседство живеят заселници, също бивши войници,

които искат да имат семейства. Конфликтът между двете групи ще бъде драматургичната основа на филма.

„Отдавна мислех да реализиран филм за жените, служещи във войската, разказва режисьорът. Отначало считах, че това трябва да бъде един „сериозен“ филм. Но по-късно се убедих, че комедияният жанр ще подхожда повече... Работя по предварително създаден, „железен“ сценарий. Не вярвам много в импро-



Константин Коцев в новелата „Армандо“, която режисьорът Людмил Кирков сне по сценария на Алекси Найденов.



Сцена от индийския филм „Анупама“, прожектиран извън фестивалната програма в Ташкент.

*** хроника * хроника ***

визацията. Вярвате ли, продължава в своето интервю Шибиби, че разговорът в ресторанта от филма „Един мъж и една жена“ е действително импровизиран, или пък някои сцени у Годар? Разбира се, чудесно е, когато изглеждат така, сякаш са импровизирани. Но това не значи, че те действително са такива. Аз работя филмите си традиционно и всяко положение и събитие следват по установен план“. ГДР

Тази есен „Дефа“ ще пусне редица филми, между които и комедиите „През нощта всички котки са сини“, „И в небесата има панаир“, „Седмата година“. Сега завършват новите си филми режисьорите Йоханес Кунерт и Егон Гюнтер. И двамата работят над екранизациите на известни литературни произведения. Ку нерт поставя романа на Ана Зегерс „Мъртвите остават млади“. В екранизацията са неизбежни някои съкращения — разказва режисьорът. — Законите на киното диктуват свои форми за израз на мислите и чувствата на героите... Филмът, както и романът, започва с убийството на моряка Ервин от офицери на райхсвера през есента на 1918 г. Понататък се проследява животът на убийците и на близките на убития. Капитан Клем става крупен рейнски капиталист, който поддържа Хитлер и нацистите. Лейтенант фон Венцлов остава в армията. Той активно участва в борбата срещу немските работници. На двамата са противопоставени хора от работническата класа — годеницата на Ервин Мери, неговият син Ханс и приятелят му Мартин. Общественият и лични връзки на героите дават възможност на сценариста широка правдива историческа картина на буржоазния свят“.

Егон Гюнтер екранизира романа на Йоханес Бехер „Прошаването“. „Макар и действието на филма, както и на книгата, да ни пренася в августовските дни на 1914 г., класовата същност на немската буржоазия от онова време с нищо не се е променила. „И сега — е заявил в едно интервю Гюнтер — неонацистката партия, обединяваща всичко реакционно и агресивно в Западна Германия, печели все по-голямо влияние. Романът на Бехер, а надяваме се и нашият филм, ще помогне на хората да разберат по-добре борбата на нашите дни...“



Жан-Пол Белмондо и Бурвил са двамата главни изпълнители в новия френски криминален филм „Мозъкът“. Режисьор Жерар Ури.

УН АРИЯ

В град Печ се е състоял Четвърти фестивал на Ун-

гарския художествен филм. Тая година той съвпада с 20-годишния юбилей на унгарската кинематография.

*** хроника * хроника ***

*

Марта Месарош е първата кинорежисьорка в Унгария. Досега тя е работила като документалистка и неотдавна е реализирала своя първи игрален филм „Миналият ден“. И тук, както в документалните си филми, тя засяга проблеми, свързани с днешната младеж, еронията на филма. 24-годишната Кати, е възпитана в дом за изоставени деца. Въпреки грижите и вниманието, с което е била заобиколена, Кати винаги е мечтала да открие своята майка. Когато най-после я намира, оказва се, че тя се срамува от миналото си и крие, че има дъщеря. Кати напуска дома й.

ИТАЛИЯ

Филмът „Теорема“ на Пиер Паоло Пазолини, показан на фестивала във Венеция, въпреки протестите на режисьора, по нареждане на прокуратурата е бил конфискуван от римската полиция. Като повод се сочат някои „сексуални“ сцени. Становището на прокуратурата е предизвикало истинска сензация, като се има предвид, че „Теорема“ е получил наградата на Международния католически филмов център. Италианската цензура не е имала поспециални разпореждания и се е ограничила само със забележката: „Забранен за деца и младежи до 18-годишна възраст“. Конфискуването на „Теорема“ е било остро атакувано от левия печат. „Аванти“ нарича постъпката на властите „престъпление срещу културата“. Пазолини обаче, макар и да не скрива изненадата си, е запазил спокойствието. Пред журналистите той е заявил, че не му остава нищо друго освен да продължи да работи по-нататък.

*

Известният италиански режисьор Джорджо Стрелер екранизира „Омагьосаните планини“ на Томас Ман с участието на Виторио де Сика и Валентина Кортезе.

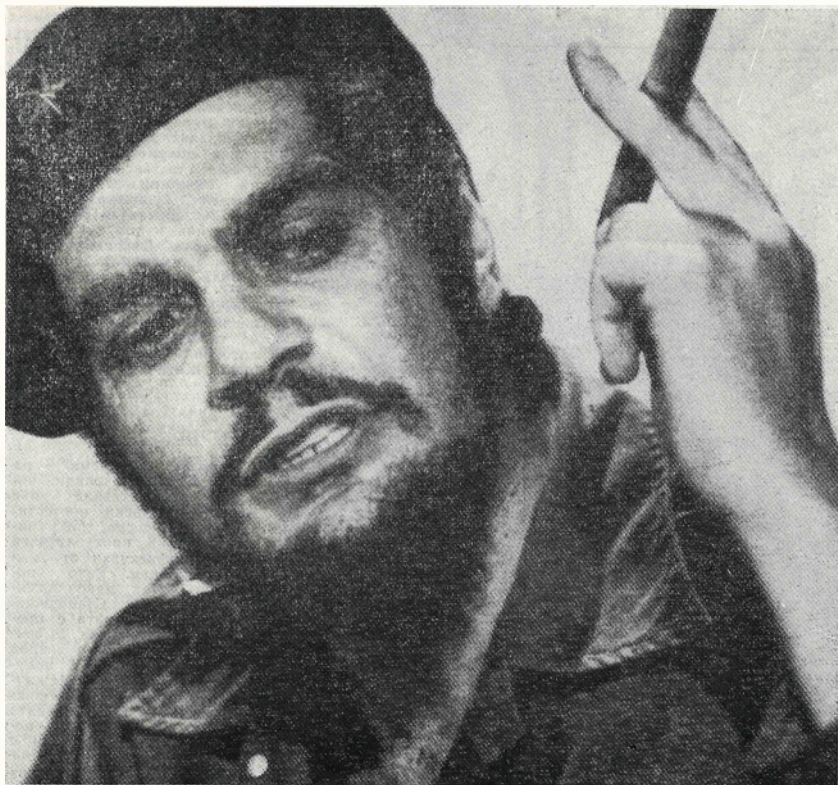
*

Американският артист Марлон Брандо се намира понастоящем в Рим, където

Фестивалът е бил открит с първия филм на национализираната кинопромишленост „Педя земя“. Същият филм е признат за най-добрия измежду 264-те произведения в Унгария за двадесет години.

*

Известният унгарски режисьор Миклош Янчо снима нов филм, чието заглавие не е още уточнено. Знае се само, че действието се развива след Втората световна война. Това ще бъде първият цветен филм на режисьора.



Египетският актьор Омар Шариф изпълнява ролята на Че Гевара във филма за живота на големия революционер. В Италия се снима също филм за Геварз, чийто образ е поверен на Франциско Рабал.

се снима в два филма. Единият от тях е „Гвемалдо“ на Джилло Понтекорво, другият, още без заглавие, се отнася за въстанието на ирландците срещу англичаните. Той ще се поставя от Дейвид Лийн. Партньорка на Брандо ще бъде Сара Майлз.

*

За пръв път в историята на италианската кинематография е отбелязано тази година по-слабо посещение на кината. Италия е била досега единствената страна, в която развитието на телевизията не е оказало

никакво влияние върху посещаемостта на филмите.

Режисьорът Джани Биспах готви монтажния филм „Двамата Кенеди“. Герон ще бъдат трагично загиналият президент Джон и живият Едуард.

ФРАНЦИЯ

Робер Бресон работи над нов филм. Това е екранизация на новелата на Достоевски „Кротката“. Пред кореспондент на в. „Литературная газета“, той е заявил: „В моята преработка

на „Кротката“ действието протича в днешен Париж. Това ще бъде моят пръв цветен филм, което съвсем не означава, че съм привърженик на цвета. Просто искам да опитам цвета в някои мои замисли... Днешното кино всъщност е филмиран театър. Мъча се да избягам от него и затова може би не използвавам професионални артисти. Моите аматьори не се стараят да бъдат артисти. За мен те са само модели — както за художника... Сега пиша голяма книга за киното. Отдавна я пиша и все не мога да я свърша. Не обича

там да приказвам за не-
да, които са още в про-
цес на създаване . . .

*

Неотдавна в Париж се е състояла премиерата на новото кинопроизведение на Александър Аструюк „Плътници над Адриатика“. Използувайки за основа потопяването на един югославянский кораб през време на Втората световна война, режисьорът-сценарист е създал филм, в който са поставени проблеми за достойнството и честта на човека. Офицерите и екипажът на един военен кораб се намират в критично положение. Като не искат да предадат кораба в ръцете на немците, те решават да го потопят и да загинат заедно с него. Между привържениците и противниците на тая идея се води драматична борба. „Филмът, в който Аструюк би могъл да вложи голяма доза общи приказки за героизма — лише Тристан Рено в „Летр Франсез“ — е кратък отчет на факти, които въздействуват силно и възбуждащо.“

*

Известният френски артист Морис Рьоне, участвувал напоследък във филма на Клод Шаброл „Несварна жена“, за втори път ще опита силите си като режисьор във филма „Писателят Барлеби“. Той ще изпълнява и една от главните роли. За партньор ще има Жан Луи Тринтинян. Рьоне ще се заеме и с постановката на телевизионния сериен филм „Таината на съвременния свят“.

*

Валериан Боровчик завършва във Франция първия си пълнометражен игрален филм „Гото — остров на любовта“. Героят е губернатор на малък остров, където налага своя суров начин на управление. В главната роля — Пиер Брасор.

*

От години Александър Дюма е един от най-популярните „сценаристи“. Неговите романи „Тримата мускетари“ и „Граф Монте Кристо“ са неколкотократно екранизирани. Френският режисьор Андреа Юнебал ще снима нов филм по романа на „Граф Монте Кристо“. Как-



Катрин Денъв във филма „Бяло знаме“ на режисьора Ален Кавалие

то е заявил той, това ще бъде свободна осъвременена преработка на тази популярна книга. Филмът ще носи заглавие „Бунтовникът“. Към края на войната героят на романа Едмон Дантес бива предаден от негов приятел от Съпротивата. Той обаче успява да избяга в Южна Америка, където открил някакво съкровище. След двадесет години се връща във Франция, за да отмъсти на предателя, който му отнел и жената, която обичал. Ролята на графа изпълнява младият театрален артист Пол Барж.

*

Режисьорът Жерар Ури, автор на „Големите скитници“, най-касовият френски филм през последните години, снима сега филма „Умна глава“ с участието на Жан Пол Белмондо и Бурвил.

*

САЩ

Както съобщава кореспондентът на сп. „Нюзик“, докторът по социология д-р Джон Шпигел, в САЩ редовно от насилствена смърт умират около 10 000 души годишно.



Пиер Брасьор изпълнява ролята на Гото от едноименния филм, постановка на режисьора Валериан Боровчик.

„Немалко убийства са извършени от младежи, които използват като сво „учебно пособие“ гангстерските филми“ — пише „Нюзик“. На лице са неопровержими доказателства на учени и хилядите писма на обикновени американци, изпратени до редакцията на най-големите вестници. В тях те настояват да се сло-

жи край на пропагандата на насилие от екрана. Неотдавна глас на протест срещу показване на сцени на убийства и жестокости във филмите са издигнали видни дейци на американското кино. Четиридесет режисьори, сценаристи и артисти са се обърнали към правителството с искането да се гласува закон,

ограничаващ свободната продажба на оръжие. Между подписаните са Елизабет Тейлър, Ричард Бъртън, режори Пек Марлон Брандо, Пол Нюман.

Ларі Пърс, познат у нас от филма „Един картоф, два картофа“, е заявил новия си филм „Инцидент“... През пощата във вагона на едно нийоркско метро, в което се намират 16 души, се качват двама млади хулигани. Скоро там започват страшни по своята жестокост сцени. Само един се осмелява да се противопостави на бандитите; той е негър. На крайната спирка най-после идва полиция. Негърът също бива арестуван като бандит и нито един от тях, на които той преди малко е спасил живота, не се застъпва за него. Историята, разказана в този филм, е навеяна от реални факти. През 1965 г. на една нийоркска улица един хулиган напада девойка и макар тя силно да крещи, никой не се притичва на помощ. На следващия ден около 30 човека описали в полицията как изглежда нападателят. А когато ги попитали защо не помогнали на девойката, отговорили, че това не ги засягало, не се отнасяло до тях. Срещу това равнодушие е насочен филмът на Пърс, правдиво рисуващ американските нрави.

В Щатите са пуснати пощенски марки с лица на неотдавна починалия Уолт Дисней — забележителния майстор на рисуваня филм. Мерките са по проект на двама от студиите при студията на Дисней.

Артур Пен („Бонни и Клайд“) работи над филма „Малки и големи мъже“. Сценарият е изграден по едноименния роман на Томас Бергер. Героят е стар човек, който уверява всички, че е на сто и тридесет години и е взел участие в гражданската война между Северните и Южните щати в Америка.

МЪЖЕ В КОМАНДИРОВКА

ЛЮБЕН СТАНЕВ

Една малка светла кола лети из града.

Ние не виждаме кой седи в нея, защото тя се носи вихрено из оживените улици, провира се умело сред потока от превозни средства, прави опасни завои и осморки.

Пролетен следобед е. Дърветата неотлавно са се раззеленили, небето се е отворило високо и светло и над града се лее ослепително слънце.

Колата прекосява улици и площади и най-после се устремява към широкия булевард, който води извън града. Учудени лица се обръщат след нея, милиционер изважда от чантата си бележник.

На този фон изниква заглавието на филма:

МЪЖЕ В КОМАНДИРОВКА

Докато минават останалите надписи, колата излиза от града и се понася из едно тясно усойно дефиле. Стръмни и настръхнали се издигат от двете страни на шосето голите склонове на планината, дълбоко в пролома бучи пенлива река, все по-остри и опасни стават завоите.

Когато надписите свършват, колата се скрива от погледа ни и ние чуваме рязко изскърцване на спирачки. Пред нас е само близкият завои и в настъпилата пълна тишина някак нереално ясно и отчетливо долита детско изхълцване. То трае няколко мига, после всичко се размазва и когато картината отново се проявява, ние виждаме едно отворено куфарче и две ръце, които нареждат в него вещи за път. Сега всъщност започва нашият първи разказ, който носи заглавие:

ПУЛОВЕРЪТ

Светъл, модерно обзаведен хол във формата на буква Г.

Лора — млада, спретната жена, поставя в малко куфарче мъжки ризи и чорапи. На близкия фотьойл се е излегнал мъж в спортна блуза и разглежда някакви архитектурни планове.

Това отделение на хола е мебелирано като работен кабинет с библиотека, бюро и чертожна маса под прозореца.

— Готово! — казва Лора, притваряйки капака на куфара. — Остава да сложим после само пантофите.

Кирил — така се казва мъжът, кимва разсеяно. Той е откъснал очи от чертежите и се е загледал със замечтан поглед в пространството.

— Пантофите ли? ... Сегат — сепва се той и понечва да се събуе.

— Недей ги сваля още — ще ти изстинат краката — спира го Лора и Кирил отново напъхва нозете си в пантофите.

Тази кратка сцена не убягва от очите на шестгодишната Юлия, която си



Жоржета Чакърова и Иван Андонов

играе с куклата в ъгъла на „Г-то“. Това е чудесно място за игра, защото от него като от своеобразна наблюдателница се вижда и в двете отделения на обширния хол.

Юлия се намусва леко и като прегръща куклата си, прошепва с престорено-назидателен глас:

— Ти нали няма да глезиш мъжа си като баба си Лора? Мъжете не бива да се глесят, защото може да ни се качат на главите.

Кирил навива плановете, пхва ги в цилиндричния им картонен калъф и като поглежда часовника си, става.

— Ще обядваме ли?

— Както кажеш! — отвръща Лора. — Яденето е готово... — И тя тръгва към вратата. — Юлия, ела да си измиеш ръцете!

Юлия се затичва към кухнята...

След малко тримата сядат на масата и се хранят.

— Докато отсъствуващ, мисля да изчъртая фасадага — казва Лора, следейки с нетърпение изражението на мъжа си. — Страх ме е, че може да изпуснеш срог.

— Няма! — отвръща Кирил.

— Дълго ли ще отсъствуващ, татко? — пита Юлия с пълна уста, но родителите ѝ не я чуват.

— Все пак това ще ти спести поне осем часа — настоява Лора и сипва още ядене в чинията на Кирил.

— Добре... щом ти се чертае! — усмихва се той, докосвайки я леко по бузата.

Лицето на Лора светва от радост.

— Татко, защо няма да излезем следобед с колата? — подръпва Юлия баща си за ръкава. — Нали днес е неделя?

— Юлия, не досаждай! Вече ти обясних защо.

— Искам той да ми обясни!

— Отивам в командировка, суджуче — подхвърля весело Кирил, след което изпива на един дъх чаша бранжада. — Чака ме дълъг път, затова тръгвам днес.

— И аз ще дойда! — вирва глава детето.

— Глупости не ми се слушат, Юлия! — срязва я Лора и поднася на мъжа си десерта. — Вземи, мисля, че стана хубаво.

Но Кирил запалва цигара.

— Благодаря, нахраних се... Ще ми се доспи на волана.

— Ще ти дам за из път — с кафето! — казва Лора, увива парче от сладкиша в тънка хартия и го слага до изправения на масичката термус.

Кирил я наблюдава с възхищение.

— Чудна си! — казва той. — Кога успя да приготвиш всичко?

Лора се усмихва поласкана.

— Забравяш, че това ми е основната специалност... — Тя го поглежда очигледно и добавя: — Какво ще кажеш, ако тази година поканим за имения ти ден повече хора?

— Чудесно! — казва Кирил и като отива до нея, я прегръща. — Само при едно условие — няма да се преуморяваш!

— Няма! — поклаща Лора глава. — Аз съм намислила вече какво да приготвя. Докато ти си в командировка, ще си набавя продуктите.

— Няма ли да ти е трудно да пазаруваш без кола?

— Не... По малко, по малко ще взема всичко... А когато се върнеш, ще ти съобща менюто и списъка на гостите.

— Приемам ги отсега! — казва Кирил и като хвърля поглед към Юлия, която е гърбом, потърква лицето си в Лориното.

— Ще ми бъде много мъчно...

Тя затваря щастлива очи.

Най-после всичко е готово и тримата тръгват към братата.

В антрето Кирил целува Юлия и ѝ заръчва:

— Да слушаш майка си, суджуче!

После прегръща Лора. Макар и пред детето, Лора се притиска силно към него, след това отдалечава само лицето си и прошепва, гледайки го в очите:

— Пази се... и не карай бързо!... Обещаваш ли?

— Обещавам — вдига ръце Кирил, сякаш се предава, грабва шлифера си от закачалката и като се усмихва и на двете с очарователна усмивка, изхвърква навън.

— Татко, ще излезем на балкона, погледни нагоре! — усиява преди това да каже Юлия и тичешком се отправя към хола.

От малкото балконче на четвъртия стаж се вижда улицата и спрялата до тротоара нова светла шкода.

Кирил излиза от входа на кооперацията и тръгва бързо към колата.

Повдигнала се на пръсти, Юлия го наблюдава възбудено.

— Ето го, мамо! — говори тя задъхано. — Гледай, сега ще извади ключовете...

Кирил бръква в джоба си и измъква връзка ключове.

— Сега ще отключи колата — казва Юлия...

Кирил се спира пред вратичката и я отключва.

— Сега ще хвърли куфарчето си отзад — продължава сякаш да диктува детето.

И Кирил действително прави това...

— Сега ще влезе вътре и ще запали мотора...

И това става, точно както го е предвидила Юлия...

— А сега... — тя се спира за миг, силно въодушевена от многократно повтаряната и очевидно любима обща игра... — Сега ще се плесне по челото и ще изскочи навън...

И наистина, както седи на волана, загледан във висящото от огледалцето кадийно маймунче, Кирил се плясва по челото, измъква се бързо от колата и като поглежда нагоре, размахва широко и двете си ръце.

Юлия се залива от буен, щастлив смях, размахва ръка и току вдига очи към майка си, която също се смее.

След това Кирил влиза отново в колата и дава газ. Сред синкавия дим на ауслуха, за миг се мярка номерът на шкодата: С В 14—14.

Доволни от играта, Лора и Юлия се прибират в апартамента...

Минало е време, Юлия разлиства някаква книжка и шумно въздиша, явно скучаейки. Често тя поглежда към майка си, но не смее да я заговори.

Лора се е навела над чертожната маса и работи съсредоточено. Върху белия кадастрон се вижда фасадата на голяма модерна сграда. По едно време Лора поглежда часовника си и отива до телефона. Набира номер и след миг казва с любезен и леко развълнуван глас:

— Госпожа Василева ли е?! Добър ден. Лора се обажда, Лора Кънева на архитект Кънев. Нали си спомняте, че говорихме за една поръчка... Да, мъжки пуловер от камилска вълна. Плетката да бъде „перла“. Много държа на нея... Но имам една молба. (Гя хвърля бърз поглед към Юлия): Мъжът ми замина в командировка, искам да го сюрпризирам за именния му ден. Ще ви донеса друг пуловер за мярка... Много ви благодаря. Идвам веднага. Да, зная, ще го намеря...

И Лора започва да се приготвя за излизане. По едно време тя вижда на мръсеното лице на Юлия и се усмихва:

— Добре, ще те взема с мен... Хайде, обувай се!

Детето хуква радостно към антрето.

След малко майка и дъщеря вървят по улицата. Лора носи лека прозрачна чанта, в която се вижда обсмист пакет — навярно преждата за пуловера.

Юлия попива с жадни очи всичко наоколо.

Качват се на тролейбуса и Юлия получава от кондуктора малко бяло кочанче. от билети.

Слизат в един отдалечен квартал с нови, недовършени блокове и непавиращи



още улици. Оттук златните кубета на „Александър Невски“ се виждат много, много далече, а Витоша като че е дошла съвсем близо.

Лора забавя крачките си, оглеждайки малко объркана блесналите от слънцето сгради. Те всички си приличат с широките си прозорци без пердета, с пластмасовите си балкончета и със зеещите дупки на бъдещите домофони.

Мамо, татко Кирил пак ли замина да прави конкурс? — пита неочаквано Юлия.

— Да! — отвърща разсеяно Лора, търсейки блока на плетачката.

— И ще спечели много парички, нали? — продължава Юлия — И като се върне, ще ми купи велосипед.

Тя се замисля за миг, после подръпва ръката на майка си и малко неуверено запитва:

— Мамо, какво значи конкурс?

Но Лора не отговаря. Тя се е спряла на тъгъла, вторачена в една светла кола, която се вижда наблизо в тясната, къса пресечка.

В първия момент не разбираме какво е привлякло вниманието на Лора към тази кола, но когато се вгледаме в номера ѝ, изведнаж я познаваме. Това е тяхната нова светла шкода.

Смаяна и обезпокоена, Лора тръгва с несигурни крачки по тясната уличка, оглеждайки околните къщи. Явно това е границата на новия жилищен комплекс, защото къщите са стари и предимно едноетажни. Само на две-три места се издигат по-големи и масивни постройки.

Изненадата и тревогата на Лора растат. Какво може да прави тук мъжът ѝ? Та те нямат никакви познати в този квартал!... И защо скри от нея, че ще се отбива някъде, преди да замине?

Тя се заглежда отново в колата. Спряла до самия тротоар, с леко притиснати от бордюра гуми, шкодата изглежда някак смалена и свита, сякаш иска да се скрие от чуждите очи. И като че най-много от това младата жена изведнаж се досега за жестоката истина и прехапва изтръпнала устни.

Първоначалното ѝ зашеметяване изчезва, ушите ѝ като че се отпусват и до съзнанието ѝ отново започват да достигат околните шумове. Наблизо върху тротоара Юлия подскача на един крак и високо брои, в дъното на уличката играят деца, в клоните на дърветата цвърчат врабци.

Лора пристъпва бързо до колата и натиска дръжката. Заключено е. Тя отваря чантата си и бръква вътре... Слава богу, ключовете ѝ са тук!

След миг тя отключва предната вратичка и наднича в колата. На задната седалка лежат метнати небрежно куфарчето и шлиферът на Кирил. Малката кадияна маймунка виси унило пред стъклото, целулоидната козирка против слънце е свалена.

Лора сяда на шофьорското място и се обляга на кормилото! Няколко секунди тя стои така, обзета от неочаквана апатия, вдигнала недоумяващо и някак безпомощно вежди.

Сепва я близък шум. Застанала зад другата вратичка, Юлия е долепила нос до стъклото и любопитно надзърта в колата.

Лора се пресяга и механично отваря вратичката. Зарадвана и силно заинтересувана, Юлия се вмъква при майка си и я отрупва с въпроси:

— Мамо, къде е татко?... Защо е спрял тук?... Нали щеше да заминава?...

Но Лора не чува нищо, заглеждана вторачено пред себе си...

Така минава известно време. Слънцето започва да клони на залез. Изведнаж Юлия радостно възкликва:

— Ура, татенцето пристига!

Лора трепва, поглежда бързо в огледалцето за обратно виждане, после се полуобръща и през задното стъкло съзира мъжа си. Излязъл току-що от входа на една стара двуетажна къща, той се е извърнал назад, явно очаквайки някого. Косата му лъщи, свежо намокрена и сресана.

Юлия понечва да отвори вратичката, но Лора я стисва за ръката и тихо извиква:

— Стой тук!

Детето се свива за миг уплашено, после навярно си помисля, че искат да изненадат бащата, защото кимва оживено и се сгушва на седалката, надничайки с крайчеца на очите си над горния ѝ ръб.

И ето зад Кирил излиза от входа на същата сграда една красива русокоса

жена с плътно прилепнала до тялото рокля и с малко дамско куфарче в ръка. Загледан усмихнат в нея, Кирил тръгва към колата, бъркайки пътем в джоба си за ключовете.

Когато се приближават, той взема куфарчето от жената, слиза от тротоара и като заобикаля отзад колата, посяга към вратичката. В същия миг вижда Лора.

Усмивката му замръзва. На лицето му се изписва изумление, страх и ужасна обърканост.

Няколко секунди никой не продумва. През това време Юлия е отворила вратичката и е изскочила навън. И изведнъж долита чуруликащият ѝ гласец:

— Качвайте се, моля-я-я! Сега ще направим дълга-дълга разходка!

Преди още да ѝ отговорят, тя отново се пхва в колата, за да отключи задните вратички.

Кирил и непознатата си разменят втрешени погледи над покрива на колата, жената неволно отстъпва назад, сякаш всеки миг ще се обърне и ще избяга. Но Юлия вдига лице към нея и великодушно я поканва:

— И ти можеш да дойдеш с нас, леличко!

Жената се стъписва. Озъртайки се страхливо, тя вижда няколко съседки пред близките врати и отправя безпомощен поглед към Кирил.

Но Кирил все още е шашардисан от случилото се и явно не е в състояние да предприеме нещо. Той стърчи глупаво на улицата, стиснал в ръка чуждото куфарче.

Тогава Лора се обръща към него и подхвърля с ехидна усмивка:

— Качи се, защо се боиш? Нали винаги си признавал, че съм по-добър шофьор от теб?

Кирил послушно се вмъква в колата, давайки преди това знак на жената. Тя се колебава още една-две секунди и също влиза вътре.

Доволна, Юлия се настанява на предната седалка, затръшва вратичката и като се обръща назад, весело се провиква:

— Готово! Карай, мамичко!

И Лора яростно завъртва ключа на стартера.

Колата подскача, застъргва за миг покрай бюрдюра и полита напред. Зад стъклата се мърват зашумените дворове, няколко деца с писък пробягват встрани. После уличката свършва и Лора свива по един широк безлюден булевард.

Тя стиска кормилото, вперила очи пред себе си. Може би все още не може да си даде ясна сметка, какво става с нея и накъде е хукнала. Просто чувства нужда да лети из пустите улици, да гони дърветата и да не мисли за нищо, да не си спомня нищо...

Но ето че до слуха ѝ достигат няколко думи, които в миг я връщат към жестоката действителност.

— Татко, ти не знаеш къде отивахме с мама? — казва Юлия, обръщайки се назад.

Кирил промърморва нещо неясно и Юлия продължава:

— Ще ти оплетат пуловер от камилска вълна... И ще ти го подарим за имения ден.

Тези няколко думи, казани от детето с най-неуместната и нелепа оживеност, сякаш преливат чашата, поглъщайки последните остатъци от здравия разум на Лора.

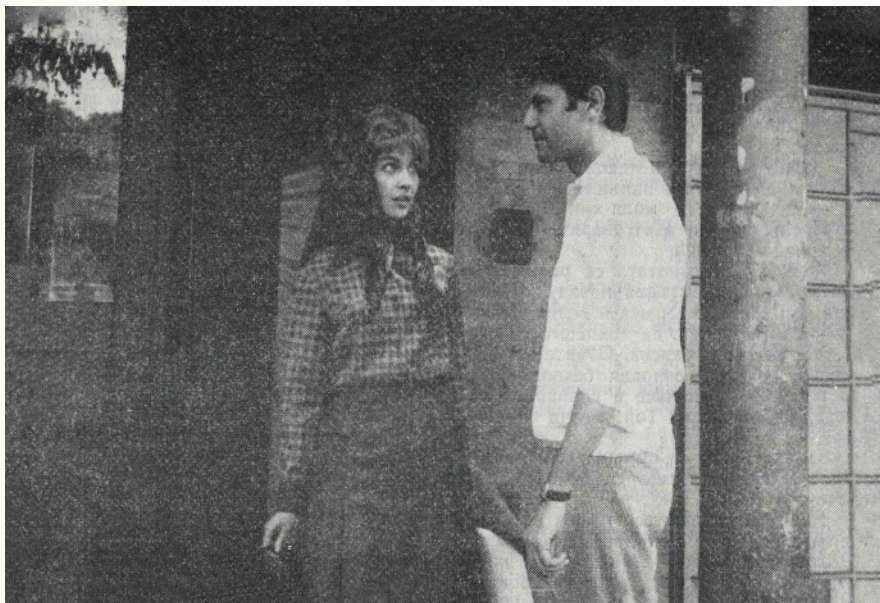
Като си поема дъх, тя цяла се навесва над волана и рязко засилва скоростта. Колата прекосява улици и площади, прави опасни завои и осморки, докато най-после напуска града и поема към тясното дефиле.

Кракът на Лора натиска все по-силно газта, стрелката на спидометъра все повече се отклонява надясно, наблюдавайки стоте.

Още в началото на тази луда гоненица Кирил се навежда напред и пребледнял влива очи в арматурното табло. Ръката му е стиснала облегалката, изразът на лицето му е напрегнат и силно уплашен. При един много остър вираж, когато колата по чудо не изхвърква встрани, той се свива инстинктивно, притворил очи, после бавно се раздвижва и изшептява с глух, несвой глас:

— Какво правиш? Спири веднага!

Но Лора не му обръща внимание. Съзряла в огледалцето само за миг изкривеното му от страх лице, тя свива ожесточено устни и още повече засилва скоростта. И в същото време в съзнанието ѝ започват да изникват разбъркани картини от спомени и представи...



Най-напред ние виждаме кратката сцена днес, когато той маха засмян с двете си ръце, вдигнал глава нагоре към балкончето, после изплува някакво друго изпращане в дъжд, появява се същата руса жена, но сега в шлифер, излизаща от същата двуетажна къща, хванала Кирил под ръка... после виждаме вече съвсем друга жена до него... различни жени, които го извеждат от различни врати и се отправят с него към спрялата на улицата шкода... Всичко това започва да става все по-бързо и разлято, образите се смесват, докато остане само изостреното, вкаменено лице на Лора и зад нея в полумрака приведеният Кирил. По лицето на младата жена е изписана злоба и отмъстителност, тя е вперила очите си напред, устните ѝ са стиснати в ужасна закана.

А пред стъклото е пътят, идващ стремително насреща. От двете страни летят в обратна посока белите ленти на сливащите се в едно варосали дънери на дърветата, свирят гумите на завоите, картината се люлее в синхрон с тресящата се от безумната скорост кола.

И ето фаталният завой връхлита внезапно насреща, ние усещаме мъчителното, свръхчовешко усилие да се вземе този завой, но това е невъзможно при огромната скорост. Паважът кошмарно се свършва пред очите ни и в краката ни се отваря нищото на зловеща пропаст.

Шум, трясък, гръм... после всичко утихва и ние се свличаме през лекия облак дим към брега на реката.

Че виждаме реката, а само трите трупа, пръснати по тревата — Кирил и русата изглеждат неизказано грозни и жалки, сякаш и в смъртта си не са превъзможнали нищожния си страх, докато Лора е огряна от някаква мъченическа ореолна светлина и лежи притихнала в благородно смирение и опрощение. Наоколо цари пълна тишина, дори и шумът на реката не се чува...

И изведнаж някъде съвсем от близо долита детско изхълдване. Камерата се люшва като луда, сякаш се впуска задъхана да търси живото може би още дете, но вместо него внезапно открива огромното и разплакано лице на Лора.

И ние чак сега разбираме, че всичко това е било нереално — някаква безумна мечта за отмъщение или някакъв болезнен кошмар на смъртно наранено съзнание, изключило всички задръжки и задължения, забравило и разум, и майчински чувства, летяло за някско мига в тъмните подмоли на ирационалното. Само

хълцането на детето е било реално в този хаос и Лора го е чула.

Тя бързо се обръща надясно. Свити в тъгла де вратичката, захапала юмручето си, Юлия я гледа с ужас и с дълбок мълчалив укор.

Тогава Лора отпуска крака си от газта. километражната стрелка започва да се връща назад, дърветата се движат все по-бавно, докато най-после колата спира със силно изскърцване на спирачките.

Лора прокара ръка по лицето си, като че току-що се е събудила от злокобен сън, после грабна Юлия от тъгла, привлича я до гърдите си и обсипва лицето ѝ с целувки.

Ние бавно се отделяме от колата и чак сега виждаме, че тя е спряла на самия ръб на пропастта.

След това тръгваме назад, докато шкодата постепенно се скрива от очите ни и пред нас остават същото онова безлюдно шосе в дефилето и същият онзи завой, от който започва нашият разказ.

ГОСТ

Един масленозелен автобус се клатушка по тясно асфалтирано шосе. Шосето е изровено по краищата, а по средата му се точи тъмна влажна пътека, каквато остава от постоянното изтичане на мокър концентрат.

Но не само по тази ивица познаваме, че сме в Родопски минен басейн. Околният пейзаж е гол и тъмен, жълтеникавите сипен с посадените мънички борчета приличат на извехтел юрган с копчета, а реката, покрай която се вие шосето, има онзи нечист тъмносив цвят, който наричаме „благороден миши“, когато се касае до коли. В нашия случай обаче тъмносивият цвят не съдържа нищо благородно, а тъмно наопаки — той говори за жестоност и бездушие към живите същества, обитавали реката и нейните брегове.

Сякаш в потвърждение на тази мисъл до ушите ни достига един предразнил шепнещ глас, който казва на фона на оловносивата речна повърхност:

— От стерила е — дето го пускат да изтича в реката... За илач риба не остана, а добитъкът се натравя от първата глътка.

Прехвърляме се в автобуса и разбираме, че си приказват двама мъже, по-скоро единият от тях — с неопределена възраст и превързано гърло — говори почти шепотом на своя съсед — около 50 годишен мъж, със силно прошарена коса, но с доста гладко и свежо лице, който седи до прозореца и гледа съссредоточено навън.

Без да се обръща, побелелият кимва няколко пъти с глава.

Проследяваме погледа му и изведнъж откриваме, че той съвсем не е отправен навън, а към едно апетитно девойче, седнало насреща и кръстосало закръглените си крака. Късата рокля се е запретила нагоре и открива заобленото му бедро. Натам е насочено вниманието на мъжа с прошарената коса. Ние дори чуваме част от мислите, които очевидно го занимават в момента: „Не е за изхвърляне... Докъде ли пътува?... Голямо чудо, че добитъкът се... натравял!“

Все пак от учтивост той изцъква с език и подхвърля със съчувствена въздишка:

— Горката рибка!

После отново забива поглед в заголените крачка, преглъщайки едва забележимо.

Заинтересувани, ние се вглеждаме по-внимателно в този далеч немлад мъж, който спокойно би могъл да бъде баща на непредпазливото девойче. Сега забелязваме, че костюмът му, макар и не от скъп плат, е ушит по модата, че има едър пръстен на ръката си и мънички пепелно-руси мустачки.

— Ваша милост по каква работа насам? — чува се отново гласът на човека с превързаното гърло.

Другият се сепва и като се обръща за миг, казва с приятна усмивка и като че с прекалено висок глас:

— Финансов инспектор съм... По ревизии пътувам.

Междувременно автобусът е навлязъл в града и вдигайки нисък червеникав прах, бавно се провира из задръстените от строителен материал улици, между бетонобъркачки и камиони с цимент, за да излезе най-после на площада и да спретовано до високата дървена скеля за товарене и разтоварване на багаж.

Калканов — така се казва финансовият инспектор — облича късото си пардесю, взема от мрежата си чантата и небрежно разкопчан, с пухкав шал около врата, се опътва към изхода на автобуса. Пред вратата той дава галантно път на апетитното девойче, но то го поглежда учудено, изкривява пренебрежително устни и като се връзва, бързо изхвърква навън.

Въздъхвайки, Калканов спуска крак на стъпалото.

Ранното пролетно слънце блясва насреща му, той примигава и се спира за миг, уловил дръжката. И в същия момент погледът му попада на една стройна млада жена с красиво стметната глава, която тъкмо прекосява улицата. Очите им се срещат, жената неволно намалява крачките си, оглежда го видимо развълнувана, както е застанал на вратата, огрян от слънцето, с бляскащото сребро на косата му и с небрежно разкопчаното пардесю, после навежда смутено очи и бързо отминава.

Краката на финансовия инспектор се подкосяват. Той отдавна не е събуждал интерес в толкова чаровна и изящна жена и това го замаява. Няколко секунди стои като закован на стъпалото, докато отзад не го побутват.

Калканов скача пъргаво на земята, озърта се, после тръгва в посоката, в която се отдалечи жената, стига почти тичешком до първия ъгъл, но от непознатата няма никаква следа. Той се обляга на стената, все още зашеметен, щастлив и невярващ и сякаш неспособен да се ядоса, дето е изгубил следите на жената.

Със същия възторжено-унесен и горд израз той прекрачва след малко прага на голяма железна врата и влиза в двора на някакъв завод...

Минало е време и от въодушевеното настроение на Калканов почти няма помен.

Сега той седи зад едно бюро, отрупано с папки и класюри и намъкнал до лактите си черни сатенени ръкавели, нанася колонки от цифри върху листа пред себе си.

Зад отсрещното бюро седи едър бледникав мъж, прелиства някакви книжа и сегиз-тогиз поглежда с нескрит интерес към инспектора.

Стаята е малка, но приветлива. Иззад леко откренатия прозорец се виждат неизмазаните цехове на завода, чува се приглушено боботене на машини.

Вдълбочен в работата си, Калканов запалва механично цигара и изпуска гъст облак дим.

Едрият мъж срещу него вдига тревожно глава. Няколко секунди той седи някак напрегнато и очаквателно, после се закашля не съвсем деликатно и накрая става и отива до прозореца. Поглеждайки уж навън, той отваря цялото крило, постоява още малко там и тихичко се връща на мястото си.

В началото Калканов не забелязва промяната. Но ето че едно тънко листче от купчината със сметки лекичко подхвърква, понесено от нахлулия ветрец. Инспекторът разтърква машинално гърба си (неговото бюро е съвсем близо до прозореца) и най-после разбира, какво е станало. Обляга се назад и се заглежда в едрият мъж, който се преструва на дълбоко погълнат в писане. Работното му място е уютно и закътано — с ковчорче зад гърба и плъстена подложка за краката.

Иронична усмивка трепва край устните на Калканов. „Толкова не можа за един ден да ми отстъпи бюрото си, ами ме тури до прозореца! — чуваме ние гласа на мислите му. — Такива са провинциалистите — уж любезни, а едничката им грижа е да не се минат.“

И като се надига леко от стола, Калканов бута прозореца.

„Да има да взема! продължава да си мисли той. — Точно днес не ми се иска да се схващам!“

После се заглежда в една точка и на лицето му трепва частица от сутрешното оживление. Но заедно с това и някакъв напрегнат израз изопва чертите на инспектора. „Колко глупава я изпуснах! — кори се той мислено. — Ако бях избързал, сякаш поне да видя в кой вход влезе.“

Калканов потърква нервно брадата си и поглежда към местния счетоводител. „Дали пък да не попитам този слон? Той не може да не я познава!“

И като натиска недопушената цигара в пепелника, Калканов подема с ласкав глас:



Нейчо Попов и Невена Коканова

— Вие откога живеете тук, колега?

Едрият мъж, който тъкмо се е запътил отново към прозореца, изведнаж се стряска и се спира ненадейно сред стаята.

— Ами... вече седма година... Зашо, търсите ли някого?

Калканов внезапно загубва желание да го разпитва.

— Не, просто ми се стори, че имате интересни жени в града.

Счетоводителят е силно учуден. В смущението си той дори забравя да се прикрие и свободно отваря едното крило на прозореца. После казва с натежал от презрение глас:

— Хм, интересни! Авантюристски, дошли да ловят риба в мътна вода!

Калканов се развеселява.

— Защо? Ако е за неавантюристски, имаме си ги в къщи, нали?... Впрочем, вие женен ли сте, колега? — пита той.

— Разбира се! — отвърща другият с едва доловима обίδα. — Имам две деца.

— А аз — три! — разсмява се чистосърдечно Калканов. — Но това не значи, че ни е газил трамвай!

Счетоводителят отваря глупаво уста и като се усмихва неискрено, промърморва:

— Знаменито!

После, когато Калканов се навежда над книжата, той плъзва крадешком поглед по висящото на закачалката пардесю на госта, а дори и по костюма му. На лицето му се изписва смъртно съжаление...

Но ето след минута ролите се разменят. Сега местният счетоводил се е навел над сметките, а Калканов го разглежда съжалително. Очевидно причината за сродните чувства е коренно различна. Ето какво си мисли Калканов за своя ко-

лега: „Интересно, дали е изневерявал на жена си? ... Кой знае, гледаш го такъв сбутан и правоверен, а може би ... Не, не, изключено, абсолютно изключено!“ — решава той накрая и от това му става ужасно скучно, обхваща го лудо желание да се махне незабавно оттук.

Хвърляйки поглед на часовника си, Калканов прибира пръснатите по бюротс папки, затваря най-горната и удря длан по нея.

Едрият мъж го поглежда изненадан.

— Ама вие ... свършихте ли, другарю Калканов?

— Разбира се! — усмихва се Калканов. — Казах ви — до шест и готово! ... Така работим ние в София.

Той измъква със замах сатенените ръкавели и отива до прозореца. Вместо да го затвори, сега той се заглежда в близките цехове. „А вие се трепе-ете, като си нямате друга работа! — помисля си Калканов, после потърква с опакото на ръката бузата си. — Първо да се обръсна, а след това — право на главната улица! Тя положително ще излезе на разходка.“

Зад гърба му счетоводителят е извадил портфейла си и като го държи на скута си под бюрото, се мъчи да провери съдържанието му, без Калканов да го забележи.

Когато инспекторът се обръща и тръгва към закачалката, едрият мъж прибира бързо портфейла си и промърморва:

— Ако нямате какво да правите до довечера, бих ви предложил един малък аперитив ... То ние сме пред заплата, но все пак, хе-хе ...

Калканов се усмихва с искрено съжаление.

— Благодаря, но ще трябва да потърся една лея на жена ми.

Счетоводителят не успява да скрие радостта си от това.

— Е, тогава не ми остава нищо друго, освен да ви пожелаая добър път — казва той с куха тържественост. — С ношния ли влак ще пътувате?

— По всяка вероятност — отвръща загадъчно Калканов. — А вие не се преморявайте, колега! Пролет иде! — И като му махва свойски с ръка, тръгва бързо към вратата ...

Всъщност настъпило е онова време на годината, когато зимата си е отишла, а пролетта още не е дошла. По черните голи клони на дърветата бляскач предизвикателно едва наболи розови пъпки. И самият град, с новите си небоядисани блокове, с безтревните си градинки и алеи и с празните си шадраванчета, се е проснал някак безсрамно разголен сред венец от планини и чака жадно зелената дреха на пролетта. А тя е наблизо — може би зад онзи заоблен хребет, над който трепти късче ведро небе, отразило сякаш лазура на близкото топло море ...

Пролетта не е дошла още на земята, но вече искри в очите на хората и особено в женските очи. На Калканов му се струва, че всяка срещната жена го поглежда многозначително и иска да му каже нещо. И при всеки загадъчен поглед сърцето на инспектора сладостно се свива, крачките му стават по-бързи, той дори започва да си свирука не съвсем вярно мелодията на „Песен моя, обич моя“.

„Само да я срещна, и всичко ще се уреди!“ — чуваме гласа на мислите му, но вече го виждаме седнал на бръснарския стол с насапунисано лице. Млад зализан бръснар точи наблизо бръснача.

След миг половината пяна е смъкната от бузата на Калканов и той се разглежда доволен в огледалото. „Ще се спра пред нея, ще се усмихна най-естествено и ще ѝ кажа: Ето ме и мене!“ — продължава да си мисли той гласно; показвайки, как ще се усмихне. Това става малко неочаквано за бръснаря, който едва не го порязва ... „А тя какво ли ще направи?“ — гадае на ум Калканов и сякаш в отговор на този въпрос бръснарят хваща малко грубичко главата му и я навежда ниско над омивалника.

И ето най-после гладко избръснат, с блестящо лъснати обувки, оживен и възбуден, Калканов навлиза в началото на главната улица с походката и изражението на всесветски завоевател.

Улицата вече е изпълнена с хора — предимно младежи, ученици и войници, които се разхождат бавно по платното, люпят семки, закатат се, викат и свирукат.

Калканов минава веднаж до края на „движението“, после се качва на едно каменно стъпало пред някаква зазидана врага и започва оттам да изглежда разхождащите се. „Дали има навик да идва на главната улица? — мисли си той, въртейки глава наляво и надясно. — Ако е умна, трябва да се сети, че тук най-лесно може да ме види. А че иска да ме види, в това съм повече от сигурен!“

И той продължава да оглежда тълпата от височината на своята наблюдателница ...



Постепенно се е смрачило, тук-там проблясват лампи и светлини надписи, Калканов поглежда часовника си, преглъща сухо и неволно проследява с очи две момчета, които минават наблизко, захапали апетитно препечени гевреци. Лицето на инспектора се свива от глад. Но в следния миг по него се изписват страх и тревога. Калканов се озърта безпомощно, снишавайки се, сякаш да се скрие от някого. И ние скоро разбираме, коя е причината. По тротоара се задава счетоводителят от завода. хванал под ръка една едра, също така тромава и бледа жена.

Калканов кляка бързо, извърщайки се настрана и започва да се занимава с обувките си. От това положение той вижда току пред себе си широки-те старомодни панталони на счетоводителя и едрите крака на неговата жена. Двата чифта обувки отминават и Калканов успокоен се изправя.

В този миг някъде наблизко звънва рязък звънец. Към входа на местното кино се отправят все повече хора, там влиза и счетоводителят с жена си. Калканов се премества по-близо до киното и започва да оглежда посетителите. „Има си хас пък да е отишла на кино!“ — помисля си той и изведнъж трепва. На другия тротоар тъкмо е отминала една жена, чийто гръб и черна коса напомнят непознатата.

Калканов се впуска след нея, разбутвайки хората, настига я и тъкмо почне да я хване за лакътя, открива, че се е припознал. Жената е грозна, не съвсем млада, при това носи очила и уплашено се взира в него. Сконфузен, Калканов промърморва нещо и бавно тръгва назад...

И ето главната улица бързо опустява по онзи характерен за малките провинциални градове сякаш чудодееен начин. Калканов се озърта насам-натам и изведнъж съзнава с жестока яснота, че вечерта му е пропаднала и че няма вече да види жената с красивата походка.

Намръщен, кисел и прегладнял, той тръгва по тротоара, спира се пред някаква пивница, надзърта вътре, но там има само мъже и Калканов продължава нататък. Най-после той вижда в дъното на площада студено сияние на един неонов надпис и с примирение се опътва натам.

Това е голям и не особено пълен ресторант, от ония ресторанти, в които всичко е ненужно огромно и обемно — като се почне от таваните и полюлеите до картините по стените.

Калканов заема една отдалечена маса в празната част на заведението и разгръща подадения му от келнера лист.

Докато чака вечерята, той се оглежда навъсен. В другия край на ресторанта, около високата печка, е пълно с мъже. Насядали гъсто един до друг, те се чукат, приказват оживено, смеят се. Калканов изпуска една въздишка. „Дълбока провинция! — мисли си той. — Вечер в ресторантите няма да видиш жена за цял!“ След това поглежда часовника си и започва бавно да го навива. „А от утре — пак сивото ежедневие — продължава да си мисли той. — Трябваше да поразпитам счетоводителя... Изобщо защо ли не приех поканата му, да ме пита човек!“

Донасят вечерята и Калканов се нахвърля с апетит на сочната пържола. И изведнаж ръката му замръзва във въздуха.

На вратата на кухнята е застанала млада жена с черна престилка и мъничка бяла шапчица. Тя изчака да поставят на таблата и последното блюдо, после тръгва към близкото гише, навежда грациозно горната част на тялото си и подава на маркировчика с устни едно малко листче. След това се отправя между масите с мъжете и започва да разнася поръчките.

Калканов я гледа поразен. Да, това е жената, която не бе излизала цял ден от ума му и заради която вися два часа на улицата. Келнерка в ресторант!... В първия миг като че му става малко неприятно, чувства се едва ли не излъган. Но постепенно, заглеждайки се по-внимателно в нея, той се оживява. Всъщност жената и под келнерската престилка е необикновено привлекателна — с малката шапчица, кацнала кокетно сред черните коси, с белите накрадени презрамки, които подчертават още по-примамващо високия ѝ бюст.

И Калканов се поддава все по-властно на своеобразния ѝ чар. Забравяйки вечерята си, той започва да я следи неотклонно с очи.

Жената обслужва претъпкания с мъже ъгъл в ресторанта. Тя с мъка се провира между нагъсто струпаните столове, сегиз-тогиз се подпира фамилярно на нечие рамо, за да вземе или сложи нещо на масата. Често някой от посетителите я хваща за ръката, придърпва я към себе си и ѝ прошепва нещо на ухото, а през това време другите се смеят протодушно. Калканов вижда, че жената се държи прилично и все пак усеща смътно раздразнение, сякаш чужди ръце се простират към нещо негово. „Нахалинци! — мисли си той. За тях барабите ли е тази жена? Ех, само да ме зърне и всичко ще се оправи!“ И той неволно се повдига на стола, кризи се наляво и надясно, за да го види келнерката.

И ето най-после тя го вижда. Натоварена отново с препълнена табла, жената минава наблизко и погледът ѝ за миг се спира на него. На лицето ѝ трепва искрено възмущение, в черните ѝ очи припламват радостни пламъчета. Калканов ѝ кимва, тя измества очи, но след миг отново го поглежда и му се усмихва всеотдайно.

Калканов се обляга самодоволно назад. „Ясно-о! — милси си той.

Ето че и тази командировка няма да мине с пасивен баланс!...“

И както продължава да се храни, той отправя от време на време очи към другия край на салона и щом срещне погледа ѝ, усмихва ѝ се свойски. Тя му отговаря по същия начин и веднага се разтича, оправяйки с несъзнателно движение косата си...

По едно време жената се приближава до масата му.

— На здраве! — казва тя.

Гласът ѝ е дълбок и леко потрепва. „Вълнува се!“ — помисля си с удоволствие Калканов и отвърща:

— Благодаря.

— Харесва ли ви нашият град?

— Много! — казва той, гледайки я примижал.

— Хубав е — потвърждава тя.

Замълчават за миг. От дъното се чува нетърпелив глас:

— Данче, дай половинка вино!

Жената вдига рамене и неохотно се отдалечава.

Калканов проследява с опитен поглед гъвкавото и тяло. „Изкована е сякаш с най-малкото чукче!“ — минава му през ума. И докато дъвче последното късче от месото със здравите си бели зъби, той усеща как заедно с неговия сок в жилите му се разлива и едно диво, парешо желание... „Няма да заминавам тази вечер!“ — решава Калканов внезапно и по замрежения му поглед разбираме, че се опитва да си представи предстоящата нощ... И ето широката табла, която носи жената неочаквано се преобръща в снежно-бяла възглавница, върху която се е разстлала разкошната черна коса...

— Ще затваряме вече — чува се близък глас.

Видението изчезва, Калканов примигва и вижда келнерката пред себе си. Ресторантът е почти празен.

— Ами ако човек няма къде да нощува? — подхвърля той предизвикателно.

Лицето на жената става сериозно.

— Наистина ли няма къде да отидете? — пита тя някак смутено и като че избягвайки да го гледа.

— Щом ви казвам!

Жената се усмихва неловко.

— Вярно, че нашият хотел е винаги препълнен.

След това тя се озърта, както се струва на Калканов предпазливо, и казва бързо, но тихо:

— Почакайте ме в градинката, ще дойда веднага!

Калканов не пита нищо, само кимва, после повиква своя келнер и бръква в джоба си за портфейла...

Докато чака в тъмната градинка срещу ресторанта, той крачи възбуден напред-назад и в нощната тишина се чуват мислите му: „Другия месец имам ревизия в съседния град. Ще прескоча пак насам. Хубаво е да си осигури човек постоянна капия...“ И Калканов отново затананиква рефрена на „Песен моя, обич моя“.

След малко жената идва и двамата тръгват по една тъмна уличка. Сега тя е облечена както и сутринта в скромно, но добре ушито манто, отметнала назад хубавата си глава. Калканов е малко по-нисичък от нея, та се повдига едва забележимо на пръсти.

Известно време мълчат, после жената се позасмива в тъмното и казва:

— Как ме познахте? Мислех, че сте ме забравили.

Калканов се учудва, но не се издава, а бързо промърморва:

— Хм, как мога да ви забравя!

В същото време умът му трескаво работи. „Откъде може да ме познава?... Имаше едно Данче преди пет-шест години, но тя беше руса и работеше в сладкарница... Странно!“

Зад гърба им се чуват стъпки и Калканов се озърта малко неспокойно. Двама мъже ги настигат и бавно отминават. Единият се обръща и казва през рамо:

— Лека нощ, Данче!

Калканов познава своя келнер и когато мъжете се отдалечават, пита:

Колеги ли?

— Да — отвърща жената. — Симпатични момчета!

И в същия момент Калканов си помисля с облекчение: „Ама съм и аз! Сигурно е била келнерка в София и оттам ме знае... Да, да, сега ми се струва, че съм я виждал някъде...“

И като понечва да я хване за ръка, той подхвърля шеговито:

— И клиентите ви бяха доста симпатични.

Данчето се отделя от него, за да заобиколи някаква купчина от тухли, после, когато тръгват отново редом, казва, явно не доловила иронията му:

— Не са лоши. Е, когато се напият, стават малко по-весели, но иначе...

— Не ви ли е страх от тях?

Тя се засмива с топлия си гръден смях.

— Защо да ме е страх? Какво могат да ми направят?

Калканов се запъва за миг.

— Една... хубава жена винаги може да стане обект на нахални задирвания.

Данчето се засмива малко пресилено, но не отговаря.

Няколко секунди крачат мълчаливо, после Калканов мушва ръката си под нейната.

— Нали позволявате?

— Да, моля ви се! — отвръща жената. — Тук е толкова тъмно, че ако човек не знае пътя...

— Отдавна ли работите в тоя град?

— Ами вече три години.

— Сигурно печелите добре. Чувал съм, че миньорите изкарват луди пари.

— Не мога да се оплача.

— И все пак не вярвам тази професия да ви задоволява. С вашата външност бихте могли да бъдете много повече.

— Така ли? — усмихва се тя тихо, заглеждайки се по-дълго в него.

От този поглед, от близостта ѝ и от околната тъмнина кръвта на инспектора пламва. Той изважда ръката си изпод нейната и тъкмо се наканва да я прегърне през кръста, на близкия тъмен вход се раздвижват сенките на мъж и жена и Калканов се стряска. Сконфузен и ядосан от това, той върви известно време мълчаливо до нея. Данчето първа нарушава тишината:

— Не казахте, каква съм могла да стана.

Калканов бързо се окопитва.

— Филмова артистка, или най-малкото... манекен! Знаете ли, колко жени биха завидели на фигурата ви?

— Много сте любезен — казва тя някак уморено, после добавя с внезапна въздишка. — Минало свършено е то... Който не е учил...

Отново замлъкват за миг, след това Данчето запитва със сериозен, но ласкав глас:

— Вие още ли сте в търговската гимназия, другарю Калканов?

Калканов се заковава като гръмнат на мястото си. Да бяха го ударили изневиделица с тухла по главата, нямаше да се изненада повече... „Ученичка ми е била! — прелетява бързо през ума му. — Нима е възможно?... Тю, каква беля!“

Той изважда цигарите си и почва с треперящи пръсти да шрака и чупи кибритените клечки. Най-после запалва и като вдъхва дима, казва с глух, не-сигурен глас:

— Отдавна напуснах... Тсгава бях станал по необходимост учител... Ти кога завърши?

— Аз не можах да завърша, не помните ли? — отвръща тя учудено и като че с лека хладина. — Учих само до пети клас.

— Да, да — промърморва Калканов.

От последните ѝ думи и особено от новия ѝ тон смущението му още повече се засилва. „Дали не е доловила нещо? — мисли си той изтръпнал. — И къде ли ме води из тия тъмни сокаци?... Ами ако...“

И той се поотдръпна едва забележимо от нея.

Неусетно са стигнали до главната улица и тръгват по осветения тротоар. Тук-там се мяркат закъснели граждани — двойки, хванати под ръка, шумни мъжки компании.

Известно време двамата вървят, без да си говорят, след това Данчето изведнаж докосва Калканов по ръката и бързо му прошепва:

— Не се обръщайте и свийте в първата пресечка!

И тя избързва пред него, изчезвайки зад първия ъгъл.

Слисан, Калканов се спира, обзет от внезапно подличко желание да избяга, но в следния миг забелязва на другия тротоар трима мъже, които гледат към него. Тогава той се поизпъчва и смело продължава пътя си.

Зад ъгъла, на тъмния тротоар го чака Данчето.

— Простете! — прошепва тя. — Не исках един човек да ме види...

Нали знаете, навсякъде има долни хора.

Калканов усеща как някаква невидима тежест се смъква от гърба му. Той тръгва решително напред, но изведнаж се спъва в нещо и силно изохква.

— Ударихте ли се? — навежда се Данчето над него. Сега гласът ѝ пак е топъл и обещаващ. — Те нашите улици!... Чакайте да ви хвана! — и тя пхва ръката си под неговата и внимателно го повежда покрай камарите от базалтови плочи, наредени по бордюра.

— Боли ли ви? — пита тя след малко.



— Не... почти не — отвърща Калканов и се позасмива. — Работата е там, че аз страдам малко от кокоша слепота.

— Така ли? Не бях чувала за такава болест.

— А има! — казва Калканов. — Разбира се, каквото трябва да се улови в тъмното, улавям го...

— Тогава всичко е наред — подмята тя весело.

И дали от тия думи, или защото усеща топлината на тялото ѝ до своето, но Калканов постепенно започва да се успокоява. „Не, не вярвам да ми крои някакъв номер! — минава му през ума. — Нямаше да се държи така и да се крие от хората!“

Той се поизкашля и предпазливо пита:

— Онзи човек да не се е опитвал да те изнудва?

Данчето стисва ръката му.

— Да не говорим за това!

Калканов облизва пресъхналите си устни. Една илаха догатка докосва сърцето му и го накарва да подскочи от внезапна възбуда... „Всъщност защо пък не — минава през ума му. — Все пак тя е келнерка в един град, в който парите се леят като вода... Е, някога съм ѝ бил учител, но сега сме само мъж и жена, които са се харесали, другото е случайност!“

И като се навежда към нея, той пита с изкуствено небрежен тон:

— Къде отиваме впрочем?

— Как къде — у дома! — възкликва тя. — Няма да ви оставя да спите на улицата, я!

В гласа ѝ звънва една весела и закачлива нотка, която събужда още по-силна увереност у инспектора.

— И без това нашият град не ви посрещна много любезно — продължава Данчето.

Той я поглежда учуден.

— Защо?

— Ами... в хотела не сте намерили място, крака си ударихте...

— Но затова пък срещнах теб! — подмята Калканов. — Нали, ако не бях дошел тук, нямаше да се видим.

— Пристигнахме! — прекъсва го Данчето, отваряйки стъклената врата на един нов жилищен блок.

Влизат в широко преддверие, тя натиска копчето за осветление и тръгва първа по стълбите.

Калканов се озърта, после поема не съвсем уверено след нея. Прекаленото ѝ спокойствие пак започва да му се струва странно... „Ще ме подлуди тази жена — мисли си той, изкачвайки се по стълбите. — Дали е толкова рафинирана, или... Ама че авантюра! Никога да не допуснеш!... Какво пък, може да е дори по-интересно...“

Стигат до една врата, Данчето отключва и му дава път. Озовават се в тясно, дълго антре.

— Съблечете се! — казва с най-естествен глас жената, заключвайки отвън вратата.

Възвърнал отново самообладанието си, Калканов се наканва да си свали пардесюто, но в този миг иззад близката врата долиа нисък мъжки глас:

— Ти ли си, Дане?

Цялата кръв се отлива от лицето на инспектора. Той отстъпва инстинктивно назад, впил очи в Данчето и дълбоко смаян от това, че тя не изглежда ни най-малко изплашена.

— Излез, де! Имаме гост — казва тя със съвършено спокоен глас, обръщайки глава към вратата.

И ето тази врата се отваря и един млад, необикновено едър мъж изпълва рамката. Той е по фланелка, огромните му ръце и шръкналата му коса са мокри.

Калканов се свива, примрял от лошо предчувствие. „Нарочно ме доведе при този гигант да ми даде да разбере!“ — помисля си той премалял, но в следния миг чува гласа на Данчето, изпълнен с нескрита гордост:

— Това е мъжът ми. Току-що се е върнал от смяна... Митко, запознай се с другаря Калканов. Аз съм ти разказвала за него — той ми е бил учител.

Калканов си отдъхва, преглъщайки едва забележимо... „Тю-ю, какво ли не минава на човек през ума!“ — казва си той, подавайки ръка на домакина. След това оглежда завистливо мощните му мускули и когато измества очи, погледът му неволно попада на отстрепното огледало.

Калканов се уплашва. Видът му е безкрайно жалък и невзрачен. Лицето му е бледо и изострено, покрай устните му са се вдълбали две грозни старчески бръчки. „Глупак си ти, драги! — поклаща той глава, обзет от жестока самоирония. — Един дърт, изкуфял глупак, който си въобразява какво ли не... Жената си има мъж като планина — на тебе, спарушената прахутка ли ще обърне внимание!“

— Митко, помогни на госта да се съблече, докато оправя откъд! — сепва го гласът на Данчето и Калканов я вижда как се опътва към вратата в дъното. Преди да влезе там, тя се обръща и добавя:

— Другарят Калканов ще спи у нас.

Домакинът посяга към яката на Калканов, който механично се съблича.

— Жената ми е разправяла за вас — казва Митко, закачвайки пардесюто му на закачалката. — Нали вие сте настоявали пред баща ѝ да не я спира от гимназията? И помощ сте искали да ѝ издействате от директора...

Калканов го поглежда с искрено недоумение, поглежда и към вратата на дъното и сконфузено примигва. После се замисля и на лицето му се изписва един сложен израз на срам, разкаяние и самосъжаление. Явно той се е опитал да си спомни, но не е успял, защото навежда очи и скръбно, горестно си помисля: „Нима толкова много съм остарял. та всичко се е изличило от паметта ми?... Ето защо ме е довела, заради миналото, а аз...“

— Заповядайте! —

Данчето е застанала на отворената врата на хола и усмихната гледа към

Калканов трепва и се дръпва назад. В миг му се струва, че между него и тези хора е израснала невидима, но непреодолима стена и че той няма право да остава тук и да продължава да мъми нищо неподозиращите домакини. Поиска му се да се обърне и да хукне навън, но в този миг до ушите му достига проточена свирка на локомотив, финансовият инспектор отпуска ръце и бавно тръгва към стаята, навел побелялата си глава.

И ние виждаме през отворената врата, как зарадваните съпрузи се надпреварват да угодят на своя гост, поднасяйки му стол, и пепелник, въртейки се

край него в искрен и чистосърдечен порив да му засвидетелствуват, макар и със закъснение, своята дълбока и чиста признателност.

ЕПИЗОДЪТ, КОИТО НЕ СЕ СЪСТОЯ

Едно приятно интелигентно лице е пред нас — едно лице на 40-годишен мъж, който говори по телефон.

Всъщност в момента той само слуша и едновременно пише нещо с едър обигран почерк.

Намираме се в малка стая с прозорец към някакъв вътрешен двор. По лозунгите и плакатите, висящи по стените, и по стандартния шкаф от светло дърво, зад чиито стъкла са нахвърляни списани и брошури, лесно се познава, че това е част от квартален ОФ клуб.

— Не те съветвам — казва най-после мъжът с дълбок и убедителен глас. — Тук е страшна жегата. Освен това към края на седмицата аз ще си дойда за два-три дни... Да, съвсем сигурно... Моля?... Нищо няма да предприемаш дотогава. И гледай да не я дразниш. Тя е в такава възраст, че... Глупости, така се посягало на живота!... Хайде, успокой се, аз ще водя с нея един дълъг разговор и всичко ще се оправи... Ало... Чуваш ли ме, Зора, безсмислено е да биеш толкова път... Какво? Ами! — Невероятна скука! От обекта — в хотела и обратно! Да, да... Много ми е мъчно... Целувам ви и двете...

Той затваря телефона и продължава да пише. След миг се звъни. Мъжът вдига слушалката.

— Свършихте ли? — чува се съвсем близък женски глас.

— Свършихме — казва мъжът и отново се навежда над листа.

Само след секунда телефонът отново иззвънява.

— Моля?... Да, аз съм... Кажете... В завода ли? Един момент... и мъжът се обръща към един грамаден разчертан лист, закачен зад него на стената. Най-отгоре се чете: „План-график на продукция „Абитуриентски бал“. В завода ще снимаме... — той търси по графите... — да, в друг ден, четвъртък... Моля?... Аха, ремонтът почва в петък? Добре, другарю диспечер, ще имаме предвид... Да, ще дойда още днес да се уточним.

След като затваря телефона, мъжът се заглежда пред себе си, замислен за нещо хубаво, после се сепва, поглежда часовника си и като прибира книгата си, става.

Сега откриваме, че освен големия лист, в стаята има и други необичайни неща — няколко фотоса на киноартистки, два малки прожектора в ъгъла. И ние вече разбираме, че местното клубче е приютило група кинематографисти, дошли навярно тук да снимат филм.

Мъжът се опътва към вратата. Той е висок, започнал е едва-едва да пълнее, но фигурата му още не е загубила силата и гъвкавостта си.

Той отваря вратата — на външната ѝ страна за миг се мярка табелка с надпис: „Директор“ — и се озовава в предното, по-обширно помещение на клуба.

Тук също личат следите на новите обитатели. — Голямата заседателна маса е избутана в единия ъгъл, а на нейно място са поставени две-три бюра, покрай стената се виждат закачалки, отрупани с реквизитни костюми.

Около едно от бюрата са се скупчили няколко младежи. Там една пълна, не съвсем млада блондинка раздава заплати. Върху малко листче в края на бюрото лъщи едва начената сочна поничка.

Жената вижда директора на продукцията и казва с висок, леко предизвикателен глас:

— Другарю Бижев, няма ли да си получите заплатата?

Мъжът се приближава до бюрото. Дават му път и той се навежда над ведомостта. Червеният дълъг нокът на каснерката посочва една графа, в която се вижда цифрата 15.

— Как? Само петнайсет лева ли? — пита Бижев не особено разтревожен, просто защото трябва да попита нещо.

Каснерката вдига изписаните си вежди. Не може да се каже, че държа-нето и гласа ѝ са напълно равнодушни.

— Всичко на този свят се плаща, другарю Бижев.

Директорът я поглежда спокойно, съзира поничката и спира очи на величествения ѝ бюст.

— Права си. И яденето на понички също!

Той прибира парите и като се усмива на младежите, излиза на улицата.

До тротоара е спряла нова бежава „Кортина“ с разтворени вратички. Като вижда директора, шофьорът, който приказва с някаква жена, хвърля цигарата си и тръгва към колата.

— На обекта! — казва Бижев, настанявайки се отпред.

След малко картината спира пред един незаграден, зашумен от дървета двор. Бижев слиза от колата.

Зад дърветата се разкрива празно място, а в дъното се вижда едноетажна къща с пейка отпред. В единия ъгъл на този доста занемарен двор, под навес от ръждавали тенекни почива стар автомобил с неопределена марка, легнал на изкривените си оси, без мотор, но със запазено купе, чинто вратички и прозорци сякаш по чудо са оцелели от времето и крадците.

Бижев се спира под едно дърво, недалеч от навеса. Пред него в момента правят репетиция. Дватама младежи — момче и момиче, хванати за ръце, се приближават към автомобила, а наоколо стоят неколцина мъже и ги наблюдават.

Момчето е с приятна, но твърде обикновена външност, а момичето, макар и некрасиво, излъчва особен чар. От големите му, учудено разтворени очи, от плахата походка и нежната извивка на шията му, лъха нещо чисто, безпомощно и много женствено. Облечено е в проста басмена рокля.

Пред автомобила двамата се спират, младежът отваря вратичката и поканва девойката да влезе вътре.

В този момент се чува изпъкване с ръце и някой извиква:

— Стоп!

Младите артисти се обръщат към един набит, гол до кръста мъж с изпечено лице и „старобългарски“ мустаци, завити надолу. Това е режисьорът на филма Стефанов. Той отива до младежите и слага ръце на раменете им.

— Измъкнали сте се току-що от бала — започва той с много търпелив и приятелски тон. — За пръв път сте сами. Тъмно е. Тя предчувствува, какво ще ѝ се случи, той — също, и сърцата ви тупят... Искам да ги чуя... Хайде пак, приятели, много ви моля.

И младежите се връщат на мястото, от което трябва да тръгнат отново към автомобила. Сега обаче у момичето настъпва видима промяна. То изведнаж трепва, става неспокойно. Не е трудно да открием причината. Девойката е забелязала Бижев. Дишайки учестено и отправяйки към директора един-два издائнически погледа, момичето тръгва към навеса, повлечено от своя партньор. И чудно, този път поведението ѝ е значително по-вярно и естествено от преди, външният ѝ и от „тъмнината“ и от близките минути убеждава.

— Сега, Снежа, беше, по-добре, но все още не е то! — казва режисьорът и изважда цигарите си. — Пет минути почивка!

Той потърсва огънче и вижда Бижев. Директорът се приближава до него и му поднася запалката си.

— Стефанов, обадиха се от завода — казва той. — Искат да знаят сигурно дали ще снимаме в четвъртък при тях.

Режисьорът разтърква челото си.

— Преди да свърша епизода „В стария автомобил“, не мога да мисля за нищо друго.

— Тази нощ няма ли да го свършиш?

Режисьорът вдига рамене.

— Не знам... Ако не ни мине котка път...

След това изведнаж се втренчва в Бижев и захапва края на единия си мустак.

— Котка път... котка път... котка — повтаря той бавно, загледан пред себе си, после се обръща поривисто на гета и извиква:

.. Снежа... Ванчо! Елате!



Георги Черкелов и Бранимира Антснова

Младежите се приближават. Сега девойката е доста близо до Бижев и вълнението ѝ личи съвсем ясно. Но директорът като че не забелязва нищо. Вниманието му е привлечено от режисьора.

Прегърнал младите актьори през раменете, Стефанов ги повежда към стария автомобил.

— Какво ще кажете, ако при отварянето на вратичката отвътре изскочи една... котка, а? — пита той, местейки широко отворените си очи ту към него, ту към нея.

Младежите се споглеждат малко объркани.

— Това изведнаж ще стопи сковаността помежду ви — продължава режисьорът. — Малко уплаха, малко смях, неволно притискане на нея към него и... сцената ще звънне.

Той се озърта и като вижда недалеч един млад мъж с бакенбарди — реkvизитора Михо, — нетърпеливо го повиква:

— Михо!

Реквизиторът се приближава.

— Разбра ли какво се иска от теб?

— Разбрах — котка — отвърща реkvизиторът.

— Не една, а три! — показва му режисьорът с пръсти. — За всеки дубъл ще ни е нужна нова... Така ли е, другарю Бижев?

— Това поне е лесно — усмихва се Бижев. — Нали не искаш крокодил?!

Явно доволен от хрумването си, режисьорът се плясва по голия корем и размахва ръка във въздуха.

— Добре, момчета! Засега — край! Дсвечера ще снимаме... — и като се обръща към Бижев, добавя. — Можеш да съобщиш в завода, че други ден сме при тях.

— Отивам още сега — кимва доволен Бижев. — Пътем ще ви закарам до ресторанта.

— Съгласих се! — казва режисьорът.

И чак сега Бижев потърсва с очи момичето и с едва доловимо наслаждение среща нейния очаквателен поглед. Спирайки се за малко пред нея, той казва:

— Снежа, и ти идваш с нас!

После тръгва, преди девойката да е успяла да му благодари с грейналото си лице.

Когато тримата се скриват зад дърветата и оттам долита шум от запалването на мотор, един от мъжете — възрастен осветител, намигва на Михо и тихо подмята:

— И туй мишле влезе в капана. За твоите котки не знам, но оня котарак ще се облажи тази нощ.

— При Бижето празно няма бе, какво се чудиш? — отвърща Михо.

Осветителят поклаша глава.

— Ей, остаря, дъщеря му стана за женене, а от мерациите си не се отказва!...

Кортината прекосява оживения от обедното множество град.

Режисьорът е седнал отпред и събужда живия интерес на минувачите с голотата и извитите си мустаци, докато Снежа и Бижев мълчат на задната седалка.

Бижев е облегал глава назад и е затворил очи. Девойката не сваля погледа си от красивия му профил.

Така минават няколко секунди. Шофьорът пуска радиото, долита тиха танцова музика. Сякаш поощрена от нея, Снежа запитва с малко глух глас:

— Уморен ли сте?

Бижев не отговаря веднага.

— Малко — казва той след това, без да отваря очи и да променя позата си.

Снежа се усмихва на някаква своя мисъл и не усеща, как я изразява гласно:

— Който танцува шейк до два часа през нощта...

Бижев се извърща бавно към нея.

— След това работих още час и половина.

— Наистина ли? — учудва се тя. — А аз заспах като заклана.

— Ти имаш нужда от сън.

Тя тръсва глава в знак, че не е много съгласна с него, после го поглежда с поглед, преливащ от загриженост и жив интерес.

— А вие работите толкова много... На колко филма сте били досега директор?

— Не съм ги броил, но трябва да са повече от двацет.

— И винаги ли...? — привежда се тя внезапно към него, но се сепва и прехваща устни.

— Винаги какво? — поглежда я Бижев.

Снежа навежда глава.

— Нищо.

— Кажи! — настоява меко Бижев.

Тя извърща глава, после изведнъж го стрелва решително с очи.

— Винаги ли танкувате до късно през нощта с... млади момичета?

Той помълчава миг-два и казва тихо, с почти искрено вълнение:

— Не. Сега за първи път.

Закачливостта на Снежа се стопява. Тя отправя очи някъде далеч в пространството и край устните ѝ трепва щастлива, замечтана усмивка.

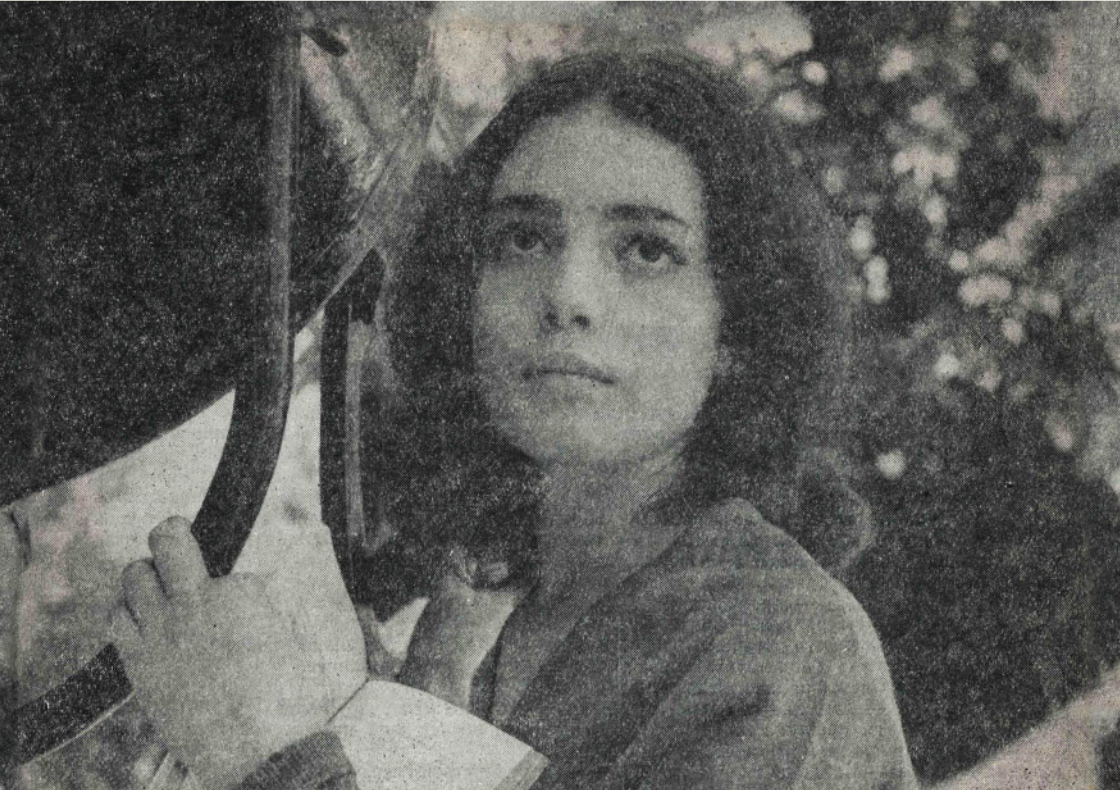
Това изражение не изчезва и в ресторанта. Обградена от младежите, които видяхме при каснерката, Снежа сякаш само телом е на масата.

Момчетата се надпреварват да ѝ услужват, да я забавляват и дори да флиртуват с нея, но тя явно не се вълнува от това.

От време на време очите ѝ се насочват към масата на режисьора, където единият стол е празен. Тогава лицето ѝ се натъжава и Снежа бързо обръща глава към вратата.

И ето най-после Бижев пристига. Сядайки на мястото си, той я потърсва с очи и весело ѝ се усмихва. После се обръща към режисьора.

— Всичко е наред... А за 'хрумването с котките заслужаваш поздравление... Те наистина ще ти решат епизода...



Две котки изпълват кадъра — две уплашени и настръхнали котки. Една ръка ги натиква в някаква кошница, затваря и затъква с клечка капациите ѝ. Това е реквизиторът Михо. Той вдига кошницата от земята и я понася през пустия двор.

Впрочем дворот вече не е пуст, а е изпълнен с доста хора, с прожектори и агрегати. И не е ден, а нощ, макар че всичко наоколо е силно осветено.

Михо се озърта за миг, после тръгва към пейката пред къщата. Там е седнал Бижев, а на разстояние от него — едно момиче, в което не успяваме веднага да познаем Снежа. Сега тя е облечена в красива абитуриентска рокля — доста къса, според модата, така че колената ѝ са съвсем оголени. Но не е само роклята, която прави девойката някак чужда в нашите очи. Лицето ѝ е гримирано за снимки и също изглежда съвсем различно от сутринта.

— Ще ги оставя при теб, другарю Бижев, че има още сума работи — казва Михо, настанявайки кошницата на пейката между двамата.

— Остави ги! — казва директорът.

— Само да не ги изтървете! Изпуснем ли ги, други не можем намери.

Той проверява капациите и се отдалечава.

Снежа се навежда над кошницата, опитвайки се да надникне вътре.

— Искаш ли да ги погалиш? — пита Бижев.

Тя кимва.

Той повдига леко единия от капациите, хваща ръката ѝ и я пъхва в пропеца.

Малко несигурна и поуплашена, Снежа започва да гали котките. След миг отвътре се чува доволно предене. Девойката поглежда Бижев и радостно се засмива.

Край тях кипи обичайната работа преди снимки. Около навеса със стария автомобил сноват осветители, работници поставят релсите за фаровата количка, бумти агрегат. Въпреки че няколко прожектора са вече запалени, хладнината на нощта се чувства и Снежа лекичко потреперва.

— Студено ли ти е? — пита Бижев, докосвайки я по китката.

Снежа се заглежда в пръстите му.

— И ти си само по риза! — прошепва тя.

Всичко вече неудържимо я издава — и глухият глас, и това непривично, внезапно отронило се от устата ѝ „ти“, и жадното нетърпение, с което очаква следващото му движение.

Бижев открехва капака, вмъква ръката си в кошницата и напипва хладната ѝ ръчичка. Снежа притихва, а котките засилват мъркането.

— Страхуваш ли се от епизода в стария автомобил? — пита след малко Бижев.

Тя го поглежда умолително. Сигурно не може да разбере как му дава сърце в този миг да говори за това.

— Последния път преди обед направи много добре приближаването — до бавя Бижев.

Снежа се досеща, какво иска да ѝ каже той, но не отговаря.

— Ако н сега го направиш така, ще влезете и двамата във верния тон... Ще можеш ли?

— Не знам.

Замълчават, загледи в суетната пред тях. Сега повечето хора са се струпали на тротоара до входа на двора, където се подготвя един къс кадър преди епизода в стария автомобил. От това двамата се чувствуват забравени и им става приятно. Бижев се извърща към Снежа и като я гледа в очите, тихо пита:

— Хубаво ли ти е?

— Да — прошепва тя.

— И на мен — казва Бижев.

Снежа го поглежда предано, после изведнаж стисва силно ръката му. Котките се стряскат и подскочат. Бижев едва успява да затисне капаците.

Снежа прихва, искрено развеселена.

— Ами ако ги бяхме изпуснали? — казва с мек укор Бижев.

Тя престава да се смее, хвърля бърз поглед към навеса, после се обръща поривисто към Бижев:

— Хайде да ги пуснем! — казва тя с тайнствен глас.

Бижев вдига заинтригуван веждите си.

— И какво да правим?

— Ами... да отидем да танцуваме... Докато намерят нови котки...

Директорът се усмихва. Странното предложение на Снежа явно го е поласкало. Все пак той не се издава.

— Защо да бързаме? Имаме толкова много време!

— Кога? — възкликва Снежа. — Епизодът ще трае най-малко два часа.

— А след това? — подхвърля той.

Снежа се намръщва.

— След това ще стане късно и ще трябва да спим... — тя замлъква обидено, после го поглежда и казва. — Защо не си признаеш, че те е страх от чичо Стефанов?

Бижев се засмива в началото тихо, а след това все по-силно и поривисто.

Снежа още повече се намръщва.

— Не виждам нищо смешно.

Нов пристъп на смях разтърсва Бижев.

— Значи... чичо Стефанов? А известно ли ти е, че този чичо Стефанов е с пет години по-млад от мен?

— Това няма никакво значение! — отвърща веднага Снежа.

Бижев е трогнат.

— А кое има значение? — пита той тихо.

Но Снежа не му отговаря. Вторачена пред себе си, тя бързо изважда ръката си от кошницата.

Бижев обръща глава в същата посока. Между прожекторите си пробива път висок млад войник с измачкана униформа и прашни ботуши. Той се озърта някак стреснато и като че сърдито, но щом вижда Снежа, тръгва бързо към пейката.

Снежа бавно се изправя. Лицето ѝ е смъртно бледо.

Младецът се приближава, широко усмихнат, прегръща Снежа и я целува.

— Здравей! — казва той, разглеждайки я с интерес — Много хубава роля имаш.

Тя кимва вдървено. Опитва се да се усмихне, но от това нищо не излиза. Тогава, без да го гледа, тя казва с глух, припрян глас:

— Запознай се с другаря директор.

Младежът пристъпва към Бижев и си подава ръката. Макар и силно изпразнен и уморен, личи си, че е красиво и весело момче.

— Значи и тук има директори? — подхвърля той добродушно.

За пръв път съзираме у Бижев обърканост и несигурност.

Известно време никой не продумва. Войникът се оглежда любопитно наоколо, Снежа хапе устни, застанала като виновна до пейката, а Бижев пуши нервно, явно мъчейки се да измисли нещо.

За щастие в този миг изшракват два-три прожектора и се чува глас:

— Снежа, готей се за снимка!

Това ще бъде неженно оня къс кадър на тротоара, който трябва да се снее преди големия епизод.

Снежа поглежда безпомощно Бижев. По лицето ѝ се чете отчаяние.

— Иди да ти оправят грима! — казва Бижев, окопитил се от първоначалната изненада. — Другарят ще те почака.

Тя откъсва с мъка очи от него и тръгва като сляпа към гримьорките.

Войникът се заглежда в Бижев с нескрито уважение.

— Мога ли да седна тук? — пита той.

— Разбира се... В отпуската ли сте?

— Само за два часа. Поделението ни е в движение из този край и командирът ме пусна до сутринта.

— Но до сутринта остават повече от два часа.

Имам около три часа път.

— Пеша ли?

— В тази посока няма превозни средства — казва младежът и гласът му е пропит от гордостта на младите войници, които се мъчат да пазят военна тайна.

Бижев се усмихва едва забележимо и му поднася цигара.

— И насам ли дойдохте пеш?

— Да. Заблудих се в една гора и загубих сума време.

Той всмуква от цигарата и като поглежда към тротоара, запитва:

— Дълго ли ще трае тази снимка?

— Не, но след нея идва една по-дълга — отвръща Бижев и добавя с пресилено равнодушен тон. — Не знам дали ще ви остане време за...

Но войникът като че не го слуша.

— Как я карате с нея? — пита той с променен, топъл глас — Ще се справи ли с ролята?

— Мисля, че ще се справи.

Той не успява да прикрие доволната си усмивка.

— Много се зачудих, когато ми писа. Не е нещо особено външно, в квартала имаме и по-хубави момичета, а те избрали нея.

Бижев замълчава, позачуден от тия думи.

— От един квартал ли сте? — пита той след това

— Да, къщите ни са съседни, а бащите ни работят в едно депо. Знаем се от деца... Тя от малка се занасяше по киното и мислеше, че всичко, което се показва, е истина.

Той става и започва да дърпа често-често от цигарата.

— Иначе е добро момиче. Когато ни съобщи за одобряването, приятелите от взвода започнаха да ме впрягат, че уж всички момичета, като попаднат във... вашата среда... е, разбирате, нали... А аз съм спокоен, имам пълно доверие в нея, макар че не сме си говорили за бъдещето.

Той хвърля цигарата и поглежда към тротоара.

Там снимките са спрени за малко, но прожекторите са все още запалени и под тяхната силна светлина се вижда как режисьорът е сложил ръцете си върху раменете на Снежа и приближил лице на сантиметър от нейното, ѝ говори тихо и настойчиво нещо, което, разбира се, не се чува.

Забелязал това, войникът леко трепва, но не се издава. Все пак той започва да се озърта наоколо, поглежда ту към тротоара, ту към пейката и в погледа му към Бижев се чете неочаквана доверчивост. Явно тя е продикту-



Иван Налбантов и Бранимира Антонова

вана от солидния външен вид на директора, от неговата любезност и от най-обикновеното му облекло, с което Бижев рязко се отличава от хората, които се въртят край снимачната площадка и особено от мъжа с извитите надолу мустаци.

Наред с доверчивостта обаче войникът изпитва към Бижев и някаква нескрита неловкост. Личи си, че иска да му каже нещо, може би дори да сподели с него свои интимни мисли, но не се решава, а и една чисто мъжка гордост го възпира. И чак когато усеща, че Бижев се каани да стане от пейката, войникът подсмръква и подема с пресилено нехаен тон:

— Е, разбира се, човек не може да бъде сигурен в никого. Нали казват „Очи, които не се виждат, лесно се забравят“?...

Той помълчава миг-два, после добавя по-тихо:

— Важното е да можеш да разчиташ на някого... Аз, ако знам, че вие сте край нея... да я напътвате... Тя, колкото и да е умна, все момичешки ум!...

Той се намръщва, после изведнаж запитва с променен, делови глас:

— Мога ли поне да я погледам по-отблизо?

Бижев се е замислил и не отговаря веднага.

— Моля? — сепва се той. — Може, разбира се.

И войникът се отдалечава.

Бижев го проследява с очи как се промушва между прожекторите и прескача кабелите, за да се изправи най-после на най-неудачното място като всички новаци, попаднали за пръв път на снимачна площадка.

Сега той е доста близо до Снежа, но девойката явно не го забелязва. Тя стои под едно дърво, огряна от прожекторите, и гледа към пейката. Устните и лекичко потреперват.

След малко снимката свършва и Снежа бързо тръгва към пейката. Но войникът я посреща и я хваща за ръката. Те застават сред двора, младежът премията ръка през раменете ѝ, говори ѝ нещо и в същото време се оглежда с някаква хлапашка гордост, сякаш иска да каже на всички мъже наоколо, че момичето

си е негово и никой не бива да го докосва. И може би понеже тази е най-важната му мисъл, а може би и поради заслепяващата светлина на прожекторите, той не забелязва колко далеч е Снежа от него и с каква мъка и жажда търси тя погледа на Бижев.

Ако войничето не забелязва това, Бижев го вижда и усеща безпогрешно. Но чудно, то не предизвиква сега в сърцето му радост и самодоволство, а някаква странна тъга. Край устните му трепти една мека неуловимо-скръбна усмивка, изразът на очите му е необикновено замислен. Може би в момента той си представя малката уличка в крайния софийски квартал, където са израсли двамата, а може би съвсем неочаквано си е спомнил и за своята дъщеря, която би могла да седи на също такава пейка до някой чужд, два пъти по-възрастен мъж.

Така или иначе, но директорът на продукцията „Абитуриентски бал“, известният Боби или „Бижута“, при когото „празно няма“, сега седи като примрял на пейката, отказвайки се от безспорното си предимство и навярно сам не може да се познае.

Откъм стария автомобил се чува гласът на режисьора, който повиква Снежа на репетиция.

Девојката поглежда за последен път към пейката, след това се обръща и тръгва с отпуснати ръце към навеса.

Сякаш в синхрон с нея и прожекторите се извържат и насочват към стария автомобил. На пейката става полутъмно. И сигурно от това лицето на Бижев сега изглежда неочаквано повехнало и уморено. Той разтърква раменете си — след обръщането на прожекторите е станало по-хладно — и поглежда към кошницата. Всеки момент реквизиторът Михо ще дойде и ще отнесе котките. И епизодът ще започне. А когато свърши, войникът ще трябва да бъде вече далеч оттук. И навярно всичко би могло да си остане същото...

Бижев въздъхва и неволно поклаща глава. Не, нещо се е променило — той го чувства безпогрешно.

И ето очите му се спират за миг на Снежа. Въпреки разстоянието той прочита нейния очаквателен поглед, но този поглед вече не е в състояние да го размекне. Озъртайки се бързо наоколо да не го види някой, Бижев сваля кошницата на земята и отваря капачите ѝ.

Котките изхвъркват като стрели отвътре и след миг изчезват зад близкия зид.

Бижев става и незабелязано се измъква покрай къщата.

След малко той излиза на едно глухо площадче и бавно тръгва по улицата.

Зад него се вижда сиянието на прожекторите, което става все по-слабо и по-бледо, докато съвсем се стопява в тъмнината.

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ

ВЪВЪДНИ И РЕДАКЦИОННИ

1. Чернев Григор — Чувство за перспектива. Кн. 2, стр. 1
2. Александров Александър — Киното в училището. Кн. 5, стр. 1

КРИТИКА

1. Знеполски Ивайло — „Златната рибка“. Кн. 1, стр. 26
2. Д-р Тихов Александър — „Шведските крале“. Кн. 2, стр. 19.
3. Петров Никола — „Пътуване между два бряга“. Кн. 3, стр. 10.
4. Давидов Нешо — „Първият курьер“. Кн. 3, стр. 13
5. Найденова Вера — „Шибил“. Кн. 4, стр. 25
6. Димова Дима — „Случаят Пенлеве“. Кн. 5, стр. 15.
7. Михайлов Божидар — „Пожарът“. Кн. 6, стр. 33
8. Найденова Вера, Кирков Христо — Киното обединява. Кн. 9, стр. 13
9. Чернев Григор — Някои проблеми на режисурата в документалното кино. Кн. 9, стр. 27.
10. Рачева Мария — „Гибелта на Александър Велики“. Кн. 10, стр. 25.
11. Станев Любен — Сполука на най-трудния участък. Кн. 11, стр. 17.
12. Свиленов Атанас — „Опасен полет“. Кн. 11, стр. 25.
13. Найденова Вера — „Сянка над празника“. Кн. 12, стр. 14.

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ

1. Дмитриева Нина — Литературата и другите изкуства. Кн. 1, стр. 12.
2. Стефанов Иван — За съвременния филм. Кн. 2, стр. 7
3. Мита Александър — Проблеми на детския филм, кн. 3, стр. 22
4. Димитрова Искра — Взаимодействие между документалното и игралното кино и начало в киноизкуството. Кн. 4, стр. 1
5. Грозев Александър — Проблем за интерпретация на времето. Кн. 4, стр. 7
6. Стойновска Калина — Младият герой на съвременното социалистическо кино-изкуство. Кн. 4, стр. 12
7. Клер Рене — Фрагменти. Кн. 4, стр. 38.
8. Горки за киното. Кн. 5, стр. 30
9. Горанов Кръстьо — Карл Маркс и синтетичният подход към изкуството. Кн. 6, стр. 2.
10. Гроздев Александър — Естетическите възгледи на Лев Кулешов. Кн. 6, стр. 47
11. Лев Кулешов — Фрагменти. Кн. 6, стр. 54
12. Кафтанджиев Никола — Леон Мусинак за киното. Кн. 7, стр. 48
13. Леон Мусинак и киното. Кн. 7, стр. 58
14. Шмок Ян — Към проблема за художественото използване на цвета във филма. Кн. 7, стр. 90.
15. Спомени на Чезаре Дзаватини. Кн. 7, стр. 98
16. Юршчик Рудолф — Зигфрид Кракауер и неговият труд „Теория на киното“. Кн. 8, стр. 15

17. Димитрова Искра — Теоретичното творчество на В. И. Пудовкин. Кн. 9, стр. 32
18. В. И. Пудовкин — Фрагменти кн. 9, стр. 36
19. Алберто Кавалканти — Фрагменти. Кн. 10, стр. 57
20. Горанов Кръстьо — Идеологическата борба и отговорността на художника в съвременния свят. Кн. 11, стр. 1.
21. Дьомин Виктор — Филм с необикновена съдба. Кн. 11, стр. 44
22. Огнев Владимир — Окото на камерата... Кн. 12, стр. 30

ДИСКУСИИ, РАЗГОВОРИ, СРЕЩИ

1. Жандов Захари — От книгата — на екрана („Шибил“). Кн. 1, стр. 1
2. Шарланджиев Любомир — От книгата на екрана („Прокурорът“). Кн. 1, стр. 5
3. Караславов Георги — От книгата — на екрана („Танго“), Кн. 1, стр. 8
4. Мирчев Васил — От книгата — на екрана („Танго“). Кн. 1, стр. 10
5. Стоянов Георги-Бигор — Кино и публика. Кн. 2, стр. 13
6. Михайлов Божидар — Репертоар и зрител. Кн. 3, стр. 1
7. Милев Неделчо — Айзенщайн във времето. Кн. 3, стр. 43
8. Създателите на „10 000 слънца“ за своя филм. Кн. 3, стр. 43
9. Петров Емил — Кино и телевизия. Кн. 6, стр. 12
10. Козлов Леонид — За телевизионния принцип и за кинематографическия принцип. Кн. 6, стр. 18
11. Коен Алберт — За трудния занаят на кинокритика. Кн. 6, стр. 28

12. Актьори и кино:

Георги Калоянчев — Кн. 7, стр. 2
 Невена Коканова — Кн. 7, стр. 6
 Георги Георгиев—Гец Кн. 7, стр. 9
 Григор Вачков — Кн. 7, стр. 12
 Константин Коцев — Кн. 7, стр. 15
 Илка Зафирова — Кн. 7, стр. 18
 Ани Бакалова — Кн. 7, стр. 22
 Стефан Данаилов — Кн. 7, стр. 24

13. Младите в киното:

Владислав Икономов — Кн. 8, стр. 1
 Веселина Геринска. Кн. 8, стр. 2
 Георги Мишев. Кн. 8, стр. 3
 Доротея Тончева. Кн. 8, стр. 4
 Константин Обрешков. Кн. 8, стр. 5
 Константина Гуляшка. Кн. 8, стр. 6
 Ивайло Знеполски. Кн. 8, стр. 8

14. Найденова Вера — Телевизия и кинопросвета. Кн. 8, стр. 10

15. Техника и киноизкуство:

Стоян Шарланджиев. Кн. 9, стр. 1
 Любен Данов. Кн. 9, стр. 4
 Тодор Стоянов. Кн. 9, стр. 6
 Христо Ковачев. Кн. 9, стр. 7
 Атанас Тасев. Кн. 9, стр. 9
 Аврам Игнатов. Кн. 9, стр. 10

- Иван Цонев, Ки. 9, стр. 11
16. Михайлов Божидар — Развлекателният филм и мястото му в нашия репертоар, Ки. 10, стр. 1
17. Петров Никола — Още за киното и телевизията. Ки. 10, стр. 7
18. Каракашев Владимир — За актьора в киното и още нещо. Ки. 11, стр. 1
19. Васев Василен — Думата е за актьорите. Ки. 12, стр. 1

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

- „Битка за Алжир“ — авт. Атанас Свиленов. Ки. 1, стр. 29
- „Женя, Женичка и Катюша“ — авт. Вера Найденова. Ки. 1, стр. 31.
- „Зорба гъркът“ — авт. Иван Стоянович. Ки. 1, стр. 33
- „Вестерплате“, „Йовита“ — авт. Мария Рачева. Ки. 1, стр. 35
- „Госпожи и Господа“, „Дубровка“, „Ножът“, „Тези прекрасни мъже“ — авт. Атанас Свиленов — Ки. 2, стр. 24
- „Живот във висшето общество“, „На книжните самолети“, „Взривеният ад“ — авт. Яко Молхов. Ки. 3, стр. 21
- „Силни по дух“, „Чудният свят на братя Грим“, авт. Божидар Михайлов. Ки. 4, стр. 34
- „Траперът“ — авт. Атанас Свиленов. Ки. 4, стр. 35.
- „Сватба с препатствие“ — авт. Калина Стойновска. Ки. 4, стр. 37.
- „Могилата“, „Срещал съм и щастливи цигани“, „Гротест“, „Дом за загубени души“. „Голата маха“, „Дневникът на една жена в бяло“ — авт. Атанас Свиленов. Ки. 5, стр. 23
- „Томас Бекет“ — авт. Искра Божинова. Ки. 6, стр. 37.
- „Четири дни на Неапол“, „Момиченце на кълбо“, „Дай си лапата, приятел“ — авт. Дора Монова. Ки. 6, стр. 41
- „Пожар, момичето ми“ — авт. Мария Рачева. Ки. 6, стр. 44
- „Един идиот в Париж“ — авт. Калина Стойновска. Ки. 6, стр. 44
- „Ако ти е скъп твоят дом“ — авт. Нешо Давидов. Ки. 7, стр. 34
- „Аз ви обичах“, „Д-р Вера“ — авт. Дима Димова. Ки. 7, стр. 35
- „Принцесата“ — авт. В. Г. Ки. 7, стр. 37
- „Изневяра“, „Нашата чешка песничка“ — авт. Искра Божинова. Ки. 7, стр. 39
- „Лудият от лаборатория 4“ — авт. Искра Димитрова. Ки. 7, стр. 41
- „Горещо лято“, „Смелият беглец“ — авт. Дора Монова. Ки. 7, стр. 42
- „Война и мир“ — IV серия — авт. Яко Молхов. Ки. 8, стр. 26
- „В град С.“ — авт. Иван Пауновски. Ки. 8, стр. 27
- „Клоун на стената“, „Готвачката“ — авт. Огнян Сапарев. Ки. 8, стр. 29
- „Клетка за двама“, „Чудесната главоблъсканица“ — авт. Вера Найденова. Ки. 8, стр. 31
- „Кет Балу“, „Почти неприятен случай“, „Завой наляво“, „Глупакът“ — авт. Атанас Свиленов. Ки. 8, стр. 34
- „София Перовска“ — авт. Яко Молхов. Ки. 11, стр. 37
- „Трите тополи на „Плюшиха“ — авт. Вера Найденова. Ки. 11, стр. 38
- „Аз бях на 19 години“ — авт. Александър Александров. Ки. 11, стр. 40
- „Произведено в Италия“, „Обир в музея“. — Авт. Ив. Стоянович. Ки. 11 стр. 42
- „Шести юли“ — Авт. Григор Чернев. Ки. 12, стр. 19
- „Твой съвременник“ — авт. Яко Молхов. Ки. 12, стр. 20
- „Ана Каренина“ — авт. Атанас Свиленов. Ки. 12, стр. 23
- „По 26-ти да не се стреля“. — авт. Ана Георгиева. Ки. 12, стр. 26
- „Животът на Матеуш“ — авт. Иван Стефанов. Ки. 12, стр. 27
- „Операция Тръст“ — авт. Надя Червенушева. Ки. 12, стр. 29
- „Човек на всички времена“ — авт. Иван Стефанов. Ки. 10, стр. 29

- „317-и взвод“ — авт. Елена Василева. Кн. 10, стр. 30
 „Николай Бауман“, „Алпийска балада“, „Мариана“ — авт. Калина Стойновска. Кн. 10, стр. 32
 „Изстрел“, „Песента на света“. — авт. Искра Димитрова. Кн. 10, стр. 34
 „Малкият беглец“ — авт. Славка Рашкова. Кн. 10, стр. 35
 „Екскурзия в неизвестното“ — авт. Мария Рачева. Кн. 10, стр. 36
 „Клеопатра“, „Омбре“ — авт. Огнян Сапарев. Кн. 10, стр. 38

ТЕЛЕВИЗИОНЕН ЕКРАН

- „Карнавал на животните“ — авт. Атанас Нейков. Кн. 8 стр. 37
 „Вземането на властта от Людовик XIV“. — Авт. Александър Александров. Кн. 10, стр. 40

ТВОРЧЕСКИ ПОРТРЕТИ

1. Михаил Улянов — авт. Любен Георгиев. Кн. 1, стр. 38
2. Вечният Айзенщайн — авт. Христо Сантов. Кн. 2, стр. 30
3. Жан Габен — авт. Христо Сантов. Кн. 2, стр. 48
4. Иван Братанов — авт. Атанас Свиленов. Кн. 4, стр. 20
5. Пиетро Джерми — авт. Карло ди Стефано. Кн. 4, стр. 57
6. Петър Слабаков — авт. Искра Божинова. Кн. 5, стр. 7
7. Стенли Крамер — авт. Бригада Морис. Кн. 5, стр. 37
8. Златан Дудов — авт. Стаменка Христозова. Кн. 6, стр. 63
9. Вера Марецкая — авт. Любен Георгиев. Кн. 7, стр. 65
10. Йордан Матев — авт. Искра Божинова. Кн. 10, стр. 13
11. Алберто Кавалканти — авт. Фолфганг Клаув. Кн. 10, стр. 47
12. Николай Плотников — авт. Долински, Черток. Кн. 10, стр. 64
13. Черти от портрета на документалиста Христо Ковачев — авт. Григор Чернев. Кн. 11, стр. 29
14. Франко Дзефирели. Кн. 12, стр. 56

ИНТЕРВЮТА

1. Интервю с Карло Лидзани. Кн. 8, стр. 39
2. Интервю с Алберто Кавалканти. Кн. 10, стр. 52
3. Диалог с Алексей Баталов. Кн. 11, стр. 49
4. Телевизията — задачи и перспективи. Интервю с Богомил Нонев. Кн. 12, стр. 8
5. Интервю с Ана Карина. Кн. 12, стр. 52

БЕЛЕЖНИК

1. В дядовата ръкавичка — авт. Иван Стоянович. Кн. 5, стр. 21
2. Сполуки, недъзи и тенденции в любителските филми — авт. Александър Александров. Кн. 7, стр. 44
3. В интерес на дружбата. Кн. 10, стр. 42
4. Осквернители. Кн. 10, стр. 44

КИНОТО ПО СВЕТА

1. Д-р Тихов Александър — Лайпциг — 1967 г. Кн. 1, стр. 50
2. Сантов Христо — Бележки за филмовия форум в Бърно. Кн. 1, стр. 56
3. Холиуел Лесли — Америка — целулоидният мит (част втора). Кн. 1, стр. 63
4. Знеполски Ивайло — Шведският феномен и ситуацията в новото шведско кино. Кн. 2, стр. 36. Кн. 3, стр. 50.
5. Найденова Вера — Младото унгарско кино. Кн. 3, стр. 38

6. Присъда над „новото кино“ в Гърция. Кн. 3, стр. 60
7. Равносметка на френското кино за 1967 г. или порокът на бедността. Кн. 3, стр. 61
8. Чернев Григор — Суперпродукцията. Кн. 4, стр. 44
9. Токатлъ Атила — Социални и културни основи на турското кино. Кн. 4, стр. 51
10. Садовска Ирина — С мисли за бъдещето на студията. Кн. 4, стр. 64.
11. Д-р Тихов Александър — Оберхаузен — 68. Кн. 6, стр. 71
12. Тошева Невена — Документални филми и за деца. Кн. 6, стр. 75
13. Семьонов М. — „Живият труп“ на екрана. Кн. 7, стр. 78
14. Коен Алберт — Кино и телевизия. Кн. 7, стр. 83
15. Константинова Нели — Един необикновен фестивал. Кн. 8, стр. 42.
16. Д-р Тихов Александър — Краковски панорами. Кн. 8, стр. 49
17. Герчева Красимира — Мамая — 1968 г. Кн. 8, стр. 59
18. Александър Александров — Ескиз на тема: кино за младежта. Кн. 9, стр. 23
19. Два национални прегледа на късометражния филм — авт. Георги Икономов. Кн. 9, стр. 43
20. Киното на Черна Африка. Кн. 9, стр. 45
21. Холивуд и войната във Виетнам — авт. О. Ст. Кн. 9, стр. 49
22. Знеполски Ивайло — Биография на насилието. Кн. 10, стр. 69
23. Царят на песните Саят-Нова. Кн. 11, стр. 55
24. Венеция—68 година. Авт. Др. Александров. Кн. 11, стр. 60
25. Ше умре ли италианският филм. Кн. 11, стр. 61
26. Герчева Красимира — Кинофестивал на страните от Азия и Африка. Кн. 12, стр. 39
27. Чуковски Тончо — Форум на световното научно-популярно и учебно кино. Кн. 12, стр. 49

ХРОНИКА

- Кн. 1, стр. 72. Кн. 2, стр. 58. Кн. 3, стр. 64. Кн. 4, стр. 66. Кн. 5, стр. 46. Кн. 6, стр. 79. Кн. 7, стр. 107. Кн. 8, стр. 63. Кн. 9, стр. 51. Кн. 10, стр. 82. Кн. 11, стр. 63. Кн. 12, стр. 60.

СЦЕНАРИИ

1. Вежинов Павел — „Процесът“. Кн. 1, стр. 81
2. Кюлюмов Константиц — „Опасен полет“. Кн. 2, стр. 67
3. Ковач Андраш — „Стени“. Кн. 3, стр. 90.
4. Габрилович Евгени, Юрий Райзман — „Твой съвременник“. Кн. 4, стр. 75
5. Левчев Любомир — „Гибелта на Александър Велики“. Кн. 5, стр. 55
6. Хайновски и Шойман — „Хилтон Ханой“. Кн. 6, стр. 89.
7. Бресон Робер — „Мушет“. Кн. 8, стр. 71
8. Колхазе Волф — „Аз бях на 19 години“. Кн. 9, стр. 59
10. Донев Петър — „Тръгни на път“. Кн. 10, стр. 91
11. Барети Бруно, Пучини Джани — „Седемте братя „Черви““. Кн. 11, стр. 71
12. Станев Любен — „Мъже в командировка“. Кн. 12, стр. 69

РАЗНИ

1. Международни награди на български филми 1967 г. Кн. 1, стр. 70
2. **ХРИСТО БЕРБЕРОВ**
3. Франгов Димитър — Съветското кино и нашият зрител. Кн. 3, стр. 57
4. Вълчанова Яна — Българските филми в чужбина. Кн. 4, стр. 60
5. Тихолов Петко — 90 години от рождението на Стоян Бъчваров. Кн. 7, стр. 27.
6. VII фестивал на българския филм — Автори Христо Кирков и Вера Найденова. Кн. 10, стр. 17
7. Годишно съдържание. Кн. 12, стр. 96



ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА БЪЛГАРСКИЯ
ИГРАЛЕН ФИЛМ „ТАНГО“ (ГОРЕ СЦЕНА ОТ ФИЛМА)
ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ
„ТРИТЕ ДНИ НА ВИКТОР ЧЕРНИШОВ“.

(СЦЕНА ОТ ФИЛМА НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА
КОРИЦАТА)

