

В ТОЗИ БРОЙ: МЛАДИТЕ В КИНОТО ● ЗИГ-
ФРИД КРАКАУЕР И НЕГОВИЯТ ТРУД „ТЕОРИЯ
НА КИНОТО“ ● ТЕЛЕВИЗИЯ И КИНОПРОСВЕТА
● ФЕСТИВАЛИТЕ В КАН, КРАКОВ, КАРЛОВИ
ВАРИ И МАМАЯ ● МУШЕТ — СЦЕНА-
РИЙ ОТ Р. БРЕСОН.

киноизкуство







бр. 8, август 1968

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

с ъ д ъ р ж а н и е

**МЛАДИТЕ В КИНОТО — ВЛАДИСЛАВ ИКОНО-
МОВ, ВЕСЕЛИНА ГЕРИНСКА, ГЕОРГИ МИ-
ШЕВ, ДОРОТЕЯ ТОНЧЕВА, КОНСТАНТИН
ОБРЕШКОВ, КОНСТАНТИНА ГУЛЯШКА,
ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ**

**ВЕРА НАЙДЕНОВА — ТЕЛЕВИЗИЯ И КИНОПРО-
СВЕТА**

**РУДОЛФ ЮРШЧИК — СИГФРИД КРАКАУЕР И
НЕГОВИЯТ ТРУД „ТЕОРИЯ НА КИНОТО“**

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

ТЕЛЕВИЗИОНЕН ЕКРАН

**ДРАГОМИР АЛЕКСАНДРОВ — ИНТЕРВЮ С
КАРЛО ЛИДЗАНИ**

**НЕЛИ КОНСТАНТИНОВА — ЕДИН НЕОБИКНОВЕН
ФЕСТИВАЛ**

**Д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ — КРАКОВСКИ ПА-
НОРАМИ**

**СЕВЕЛИНА ГЬОРОВА — ФЕСТИВАЛЪТ В КАРЛО-
ВИ ВАРИ**

КРАСИМИРА ГЕРЧЕВА — МАМАЯ — 1968

ХРОНИКА

РОБЕР БРЕСОН — МУШЕТ (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, втр. 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 засл. артист
Георги Георгиев и Михаил Михайлов във филма
„Небето на Велека“. На втора страница на кори-
цата засл. артист Иван Кондов.

МЛАДИТЕ В КИНОТО

Във връзка със завършилия наскоро IX фестивал на младежта и студентите в София, в рамките на който се проведе и кинофестивал на творби от млади кинематографисти, редакцията на сп. „Киноизкуство“ се обръна към представители на младото поколение български кинотворци с молба да споделят мисли и съображения по своята работа, както и по въпросите на младежта и киното в нашата страна.

По-долу публикуваме изказванията на ония, които се отзоваха на молбата ни.

ВЛАДИСЛАВ ИКОНОМОВ

РЕЖИСЬОР

Кой е най-важният, най-естественият от въпросите, които възникват у вас във връзка с тазгодишният фестивал на младежта и студентите в София?

Киното и младежта. И ми се струва, че това не е само въпрос, свързан с фестивала или по повод на фестивала. Отношението между филмопроизводството и младежта, която представлява голямата част от зрителите, е област, за съжаление все още слабо изследвана, а в нея се развиват процеси от решаващо значение за бъдещето и настоящето на нашето кино, за неговата пропагандаторска, идеологическа и възпитателна роля, насоченост и ефективност. Нашата младеж се нуждае от мислещи, идейно ангажирани и същевременно ярки, зрелищни филми. Филми на онзи съвременен уровень, на който се намира самата младеж — строител на комунизма.

Този въпрос има и друг аспект — младежта в киното. Както всяко изкуство, и киното е немислимо без потока на нови творци, без своеобразното „кръвообращение“ на творчески кадри, без дръзновението и дори без грешките на младостта.

Как стоят у нас нещата в това отношение?

В последно време въпреки сравнително малкото ни производство се появиха импониращ брой дебюти и редица млади по опит и по години кинематографисти заеха място в редовете на българското кино. Трудно е да бъдем подведени под един общ знаменател, но мисля, че ни свързва желанието да създаваме свои филми, и то филми



с подчертана съвременност и гражданска ангажираност.

Какво бих казал за своите филми?

За резултата пишат критиците и решават зрителите. Като намерение и трите мои филми бяха преди всичко съвременни и ангажирани. От съвременността като позиция в „Призованият“ към съвременността като проблематика и морал в „Пътеките“ и накрая към най-сложното — съвременността като характери в „Александър“.

Значи ли това, че съм „завършил“ със съвременната тема?

Първо — изкуството може да бъде съвременно дори когато говори за древните. Второ — съвременето има още безброй проблеми и аспекти. И трето — най-съвременна е авторската

публицистика. Затова между другото заминавам да снимам в ДР Виетнам. Обръщам се към документа, за да изразя чувствата и мислите си на гражданин на своята страна, за да стигна до най-острата и ярка политическа и нравствена изява на нашето време, което винаги ме е вълнувало и привличало като художник.

Накрая — фестивалът и моята скром на личност.

По време на фестивала ще снимам неговите прояви, свързани с Виетнам. Т. е. ще снимам всичко — защото и целият фестивал, и цялото наше всекидневие не са ли дълбоко и с хиляди нишки свързани с този пламтящ фронт на борбата за свобода и щастие?!

ВЕСЕЛИНА ГЕРИНСКА

РЕЖИСЬОР



... Най-често ние се вълнуваме за формата на своите произведения, за движението на вездесщата камера, за избелелите кадри на ретроспекциите или острите монтажни ходове, а по-рядко си поставяме задача да потърсим дълбоката същност на проблема и на него да подчиним амбициозните си кинематографични знания и наводки. В гози смисъл ми се струва, че сме длъжни на нашето поколение и на времето си. Защото никой не ни познава по-добре, отколкото се знаем самите, никой няма да ни защити с повече: страст и никой няма да ни укори с повече болка и искреност. И не е важно дали героят ни ще бъде строител от Кремиковци или участник в съпротивата, дали ще бъде млад интелектуалец или герой от четата на Филип Тотю. Съвременното звучене на проблемите, заложено в характера на героите, в делата и мислите им, гражданската ангажираност и честност на автора, това е критерият, който определя правото на съществуване и естетическата стойност на филмите, които създаваме.

В моите последни работи аз си поставям задача, макар и в скромни размери, да разкрия пред кинозрителя живота и делото на герои, за които той е гледал и други филми. Имам пред-

вид по-специално Димитър Благоев, за когото сценното сътрудничество на проф. Кирил Василев се заех да направя цикъл от три филма: „Накъде?“, „Каква партия?“, и „Велика България ли?“ (който е още в процес на работа). С голямо удоволствие и интерес поставих и един филм за Алеко Константинов. Разбира се, за онова, което съм постигнала в тях, ще си кажат думата критиците и зрителите. Но за себе си бих могла да кажа, че се стремях да разкрия тези личности в светлина, в която зрителят по-малко ги познава като хора, които в своите делници, в общуването си с околните, във всичко са били обикновени, естествени, но съвременен винаги пламенен отпадени на истината, на народа си, на прогреса. Същото чувство вложих и при създаването на филма „Кръстът“, посветен на безименния творец на рилския кръст, един от най-съвършените шедьоври на нашата култура. Такива личности не могат да се съберат само в представите на хората от една епоха, мащабът на техните дела и техният морал ще се оценяват по новому от всяко поколение. Нашето поколение също трябва да открие и оцени техния живот и пример. Така те не ще се консервират само за нуждите на историята, а ще се предават през вековете като вечно живи образци за принадлежност към народа.

Често се говори, че на нашето поколение е присъщо по-аналитично мислене и стремеж към разкриване противоречивото развитие на мисълта, диалектиката на съжденията. Всичко това ще рече, че ние трябва да създадем един нов кинозрител — мислещ, критичен, способен да вникне в цялата сложност на истините, които му поднася изкуството. Създаването на такъв зрител е двустранен процес — преди всичко зрителят трябва сам да се грижи за издигане на своя вкус, на своите знания и разбирания. Но доколко то и кинотворбите трябва постепенно и неусетно, но сигурно да му помогнат в това самоизграждане — нека признаем, че много рядко нашите филми предизвикват способността към сериозно, задълбочено мислене, че в тях все още битова илюстрацията, готовата формула, шампата...

И така от всичко, което споделяме тук, личи колко големи отговорности стоят пред нас и като представители на поколението, към което принадлежим по възраст, и като най-млади участници в създаване на българското кино. А когато стане дума за отговорност и съзнание за дълг, за актуалност и ангажираност на творчеството, винаги си спомням лозунга на Дзига Вертов: „Кой, ако не ти; кога ако не днес!“

ГЕОРГИ МИШЕВ

СЦЕНАРИСТ

...Връщам се в ония първи години след Девети септември, когато на един кирпичен дувар в Югла се появи лозунг: „Младежта управлява!“ Този лозунг тогава казваше цялата истина: ремсистите, които дойдоха от гората и затворите, бяха по на двадесет години, но това не им попречи да станат истински управници на селото...

И така — *киното и младежта* — има ли нещо общо между тях? Бързам да кажа — може би от всички изкуства киното е най-близо до младежта и не само затова, че е лесно достъпно и че тъмният салон е най-удобното място за докосване ръката на любимата. По дух киното е най-близо до духа

на младостта. То се появи, за да внесе принос си в развитието на изкуствата, както младите поколения идват, за да подхванат и продължат усилията на родителите си. Киното е в постоянно движение и развитие, както клетките на младия организъм. И най-сетне — и киното, и младежта влизат в открит конфликт с всеки, който се изпречи на пътя им, и в края на краищата винаги го принуждават да отстъпи...

Навлязох в тия „теоретически дълбочини“, а аз съм човек практик и притежавам малко спасителни пояси — термини, за да се върна отново на брега. Искане ми се само да не пропусна една дума, без която не могат да съ-



ДОРОТЕЯ ТОНЧЕВА

АКТРИСА

И аз, както мнозинството млади актьори, посветили се на киното, мечтая да пресъздавам на екрана образи на свои връстници. Защото психиката на тези герои е и наша психика, проблемите, които те носят, са и наши проблеми; поведението им ни е познато и присъщо. Но това предполага преди всичко тези образи да съществуват в сценариите, които писателите пишат за киното. И не като епизодични, а като централни герои. Това ще рече, със създаването на филми за младежта да се заемат преди всичко млади сценаристи и режисьори, които отблизо познават съвременния млад човек. Както това се е случвало с всички млади поколения, и нашето често търпи упреци

съществуват двете страни на равенството, за което говорим досега. Думата е доверие.

Доверие към младите творци, но не в смисъл на потупване по рамото: „Аз ти вярвам, брат, ти си талант!“, а да се дадат истински възможности на този млад брат да покаже таланта си.

У нас твърде млади изявяват талантите си певците и инструменталистите. И това не е случайно. Не само заради това, че България е страната на Орфей... Пеенето не е колективно изкуство, там никой не може да ти помогне, но не може и да ти попречи. А киното, както се знае, е колективно изкуство, където твоят глас дори и превъзходен, ще се изяви само ако е в хармония с целия хор. А в хора понякога вече са взели преднина рутинираните гласове и заглушават новите.

Нека онези, от които зависи творческата съдба на младите кинематографисти у нас, си припомнят по-често, че когато Сергей Айзенщайн създава своя шедевър „Броненосецът Потемкин“ е само на 27 години. Кой му е поверил най-отговорния филм, посветен на юбилея на революцията от 1905 година, и му е разрешил да ръководи хиляди статисти, да разиграва цели морски ескадри? Мисля си за онзи незнаен тогавашен комисар по кинопроблемите, който е знаел истинското значение на думата *доверие*.

от страна на по-възрастните. Обвиняват ни в лекомислие, в липса на чувство за отговорност пред живота и пред големите проблеми на времето ни. В такъв смисъл ние трябва да защитаваме винаги и навсякъде името, лицето на нашата младост, която също си има своите тревожни въпроси, съзнание за своята обществена и житейска мисия. Мисля си за хилядите млади участници във IX международен младежки фестивал, които скоро ще изпълнят нашата столица. Та нали сред тези често шокиращи със своя моден вид млади хора, които обичат темпераментните танци и джазовите ритми, се намират и бъдещите държавници, бъдещите големи творци на изкуството



Би било хубаво, ако ние можехме да покажем на нашите гости повече филми за живота, за творчеството и отдиha на българската младеж, но за съжаление тези филми все още се броят на пръсти и при това никой от тях не може да претендира, че разкрива особено задълбочено и правдиво най-съкровениите черти от образа на младия българин.

Лично аз съм изпълнявала само една роля на съвременно момиче — Мина във филма „С дъх на бадеми“. Но дори тази малка роля ме накара да мисля, че да представиш на екрана своя връстница не ще рече просто да играеш „себе си“. Обикновено се смята, че в такива случаи е достатъчно да имаш само интуиция, усещане за образа. А аз за себе си разбрах, че дори при изпълнение на нещо толкова познато и близко, пак е нужен професионален опит. Ние, по-младите, най-често тръгваме към образите само с порива и темперамента си, но това не е достатъчно. При осъществяването на младежката тема на екрана в най-голяма степен пак трябва да се разчита на по-възрастните, на хората с голяма житейска мъдрост, с професионален опит и ... млади сърца.

И накрая бих искала да кажа, че между моите колеги, с които се уча във ВИТИЗ, има много талантили хора, във всяко отношение интересни за киното. Нужно е режисьорите по-добре да ги опознават, да ги „откриват“, за да има и повече, и по-разнообразни младежки присъствия в българските филми.

КОНСТАНТИН ОБРЕШКОВ

РЕЖИСЬОР

Когато човек прави филми, като „С електричество на път“, „Транзистори и теристори“, „Изотопи“, „Четвъртото състояние“ и др., особено настоятелно си поставя въпроса: Кой е адресантът им... Моят отговор винаги е бил „Младите!“ По-точно тези, които без висше образование знаят какво е диод или транзистор, за които присъствието на перална машина и телевизор в къщи е съвсем естествено и които не само знаят какво има в атома, но се интересуват и по-нататък...

Научно-популярният филм освен своите възпитателни и естетически функции има преди всичко задачата да информира за развитието на науката и техниката, да пропагандира новостите в тази област на живота. За съвременния човек е необходимост да има широки познания, а за младите това е задължително условие — та нали те са хората на бъдещето!

У нас вече са създадени добри традиции — ежегодно Студията за научно-популярни филми произвежда над 50

филма с най-разнообразна тематика. Нашите камери са насочени и към най-новите събития на научно-техническия фронт, те изследват миналото, отразяват настоящето, поставят проблемите на бъдещето. Понякога наши филми жънат лаври и на международни фестивали. Разбира се, бихме искали да правим повече филми, като качеството им да бъде на високо ниво и да отговаря на изискванията на младите, но...

Не е ли по-редно да си зададем въпроса: „Гледат ли младите филмите, които създаваме за тях?“

Отговорът е доста неприятен. Не ги гледат, защото няма кой да им ги покаже!

Най-често добрите ни намерения за пропагандиране на науката сред младежта, за спечелването на младите за каузата на научно-техническия прогрес са без резултат и без следи.

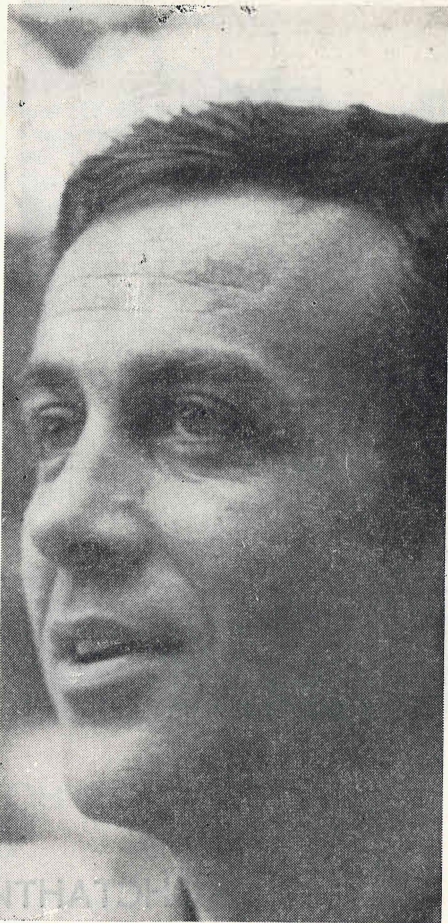
Какво би могло да се направи в това отношение?

Преди всичко смятам, че двучасовата програма на кината трябва да се удължи на два и половина — с добре подбрана програма от късометражни филми — мултипликационни, документални, научно-популярни. Трябва да има и специализирани кина само за късометражни филми. Това не е прищявка, а закономерно изискване на нашето време. И не е новост, а изпробван метод в много други страни.

Докато късометражните филми не станат предмет на обсъждане и на специално внимание от страна на младите зрители, докато младите не кажат думата си за тях, всички критерии, с които се оценяват нашите късометражни филми ще бъдат едностранчиви. Създаването на такъв род филми ще има твърде нисък коефициент на полезно действие.

Необходимо е още нещо — както

ние се интересуваме от младите като най-добри зрители и ценители на онава, което правим, така и те да се интересуват от нас...

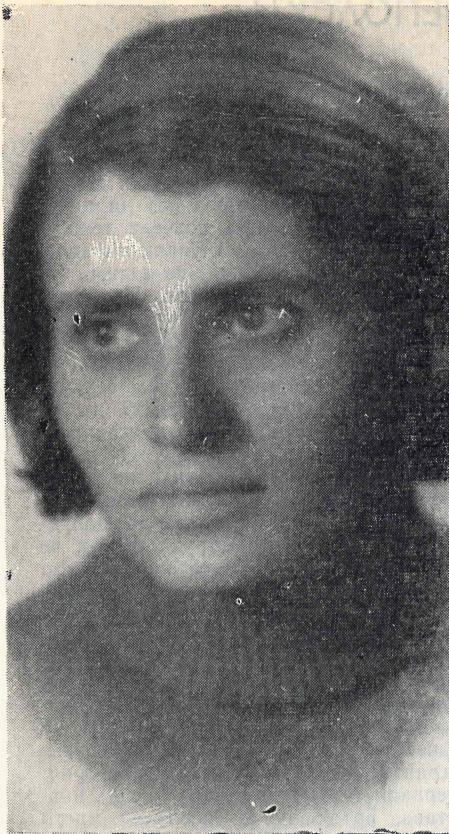


КОНСТАНТИНА ГУЛЯШКА

РЕЖИСЬОР

За гостите на младежкия фестивал ще бъде безспорно интересно да надникнат в живота на своите съвременници от България. В документалните ни филми обаче те ще намерят непълна картина на нашето съвремие — образът на младежта с нейните собствени

проблеми, с нейните постижения и разочарования почти ще им убегне! Формално младежта е доста търсена като тема — може би защото младежките лица са по-приятни за гледане на екрана. Но много от проблемите на студентската младеж, спирам се на нея



без специален подбор, не са проблеми и на нашите филми. Тук имам предвид усъвършенствуването на системата на обучението, търсенето на пътища за усвояване на максимално количество информация по специалността, проблемите на самообразованието на съвременния социалистически морал... Когато завършат висшето си образование, бившите студенти стават обществена сила, от която до голяма степен зависи интензитетът и на икономическия, и на политическия, и на културния живот на страната. Но какви филми имаме за тия млади специалисти? Взаимоотношенията между работническата младеж и младата техническа интелигенция или възможностите за духовен живот на интелигенцията в провинция-

та — тези и много други проблеми чакат своето разрешение и на екрана.

В нашите документални филми има единични опити да се решават такива въпроси. И тези опити са толкова самотни, че им се радваме, дори когато не са достатъчно аналитични и не притежават безспорни художествени достоинства. А може би документалистите щяха да правят такъв род филми, ако имаше повече научни изследвания, социологични проучвания, психологически наблюдения, поставени на солидна основа?...

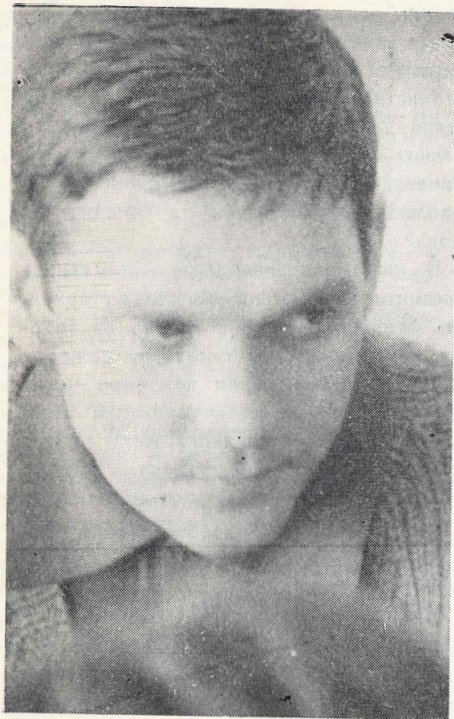
В нашето производство доминират филмите, изработени от или по архивни материали. Не бих искала да твърдя, че в тия филми темата не може да звучи съвременно или че те не могат да бъдат решени със съвременни методи. Тези филми понякога имат голяма гражданска и художествена стойност. Но би било неестествено да отнемам възможността на идващите поколения да правят филми за нашето време от архивни материали...

Във времето, когато една от най-перспективните тенденции в развитието на съвременното изкуство — поточно на някои изкуства — е документалността, българският документален филм носи в себе си твърде малко документалност. Поради недостатъчното присъствие на теми от съвременното реалитетно поле реализаторите често тръгват по пътищата на естетизацията, опоеизацията, идеализацията (и прочее „ации“). Или разработват игрални ситуации с дубли, с отрепетираны думи и движения на героите.

За щастие нашите документалисти — не защото са се изплашили, че ще ги надпреварят, а от вътрешна необходимост — вече правят стъпки по пътя на търсене възможности за реализация на филми, които да разказват за нашето време и съвременниците ни. Очевидно е, че тия търсения трябва да стават все по-енергични.

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

КИНОКРИТИК



Откакто се помня, все очакваме в нашето кино да дойде някой, който да донесе жадувания успех и обновление. Именно да дойде — изневиделица, като божи дар. Смятаме едва ли не, че времето ни дължи този подарък. Проектираме своите амбиции в контекста на световния опит и по силата на всеобщата инерция се въоръжаваме с априорната вяра, че киното е в кръвта на младите. Виждал съм как някои с оживени лица броят на пръсти: три-ма души завършват киноучилището в Полша, пет човека се връщат от Съветския съюз, толкова и толкова са в Пражкото училище или в това на съседна Будапеща, някой си попаднал в Париж... Изглежда лесно и приемливо — тези хора ще завършат, ще се съберат в студията и въпросният „успех“ е готов! И те идват един по един, а нещата съществено не се изменят. И

ние, очаквали „чудото“ да стане, без да сме си помръднали дори пръста, като всички излъгани, сме склонни да ругаем тези момчета, които без да подозират, не са могли да понесат тежкия товар на нашите дълго трупани амбиции.

Понякога успехът идва не оттам, накъдето сме обърнали глави. Идва неочаквано, от творчески фигури, с чието присъствие така сме свикнали, които така сме причислили към безплодното на общия ни знаменател, че техните сполуки почти ни е неприятно да си признаем. Но това е другата страна на въпроса...

Младежта е бъдещето на нашето кино. Какво ще бъде то, зависи от това, което ние днес сме готови да направим за това бъдеще. Струва ми се, че още много трябва да се направи, за да можем честно да кажем, че е направено достатъчно. На първо място пред нас стоят следните проблеми:

— *Подборът на кадрите.* Тези, които заминават да учат в различни киноучилища, с малки изключения, обикновено ни изправят пред очакването на неизвестното. При тяхното заминаване изиграват роля всевъзможни критерии: материални възможности, лична инициатива, връзки и на последно място, това, което би трябвало да бъде единственият критерий...

— *Премахване херметизацията на студиите.* Голяма част от грешките при първоначалния подбор на кадрите би могла да се неутрализира по пътя на естествения отбор, ако „правенето“ на кино у нас не представляваше демодирана, преодоляна в повечето страни привелегия, давана от парче хартия с университетски печат. Литературните институти са безсилни да дават гаранции, че завършилите ги непременно ще станат писатели. По същата логика никаква киношкола не може да раздели хората на завършили тази школа и други, по една или друга причина, останали извън нея... Трябва да бъдат разрушени стените на съществуващите предубеждения, трябва да се отворят вратите на студиите за свежа кръв. Световният опит от последните години показва, че обновяването на киното в редица случаи идва независимо от всички киногораматички, изучавани в учили-

щата. Носят ги писатели, публицисти, критици... Киноснимачната техника все повече и повече се усъвършенства, обслужващият я творчески и мощен персонал е все по-високо подготвен, така че става все по-конфузно да продължаваме да гледаме на киното като на нещо от рода на старите занаяти. Днес на киноизкуството са необходими оригинални творчески фигури, хора със своя концепция за света, с неповторим вътрешен свят, необходими са големи идеи, неспокойствие, изследователски инстинкт, полемичност, смелост... А техниката е нещо, което подлежи на усвояване.

— *Незабавно обезпечаване на техническа база за работа и експерименти на младите творчески кадри.* Обикновено у нас съществува практиката токущо дипломираните режисьори да преминат един продължителен и задължителен стаж като асистенти. Често този период е толкова продължителен, че представлява реална опасност от деформиране съзнанието на новодошлия. Той е заплашен да загуби самостоятелността, която е имал в мислите си, постепенно изстива, уморява се от чакане и недоверие. Това в края на краищата може да убие таланта, ако е имало такъв. Младите творци още докато имат свеж поглед, трябва да усетят автономността си на творчески фигури. Само така те ще могат да осмислят истински отговорността и трудността на своето положение. Това не е призив към студията да рискува големи суми, без да има необходимите гаранции... Но тези гаранции не могат да се намерят в мъртвото време на неестествено удължавания асистентски стаж. Трябва да има една база, на която младите творчески кадри да се опрат, където да могат навреме да проверят намеренията си, избрания път, да рискуват, без да се съобразяват с работните шаблони... В Унгария такава място е Експерименталната киностудия „Бела Балаш“, в редица други страни — късометражният филм... Не знам как ще бъде наречена у нас тази база, но тя трябва да съществува... Защото няма нищо по-ужасно от преждевременното похабяване на хората, от бър-

зото им износване. Най-често срещаната драма измежду моите връстници е тази на невъзможността или неумението да се реализират.

На въпроса, какъв трябва да бъде приносът на младите в киното, има един единствен отговор: да донесат себе си, истината за своето поколение, особения си поглед към света, проблемите на съществуването си. Да не се щадят. Да не си пестят неприятностите. Да не се плашат от първоначално сполетелия ги неуспех, щом е по посока на техните търсения, и да не се поддават на бързите и лесни успехи. Да гледат на киното не като на занаят, а като на начин да се живее пълнокръвно...

Разбрах, че е наивно да се съществува с мисълта за особената мисия на младите. Просто и стари, и млади — ние сме еднакво изправени пред едни и същи проблеми и задачи. Мнозина са с посребрени коси, но на тях продължават да им викат млади само защото някога са били осмислени като млади. Като в това „млад“ почти винаги се влага някаква отрицателна характеристика. Така, както върви, някои рискуват да бъдат „млади“ до момента, в който с изненада открият, че са безвъзвратно стари...

Бих казал, че младите творци от нашето кино се нуждаят от повече доверие. От друга страна, те като че не умеят достатъчно добре да заявят необходимостта си от това доверие и възможността си да го поемат. У младите наред с всичко хубаво, което имат, съществуват и плахост, тревожни симптоми на неустановеност, несигурност, липса на съпротивителни сили срещу шампите на мислене и изразяване.

Младостта е противоречива и сложна. Затова разговорите за нея не биха могли да се затворят само в една възрастова граница. Имайки вкус към разговори за всичко в нашия живот, ние ще бъдем близо и до проблемите на младите. Нашето социалистическо общество само е младо по отношение на другите общества и търсенията на младите по един категоричен начин се превръщат в негов символ.

ТЕЛЕВИЗИЯ И КИНОПРОСВЕТА

ВЕРА НАЙДЕНОВА

— Всичко хубаво, което има у мен, дължа на книгите! — казва Максим Горки.

— Всичко хубаво, което има у мен, дължа на книгите, киното и телевизията — ще казват след години днешните деца.

Светогледът на тези, на които принадлежи бъдещето, се изгражда сега; формират го възрастните, а телевизията е един от най-интензивните източници на знания, мисли и емоции за младото поколение.

Едва ли са нужни конкретни доказателства за това, какви мощни популяризаторски и възпитателни функции притежава тя. Тук ще стане дума само за една от тези функции: телевизията може да направи достояние на най-широк кръг зрители филмови произведения, които другаде не всеки има възможност да види. И което е по-важно — да допълва тяхното представяне с информация и коментар, а дори и с тълкуване, ако това се отнася за по-сложни и трудни за възприемане произведения на киното, т. е. да разпространява знания, да култивира вкус, критерий за истинското, трайното в киноизкуството.

Наскоро в един разговор на тема „училището и киното“ запитахме група ученици, запалени поклонници на филмовото изкуство, знаят ли кой е Айзенщайн, Чаплин, Пудовкин. (Преди това те бяха признали, че ходят на кино по 6—7 пъти месечно). Отговорите им бяха плахи и лаконични, но точни. А на въпроса — откъде знаете всичко това? — казваха: от телевизията. С особено въодушевление говореха за филма на Айзенщайн „Иван Грозни“, който неотдавна беше прожектиран на малкия екран.

Започнах с младия зрител, защото всеки, който по-малко или повече е загрижен за кинопросветата у нас, знае, че върху още незапазената от лошия вкус почва трябва да се сеят семената на знанията за изкуството и по-специално за киното, ако искаме след време в киносалоните да преобладава сериозната, възискателна и разбيراща публика, а не любителите на произведения, направени според простата аритметична формула $2 + 2 = 4$. И в допитванията на телевизията до зрителите, кои филми биха искали да видят в нейната програма, първите места да заемат истински произведения на изкуството, а не „Черното лале“, „Скарамуш“, „Златната богиня от Рио Бени“ и други плодове на търговската спекулация с киното, както досега се случва.

За никого не е тайна, че кинопросветата у нас не е подчинена на единно ръководство и перспектива, по-директно казано, че тя е неорганизирана и стихийна, просто — оставена на самотек. Че онава, което се прави в училищата, и то на самодейни начала, е нищо в сравнение с голямата работа, която училището трябва да извърши, за да могат учениците да познават и разбират изкуството, което най-много обичат и което напразно смятат за „лесно достъпно“. Да се разчита тук само на ежедневния печат и на двете кинописания, които излизат у нас, е недостатъчно. А кръжоците за изучаване на киното в страната ни се броят на пръсти (за такива не трябва да се смятат кръжоците, в които се изучава кино- и фото техника), киноklubовете най-често се занимават със снимане на филмчета, преди членовете им да са се запознали сериозно с историята и естетиката на киното; лекциите и беседите за киното в провинцията са рядкост и обикновено се организират при тържествени поводи. Най-после — дори в столицата няма все още репертоарно кино, което кой знае защо се оказва гордиев възел за цялата кинообщественост. Единствено по-сериозна заслуга в това отношение има през последните години Българска национална филмотека, но въпреки активната дейност, която тя развива, нейните канали за знания тръгват от София и се простират само до някои околните градове. Изобщо у нас въпросът за въвеждане на кинозрителя в действителния и сложен идеен и художествен свят на киното не е методически подготвен — ние нямаме нито достатъчен брой кадри, които масово да осъществяват кинообразованието в страната, нито нужната техника в училищата, нито най-после необходимия фонд от филмови копия (в това число и на съвременни, и на архивни филми), за безплатна просветна дейност. За всичко това се прави по нещо и все пак, реално погледнато, все още сме в сферата на добрите намерения. Затова най-осъществимите перспективи, най-преките пътища сега водят преди всичко към телевизията. Толкова повече, че със своята дейност в това отношение в известна степен тя ни дава основание да ѝ се доверим.

Тук с основание може да се възрази: киноекран и телеекран са различно нещо; телевизионната прожекция най-често деформира, отнема качествата на филма, направен за нормалния и за широкия екран, особено това се отнася за филми, в които цветът изпълнява съществена драматургическа задача. Има произведения, за които малкият екран е направо гибелен, и това са именно филмите, в които по-малко се разчита на сюжета и диалога, а повече на чистите стойности на изображението или ако може така да се каже, които са най-кинематографични. Да се смята, че телевизията може да разкрие докрай специфичните художествени тайни на киното, би бил най-малкото некомпетентно. Но има и значителни произведения на киното, които запазват достойнствата си и на малкия екран (тук поне за себе си мога да посоча „Иван Грозни“ на Айзенщайн), има и телевизионни филми с високи кинематографични качества. И изобщо трябва ли да се лишаваме от реалните възможности за едно, макар и компромисно решение на нещата пред перспективата още дълго да чакаме най-доброто. При това дейността на телевизията

с нищо не ще попречи за разширяване и задълбочаване на специализираната работа на филмотеката, както и на другите институти на киното.

Каквито и непълноти да има в телевизионния филмов репертоар, колкото и да е ограничен той от разни посоки (не са напълно уточнени взаимоотношенията с ДП „Разпространение на филми“, не винаги има възможности за купуване на интересни филми специално за телевизията, трудно се получават и филмите от Българска национална филмотека), въпреки всичко този филмов репертоар се комплектува и ако има амбициозни зрители, които гледат цялата програма на телевизията, само през тази година те биха видели около 160—180 игрални филми и още повече късометражни, което ще рече, с една-две десетици повече от тези, които „Разпространение на филми“ ни предлага. Работата е в това, как по-целенасочено и по-богато да се осмисли филмовата програма, за да се превърне в картина, в която добре са измерени пропорциите между сериозното и забавното, да не се губи в нея важното, интересното. Впрочем нямаме основание да виним хората, чиято грижа е тази работа, че не се стараят репертоарът да бъде възможно най-разнообразен и да се запазва в него превесът на сериозните в идейно и художествено отношение произведения. В досегашната им работа обаче не откриваме диференциран, индивидуален подход към отделния филм. Различната стойност на филмите се отбелязва само в общите месечни представяния на репертоара, които имат повече рекламен характер. Но колкото и да се старае информиращият, каквито интересни мисли и факти да споделя той за по-важните произведения, няма след 10 или 20 дни зрителите ще си спомнят какво е казал например за „Първият учител“, „Девет дни от една година“ и който да е друг филм. Тези общи прегледи са необходими, но наистина като ориентиращ поглед, от който зрителят ще запомни заглавието на произведението, за което е направен по-интригуващ атестат. По-нататък е нужна конкретна и гъвкава работа с отделния филм. Разбира се, има произведения, които не се нуждаят от особена информация — съдържанието и формата им не поставят особени проблеми, а и за създателите им нищо особено не може да се каже. На този фон от „редови“ филми трябва да се търсят по-нататък степените за отделяне според ранга на по-интересните филми и най-вече на забележителните произведения на киноизкуството. Нещата трябва да градират: от случаите, когато дежурният говорител при обявяването на прожектирания филм прави кратка информация за онова, което е най-характерно за него, през поднасяне в малко по-разширена форма на коментар, който се подготвя и изнася от специален лектор, до широко запознаване с личността на сценариста, режисьора, оператора на филма. (Понякога акцентът може да се постави само върху едно голямо актьорско изпълнение, върху актьорският ансамбъл; интерес може да предизвика също и музиката. Неотдавна беше показан българският филм „Отклонение“; в този конкретен случай например според мен би било уместно да се прочетат интересни цитати от чуждестранната преса, където филмът получи висока оценка.) Аналогично може да се раз-

съждава и за представяне на цяло едно течение в киното, на една школа или на един жанр (както това беше направено с криминалният жанр) за осветляване на личности и явления, възлови в развитието на киното. Засега най-голям интерес за редакцията „Кино“ като че представляват портретите на известни кинотворци. Това предпочитание е оправдано, защото тези предавания наистина дават най-голяма възможност за пълнота, за цялостно характеризиране в изображение и слово на дейността на големи творци. През изтеклата година с интерес бяха посрещнати портретите на Айзенщайн, Златан Дудов, И. Сафченко, Т. Динов, М. Мастоияни, Г. Калоянчев и др. Но и тук все още липсва и количество, и разнообразие на форми. Предстои да видим в по-пълно представяне Невена Коканова и Збигнев Цибулски, но защо да не си припомним и Жерар Филип или да не научим нещо повече за Смоктуновски, за Симон Синьоре?

Изключително малко внимание се отделя и на живите срещи и беседи с наши кинотворци. Те се появяват на малкия екран обикновено в деня на премиерата на някой филм по столичните кина, за да отговорят на няколко традиционно официални въпроса. За работата им, за снимането на филмите научаваме, и то много рядко, в месечния преглед „Културен живот“, който засега, струва ми се, най-ревностно внимание отделя на изобразителното изкуство. Все още не е решен даже въпросът с рекламирането на новите български филми по телевизията.

Разпределението на филмите според историчен и тематичен принцип е другият съществен момент в цялостното конструиране на филмовата програма, навярно поради трудностите, които се срещат при доставяне на стари филми, класиката на киното се появява на телевизионния екран инцидентно, най-често по юбилеен повод, без да се следва каквато и да е последователност, приемственост. Тук вече опираме до нуждата от съставяне на цикли от стари и нови филми, които да са хронологично или тематично обединени. В тази насока откриваме конкретни намерения в перспективната програма на редакцията. Но във връзка с това отново трябва да прехвърлим вниманието си към най-младите зрители.

Ако в общата си програма телевизията е затруднена да отдели много време за разгърната киноинформация и кинопросвета, не е ли възможно и дори по-целесъобразно редакцията за младежки предавания да поеме част от задълженията в това отношение и да въвежда по-малко, а постепенно и повече зрителите си в проблемите на киното. Парадоксална истина е, че своето любимо изкуство младежите познават съвсем повърхностно, че най-често „киноведческото“ си образование те получават в междучасието или на улицата в разговори с връстниците си. И почти никога не знаят кои са създателите на филма, който току-що са гледали. Интересно е да се съобщи, че в Унгария, където естетиката на киното е въведена като самостоятелен предмет в много училища, телевизията също отделя време за излъчване на уроци по история и естетика на киното, адресирани към учениците от средния и горния курс.

В младежките предавания с научна логичност може да се преподава историята на киното, да се разглеждат съвременните тенденции в него, различните филмови школи. Същевременно могат да се осъществяват много портрети, особено на популярните любимци на учениците, за да се развенчава митът за лесните успехи на кинозвездите. У подрастващите трябва да се възпитава уважение към творческата личност, следователно и към твореца в киното (нека не забравяме, че мнозина от тях мечтаят да се посветят на киното и телевизията). Трябва да се разкрие пред тях ролята на режисьора, на сценариста и оператора във филма, та постепенно да се навлезе и в онова, което се нарича език на киното. Може да се помисли за обсъждания на филми. Но нека не забравяме, че много малко, даже обидно малко младежите познават българското кино. Не става дума само за довоенното ни кино; те се стъписват пред всеки въпрос, който се отнася до създателите и на най-новите български филми. Мисля, че за тях най-интересни ще бъдат живите срещи от екрана с наши кинорежисьори, актьори, сценаристи, оператори. Изобщо имаме основание да се надяваме, че предаванията, посветени на киното, ще бъдат между най-интересните сред онова, което се предлага на младия зрител. Тук най-малко имат място опасенията от дидактизъм и сухо учебно поднасяне на знанията; възможностите за съчетаване на сериозното със забавното, любопитното са неограничени.

Може би много от тези накратко изказани мисли и идеи за принципите и формите на телевизионната кинопросвета не ще бъдат нови и неочаквани за хората, в чиито ръце е тази трудна, но интересна и приятна дейност. Но те трябва да им напомнят за нуждата от разширяване и обогатяване на тази дейност. И затова, че към тях се гледа с надежда.

ЗИГФРИД КРАКАУЕР И НЕГОВИЯТ ТРУД «ТЕОРИЯ НА КИНОТО»

РУДОЛФ ЮРШЧИК

Едновременно с разностранното развитие на киното опитите да се напише една завършена теория на киното стават все по-редки. Вече само това обстоятелство оправдава нашия особен интерес към един такъв теоретичен труд. Наистина през последните десетилетия се появява значително повече литература върху киното: исторически изследвания, разнообразни есеистични изложения за въздействието на киното като едно от масовите средства за комуникация, събрани доклади и статии на кинодейци и теоретически изследвания на специфични проблеми, главно на кинодраматургията — обаче относителната част на обобщаващите трудове все повече намалява. Тази научна литература е представена в ГДР само с книгата на Бела Балаш „Киното, същност и развитие на едно ново изкуство“. Нашата собствена кинонаука е определено още твърде млада, за да се натовари в близките години с подобна задача. Теоретическите изказвания на съветските кинокласици, на първо място Сергей Айзенщайн, предлагат много съществен материал за една марксистическа теория на киното, обаче такава все още не е разработена.

Това състояние на нещата и преди всичко (въпреки и поради наличието на телевизията) растящото значение на киното като културен фактор в нашия обществен живот ни задължават основно да проучваме всички значителни опити за комплексно научно изследване на извънредно разнообразния по своята природа феномен кино, дори когато тези опити се предприемат от други философско-мирогледни позиции.

Зигфрид Кракауер стана известен преди всичко със своята излязла през 1947 година в САЩ критическа студия към историята на немското кино. „От Калигари до Хитлер“, която впрочем е и до днес най-интересният принос към историята на немското кино до 1933 година. Роден във Франкфурт на Майн, Зигфрид Кракауер работи до 1933 година в редакцията на „Франкфуртер Цайтунг“, където се занимава предимно със социологически проблеми. През 1933 година емигрира в Париж, а през 1941 година в САЩ. Като специалист по немско изкуство, той постъпва в библиотеката на музея за модерно изкуство в Ню Йорк. Там той издава през 1942 г. своята студия „Пропаганда и нацистките военни филми“. След 1947 г. той започва работа над „Теория на киното“, която излиза през 1960 г. в Ню Йорк. През декември 1966 г. Зигфрид Кракауер почина на 77-годишна възраст. Делото, личността на автора и състоянието на кинотеорети-

ческата мисъл са достатъчен повод да не се задоволим само с едно рутинирано рецензиране на неговия труд. В случая е необходимо преди всичко да се извърши от различни аспекти критически разбор на неговите концепции. Предмет на настоящето изследване ще бъде преди всичко схващането на Кракауер за природата на киното, т. е. концепцията, от която той се опитва да развие своята завършена теория на киното. Това по необходимост е свързано с характеристиката на неговата философска позиция и нашето разграничаване от нея. В рамките на една рецензия мислите към отделните области могат да имат, разбира се, само стойност на една първа информация.

В увода Кракауер сам ни информира за онова, което той разглежда в своята книга. Тя съдържа основните положения на неговото схващане за природата на киното и ни осведомява за метода и изграждането на неговата кинотеория. Неговата книга „се занимава изключително с нормалното черно-бяло кино, такова, каквото то се е развило от фотографията“; тя преследва намерението „да проникне в особената природа на фотографическия филм“. За да достигне до ядрото на извънредно комплексния медиум кино, той остава без внимание „по-малко съществени различия и разновидности“ като цветния филм, широкоекранното кино, телевизионния филм, мултипликационния филм и др. Декларираната от него цел е „да определи своеобразната структура на този медиум“.

Щом като за цел на научното изследване се формира определянето спецификата на **медиума**, изниква веднага въпросът, дали заглавието на книгата не ни обещава твърде много. Защото една теория на киното обхваща безсъмнено повече, отколкото научното определяне на медиума кино.

Кракауер завършва своята книга с констатацията, че определянето на позициите, заети от кинотворците в техните произведения, позиции, от които е проникната отразената в произведенията „преходна физическа реалност“, не представлява повече предмет на настоящето изследване. По този начин Кракауер изключва от своята теория на киното точно онази сфера, която би представлявала особен интерес, а именно съдържателното определяне на заетите в отделните филми позиции и отношения. (Точно опитът за такова определяне придава например основната стойност на неговия труд „От Калигари до Хитлер“.) И вече само поради това е неудържимо неговото схващане, че тезата на Бела Балаш — „Киното е само тогава истинско кино, когато развитите във филма идеи служат на революционни цели“ — както и възгледът на неореалистите, които постулират „най-тясна връзка между киното и социализма“ са негодни и неприложими. Точно тук обаче трябва да се обърне внимание, че в разсъжденията си за медиума кино — така да се каже в противоречие (?) със своето обявено намерение — Кракауер сам заема определени позиции, които в последствие обявява за единствено приложими към киното. По този начин една до голяма степен индиферентна към идеологията сфера на научно изследване — изследването на различните медии — се превръща в поле за идеологически дискусии. Това е основната и най-съществената проблематика на този труд,

която не трябва никога да се пренебрегва въпреки немалкото инте-ресни и съдържателни изследвания на определени частни проблеми.

Нека сега разгледаме прецизно формулираното в увода на кни-гата схващане на Кракауер за природата на киното. Неговата книга „почива на тезата, че киното е предимно разширена фотография и поради това притежава заедно с този медиум изключителен афини-тет към заобикалящия ни видим свят... И тъй като всеки медиум е особено чувствителен към неща, които единствено той може да отразява, киното изглежда обхванато от желанието да фиксира плъз-гащия се край нас материален живот, живота в неговата най-пре-ходна форма“. Тази теза Кракауер сам определя като „предпостав-ка и ос“ на своята книга. Произтичащите оттук въпроси определят и неговата систематика. От тази теза следва също, че киното не е в същия смисъл изкуство както **традиционните** видове изкуства, тъй като последните консумират своя суров материал, докато филмите, като „произведения на камерата“ оставят своя суров материал не-покътнат. „Колкото и целенасочено да бъде дирижирана филмовата камера, тя би престанала да бъде камера, ако не регистрира зрими **феномени заради самите тях**“ (к. м.) Веднага след това четем: „Всичко това означава, че филмите остават свързани само с повърх-ността на нещата. Те изглеждат толкова по-кинематографични, кол-кото по-малко се насочват към вътрешния живот, идеологиите и ду-ховните сфери.“

Така следователно Кракауер определя киното: възпроизвежда-не на физическата реалност заради самата нея. И това определение провокира неизбежно въпроса за значението на киното за съвремен-ното човечество. В епилога, глава 16, „Киното днес“, в приложени-ето към която е поставен въпросът: „Каква стойност има опитът, предлаган от киното?“, Кракауер дава своя отговор. Той се съдържа и в самия предговор. Там е казано: „Своя възглед, че киното е в състояние да оформи по-задушевно нашето отношение към „тази зе-мя, която е наш дом“ (Габриел Марсел) се опитам да развия в по-следната глава, която не само допълва предхождащите я естетиче-ски наблюдения, но ги и трансцендира.“ По този начин тук „самото кино се поставя в перспективата на нещо по-всеобхватно — на едно отношение към света, на една форма на човешко съществуване“.

Струва ни се, че е правилно в една кратка рецензия да си изясним **какво** всъщност от неговите естетически наблюдения се транс-цендира. А то от своя страна произтича от онова „по-всеобхватно“. в чиято перспектива се поставя киното. Оттук трябва да тръгнем, за да обхванем функцията на киното днес така, както я вижда Кра-кауер; за да прозрем философското съдържание на неговата „тео-рия на киното“. Кракауер застъпва гледището, че двете основни из-менения, настъпили през последните столетия (упадъкът на общи религиозни съдържания и растящият престиж на точните науки), налагат търсенето на нови пътища към истинското съдържание на живота. Оттук той извежда централния въпрос: „Може би пътят, ако въобще съществува такъв, води през опознаването на повърхността-та реалност? Може би киното е по-скоро врата, отколкото задънена улица или обикновено отклонение?“ Точно това прави книгата на

Кракауер между другото и тъй интересна; опитът да се определи природата на киното във връзка с духовната ситуация на нашата епоха. Макар да не вижда тази ситуация съвсем правилно (на това ще се върнем по-долу), точно тук според мен се крие голямата заслуга на Кракауер, засега независимо от предлаганите решения.

Какво решение предлага всъщност Кракауер? Двете основни изменения определят според неговото схващане и белезите на нашата ситуация (тук се има предвид недиференцирано целият свят). В напредналия стадий на упадък на широко разпространени религиозни съдържания, които се отнасят до цялостното Аз и живота в „неговата цялост“, човекът е станал днес „идеологически бездомник“. С процеса на атомизация на обществото се разпространява и чувството, че човек се носи нанякъде без посока и без граници. По този начин Кракауер лишава глобално от всякакви перспективи всички спекулации за една възможна алтернатива — реабилитация на общата вяра в някаква откровена истина или в някакъв харизматичен водач, или замяна на религията с разум (тук с едно изречение е отнесена и Марксовата концепция за историята и нейната цел — безкласовото общество).

Другият „белег на нашата ситуация може да бъде определен накратко като абстрактност“. Тя е последицата от растящата роля на науката и техниката в обществения живот. И ето как Кракауер резюмира своята диагноза: „Това е следователно ситуацията на съвременния човек. Той се освобождава от влиянието на задължаващи норми. Той се докосва до реалността само с върха на пръстите си.“ Би трябвало, заключава той, най-напред да се освободим от абстрактността; така бихме имали шанс да открием нещо, „което е безкрайно важно в само себе си — света, в който живеем.“ Оттук Кракауер стига до централното изискване да се опознават нещата в тяхната конкретност. „Защото научните и технологични абстракции обуславят трайно нашето мислене; и всички те ни насочват към физически феномени, докато едновременно ни отклоняват от техните качества. Оттук и необходимостта да обхванем в тяхната конкретност тези дадени и все пак прикрити феномени.“ Медиите фотография и кино като продукти на науката и техниката, следователно наши съвременници, идват да задоволят неотложната нужда на човека от нашата епоха „да усвои в по-голяма степен на конкретност този свят“. Кракауер заключава: „Киното може да бъде дефинирано като медиум, особено пригоден за съхраняване на физическата реалност. Неговите кадри ни позволяват за първи път да отнесем със себе си обектите и събитията, които са потокът на материалния живот.“ Така задачата е решена за Кракауер и физическата реалност — съхранена. Но дали действително е намерен изходът от дилемата, която предлага съвременната духовна ситуация?

Два свързани помежду си момента характеризират изявяващата се тук философска позиция на Кракауер. На първо място, механичното противопоставяне на конкретност и абстрактност. Тъй като във всяко практическо поведение на хората, което е и познаваемо поведение, абстрактното и конкретното са неразривно свързани помежду си, не е възможно да характеризираме ситуацията на съвременния

човек чрез тяхното своеволно дуалистично разделяне. Днес човекът се докосва до реалността именно не само с върха на пръстите си, а е свързан неразделно с нея чрез своята практическа дейност. Гносеологически на това отговаря разделянето на материалните неща, на явленията от тяхната същност. Тази изключителна ориентация към явленията — към това ни насочва категорично определянето природата на киното като отразяване на физическата реалност **заради** нея **самата** — е характерна за философията на позитивизма.

От друга страна, Кракауер изолира съвременния човек и човешкото общество от тяхната историческа и социална детерминираност, която може да бъде разбрана правилно именно не чрез обикновеното усвояване на конкретните явления, а едва чрез опознаване на същността, т. е. чрез абстракцията (тук се разкрива едно второ гледище като резултат от първото) — и се лишава по този начин от единствената възможна изходна точка за едно научно проникване в по-всеобхватното, в чиято перспектива той иска да постави киното. Скицираният ход на мисълта на Кракауер ни разкрива, че той въпреки неколкостепенните уверения в неговото „материалистическо гледище“ (централния акцент върху понятията „материална реалност“ и „материални феномени“ тук лесно може да ни заблуди) не изхожда от действителния жизнен процес на действителните хора, а се оставя да бъде ръководен само от познанието на повърхността на явленията. В това се проявява една субективна разновидност на идеализма.

Именно философската му позиция не му позволява да определи картината, която той рисува за ситуацията на съвременния човек като израз на тотално отчуждаване в едно високоразвито монополистично общество. Без всякакво диференциране Кракауер смята, че в това състояние се намира целият свят. Това, което той характеризира като атомизация на обществото, е отчуждаване на индивидите от техните продукти, от другите, от обществото и от самите себе си. Кракауер ни внушава, че премахването на това състояние би могло да се постигне чрез опознаване на нещата в тяхната конкретност, т. е. чрез киното. Абсурдността на неговата мисъл е напълно ясна. Онова, което може да бъде резултат само на практически обществени преврати се приписва тук на някакъв медиум. Искането се да добавим: ето докъде се стига, когато някои смятат, че с едно изречение могат да ликвидират Маркс.

Ограничаването на предмета на едно научно изследване е законно. Но колкото и да е необходимо това, толкова, от друга страна, е и недопустимо поставеният въпрос за „киното в нашата епоха“ да се решава научно обосновано, след като епохата не се разглежда като действителни обществени процеси, протичащи в света, а на същността на киното се гледа предимно като на специфичен медиум, като се отделя то от своето съдържателно определение и обществена функция. Затова не може да сме доволни от начина, по който Кракауер решава този проблем. Не е киното, което ще премахне състоянието на „атомизация“ на обществото, в което Кракауер е живял и което е определило неговия опит, а практическото изменение на об-

ществени отношения, които определят това състояние. За това вече киното може да допринесе много, макар и не пряко.

За да обхванем цялата диференцираност на тази проблематика — взаимовръзката между определяне природата на киното и духовната ситуация на нашата епоха — трябва да вземем под внимание и следващия аспект. За разлика от теоретиците, които не призовават на изкуството никакво обществено въздействие в нашата епоха, Кракауер приписва на киното значителна обществена функция: да бъде врата при търсенето на нови пътища до съдържателните стойности на живота. Това, че Кракауер насочва цялото си внимание към онези филми, които се отличават със своето най-тясно отношение към действителността (на първо място филмите на италианския неореализъм) и че се разграничава решително от филмите, които идентифицират зрителите с някакъв конструиран, привиден свят, ни задължава да оценим неговия възглед за киното **също** като усилие за концентриране върху реалността, а книгата му като опит на един кинотеоретик да съхрани действителността за киното.

Ако вземем пред вид времето, в което Кракауер изгражда концепцията на своята „Теория на киното“, което съвпада с ориентирането на киното в световен мащаб към неподправената реалност, ще ни стане ясно, че със своите разсъждения за отношението между киното и действителността Кракауер фактически се насочва към централния проблем. Поради това въпросите, които повдига Кракауер, са и днес актуални. Този факт наред с разнообразния материал, предложен от Кракауер при изследването на частичните проблеми, определя безспорната стойност на неговата книга. Но тъй като Кракауер разглежда действителността и отношението ѝ към киното едностранчиво като действителност на зрими феномени, като повърхност на явленията, той не е в състояние да определи правилно отношението на киното към действителността, а оттук да реши и проблема за реализма в киното. Това, от друга страна, ограничава за нас стойността на неговата книга.

В „увода“ (1. глава — Фотографията) Кракауер изхожда от предпоставката, че „всеки медиум има специфичен характер, благоприятен за определен вид информация и противоположен за друг“. Тъй като киното се разглежда предимно като разширена фотография, следва определяне на фотографическия медиум, за да се характеризират присъщите на киното информации. След кратък анализ той достига до двете основни тенденции в историческото развитие на фотографията, а по-нататък и на киното: „реалистичната, чийто връх е неподправеното възпроизвеждане на природата, и формиращата, чийто цел е художественото пресъздаване“. Това се превръща в съществена изходна точка на неговата теория. При това трябва да имаме предвид, че под „реалистично“ Кракауер разбира онова, което ние наричаме „натуралистично“, като едновременно той отнася тук и особената възможност на киното да създаде автентичен образ на явленията. „Формиращата“ тенденция се противопоставя дотолкова, доколкото се отнася до изразните средства, с които се променя „реалността на камерата“. Обаче нито тук, нито по-нататък Кракауер успява да обхване диалектиката на тези две основни тенден-

ции, т. е. тяхното взаимно проникване и обусловеност. А това според мен е най-важната предпоставка за една теория на реалистичното кино, което държи на художественото познание на действителността и не може да се ограничи само с регистриране на нейните видими явления.

Особено интересно е определението на Кракауер на афинитета на фотографията: а) към неподправената реалност, б) към случайното, в) към безкрайното и г) към неопределимото. По-нататък Кракауер разширява своето определяне на природата на фотографията и върху киното. При това основното качество на киното — да възпроизвежда физическата реалност в нейното движение — модифицира съществените белези на фотографията. Във връзка с афинитета Кракауер посочва една съществена разлика между фотографията и киното: „Някои филми проявяват тенденцията да обхванат физическото битие в неговата безкрайност. Съответно на това бихме могли да кажем, че за разлика от фотографията те притежават и афинитет към „потока на живота“, който естествено е идентичен с безкрайния, открит живот. Понятието „поток на живота“ обхваща следователно потока на материални ситуации и събития заедно с всички чувства, стойности и мисли, които те внушават.“

Тази мисъл води до един решаващ въпрос: чрез термина „поток на живота“ не е ли заложена в основните качества на медиума и определена идеологическа позиция? Този термин кореспондира с жизнената философия на екзистенциализма. Необходимо е да се посочи, че от мислите на Кракауер е възможно да се изведе директна връзка между основните качества на медиума кино и позицията на екзистенциализма. Точно това е сферата, в която изследването на медиите се превръща именно в поле за идеологически дискусии.

В определението на спецификата на кинематографичния медиум кристализира цялата кинотеория на Кракауер. Около този момент са групирани разнообразни въпроси: история и въображение; бележки за актьора; говор и тон; музика; зрител. Заложеният тук богат материал дава повод за ново преосмисляне на определени традиционни схващания във връзка с тези проблеми; той просто предизвиква нашите специалисти към детайлна полемика с Кракауер. Ще си позволим да се спрем тук само на един проблем, отнасящ се до въздействието на киното. Основната и изходна теза на Кракауер — киното регистрира физическата реалност заради самата нея — води в крайна сметка до съзерцателно отношение на филмовите творци и на зрителите, защото по този начин значително се ограничава активният момент — възможността за познание. Това става ясно преди всичко в глава 9. „Зрителят“. Покрай интересните мисли за психологично-физиологичната страна при възприемането на филма Кракауер развива там и следната мисъл: като изхожда от наблюдението на въздействието предимно на онези филми, които предлагат един привиден, измислен свят и които благодарение на убедителността на фотографския образ подвеждат зрителя към идентифициране с този свят, Кракауер достига обобщаващо до констатацията, че киното изобщо проявява тенденцията „да отслабва съзнанието“, и че едно „редуцирано съзнание“ подвежда неизбежно към бля-

нове и сънища. Тук е преплетена освен гова и мисълта, че показаната във филма материална реалност изисква от зрителя „той да полага непрестанно усилия за нея“. Но тъй като Кракауер схваща действителността едностранчиво като телесно битие на явленията и се абстрахира от действителните обществени отношения, ценното в тази мисъл в крайна сметка се загубва. Той пише: „Успява ли зрителят някога да обхване изчерпателно нещата, които му се поднасят? Неговите странствувания са безкрайни. Понякога може би му се струва наистина, че след като е изпробвал хиляди възможности, при напъгане на всички свои сетива той долавя някакво неясно мърморене. Образите започват да звучат, звуците се превръщат отново в образи. Когато това неопределимо мърморене — мърморенето на битувания — достигне до него, тогава именно той е може би най-близо до недостижимата цел.“ Това обаче означава, че въздействието на киното не е познание чрез естетическо изживяване и че всъщност регистрираните във филма видими материални феномени подчиняват на себе си зрителя. Това ограничение в познавателния характер на киното е логическата последица от феноменализма на Кракауер, от гносеологичната страна на неговата позитивистична философска позиция.

Съществени страни на своята киноестетическа концепция Кракауер развива в отдела „Композиция“. Той обхваща главите 10 до 15: експериментален филм; филмът на фактите; театралният сюжет; интермедия; филм и роман; измисленият сюжет и епизодът; въпроси на съдържанието. За систематизация на целия този комплекс от проблеми Кракауер различава два най-обща типа филми: игралния филм и филма без игрално действие. Последният обхваща повече то експериментални филми и всички видове документални филми. Констатираните от Кракауер две основни тенденции, „реалистичната“ и „формиращата“, се доказват в двата типа филми. Поради това всички разсъждения лежат в силовото поле на два полюса. „Cinéma pur“, „чистото кино“, ритмично подредени една към друга картини без всякакво действие образуват единия полюс, другия — филмите с театрален сюжет, чийто прототип е филмираната театрална пиеса. Според схващането на Кракауер при такива филми въображението на зрителя „не се възбужда на първо място от образи на физическата реалност и не се насочва от сугестивната сила на тези образи към важното съдържание на сюжета; точно обратното, това съдържание най-напред се отлага върху въображението и едва след това се възприема образният материал, който подкрепя това съдържание“. По този начин Кракауер уточнява своята основна теза в такъв смисъл, че филмите от всички видове са тогава кинематографични, т. е. отговарящи на медиума и с това естетически валидни, когато на първо място изхождат от **образи на физическата реалност**, а не от предварително определени съдържателни взаимовръзки. Това би представлявало за филмовата практика извънредно ценна теоретическа ориентация, ако зад него не се криеха посоченото вече по-горе абстрактно едностранчиво схващане за реалността и механичното противопоставяне на двете основни тенденции в развитието на киното.

В началото на този раздел — базирайки се на Люсиен Сев — Кракауер поставя една работна хипотеза, според която „филми, които се стремят да разкажат нещо, автоматически се лишават от шанса да бъдат специфично кинематографичен изказ“. В този аспект се провежда анализът на главните типове филми без игрално действие. При това Кракауер достига до резултата, че документалните филми най-пълно отговарят на духа на киното, че те осъществяват своята информация с помощта на дадения естествен материал и нямат за задача да стимулират някакво действие. Обаче отказването от сюжет и с това от „ония аспекти на потенциално видима реалност, които се оформят само в контакт с индивида“ не е на всяка цена предимство за документалния филм, а означава същевременно и ограничаване на неговите възможности. Според Кракауер необходимостта от действие се поражда по парадоксален начин в лоното на един жанр, който отхвърля като некинематографичен елемент сюжета.

При по-нататъшната разработка на киноестетическата концепция на Кракауер в областта на филма с игрално действие противопоставянето на „реалистичната“ и „формираща“ тенденции се проявява в модифициран вид като противопоставяне на кинематографични и некинематографични форми на сюжета, кинематографични и некинематографични съдържания заедно с поставените в тяхната основа мотиви. На некинематографичната, театрална форма на сюжета се противопоставя отговарящият на особеностите на киното „намерен сюжет“, който е по-малко измислен, а повече открит, намерен в материала на дадената физическа реалност. Затова този сюжет е присъщ на филми с изцяло документални тежнения.

Тук не трябва обаче да пропуснем, че зад всичко това се крие залегналото в основата на Кракауеровата дефиниция на природата на киното противопоставяне на конкретност и абстрактност, което тук, отново модифицирано, се проявява като абсолютно противопоставяне на физическата и духовната реалност. Това е видно от следния ход на мислите на Кракауер. Всяко „усилие за духовна, вместо физическа реалност се приписва на формиращата тенденция. Там, където „духовната реалност има предимство над физическата“ се касае „изключително за неща от интелектуален или идеологически порядък“, които не произтичат от образния материал и поради което следователно липсва съответствие с природата на киното като отражение на физическата реалност заради самата нея. В глава 15, „Въпроси на съдържанието“ най-сетне става ясно, докъде води последователността на този ход на мисли. Най-напред Кракауер отбелязва „мисленето в понятия“ и „трагичното“ като прототипи на некинематографично съдържание. Но тъй като „кинематографичното качество“ на един филм според Кракауер зависи „не само от неговия материал... а еднакво и от формата на неговия сюжет и заложения в основата му мотив“, който е решаващ за кинематографичното съдържание, разсъжденията му за кинематографичните мотиви имат решаващо значение. Към тях той пристъпва със следната забележка: „Благодарение на своето тясно отношение към медиума кинематографичните мотиви прехвърлят неговия афинитет в сферата

на значимостите“. Същественият изводи от това изречение стават по категоричен начин ясни, когато веднага след това прочетем: „Между кинематографичните мотиви един заема изключително положение: потокът на живота. Той е най-общият от всички възможни мотиви и се различава от останалите с това, че не е само мотив. Това съдържание отговаря на един основен афинитет на киното. То е, така да се каже, излъчване на самия медиум.“ Ето как в „критична точка“ при оценяването теорията на Кракауер се превръща неговото определяне на съдържанието, което е представено като „излъчване на самия медиум“.

Кракауер констатира, че многобройни филми, съставени от епизоди, и филми с намерен сюжет — следователно по формата на сюжета кинематографични филми — „поставят в центъра живота като такъв“, представляват вариации на темата „такъв е животът“. Безспорно тези филми са същевременно и носители на специфични послания, но последните биха могли да бъдат кинематографично индиферентни.“ Важното в случая е, че тези послания благоприятствуват една симбиоза между себе си и кинематографичния мотив на текущия живот... Когато и да настъпи тази симбиоза, потокът на живота се превръща в матрица на свързаните с него мотиви — в материал, от който те са изтъкани. Той е едновременно две неща: мотив и натрупан кинематографичен материал или съдържание. Филми, чиито теми се внушават чрез това съдържание, са благодарение на неговото доминиращо влияние автентично кино.“ Но тъй като един филм, за да бъде естетически валиден, трябва според Кракауер да обхваща живота като „материален поток“ и като „физическа реалност“ заради самата нея и именно не като това, което той е в действителност — обществена практика, — в последна сметка тази теория води до там, че само съвсем определени съдържания — разбирай: определена идеология и философия — съответствуват на медиума кино. По този начин обаче Кракауер не само е изследвал специфичния характер на медиума кино, за да определи вида на съответстващите на този медиум информации. Едновременно той е определил и философското съдържание на тези информации и ги е характеризирал.

Направеният тук извънредно бегъл преглед ни позволява да кажем, че в своята „Теория на киното“ Кракауер не се разпростира повече по въпроса „с какво и доколко киното е изкуство?“ Малкото негови разсъждения по тези проблеми варират следната мисъл: „Понятието „изкуство“ поради своето утвърдено значение не може да бъде приложено към действително „кинематографичните филми“, т. е. филми, които усвояват аспекти на физическата реалност, за да ги опознаваме. Въпреки това именно те, а не напомнящите за традиционните художествени произведения филми, са естетически валидни. Ако киното изобщо е изкуство, то е такова изкуство, което не трябва да бъде смесвано със съществуващите изкуства“. В книгата на Кракауер е казано малко за кинотворците. Посочена е преди всичко тяхната особена способност „да четат в книгата на природата“. Кракауер въобще не изследва една важна проблематика — киното от гледна точка на диалектиката субект-обект в изкуството.

А положително тя има място в една теория на киното, макар и не непременно в едно изследване на спецификата на медиума кино.

Едностранчивостта на Кракауер намира израз в неговия метод. Той подхожда изключително дедуктивно. Всички изследвания на киното се извършват от определени предположения, които той сам характеризира като „предпоставки и ос“ на своята книга. Още в увода си той посочва, че за пример и анализ ще взема отделни филми само тогава, когато те могат да му послужат като илюстрация на отделни точки от неговата теория. Вторият, иманентно присъщ на всеки научен труд аспект е игнориран от Кракауер: изхождайки от богатството на натрупания от историята материал, да достигне индуктивно в единство с дедуктивния метод до търсения резултат. Затова и присъщото на всяка научна теория единство на логичното и историчното се редуцира при Кракауер в най-голяма степен само до логичното. В такъв смисъл съществува и едно пълно съответствие между едностранчивостта на метода и абстрактните противопоставяния в неговите основни тези.

Стойността на Кракауеровата „Теория на киното“ се определя преди всичко от разнообразния, извънредно богат материал към специфични проблеми на киното. За съжаление тук не успяхме дори приблизително да представим този материал. Ето защо настоящата рецензия не може да подмени необходимото и основно запознаване на нашите филмови практики и кинотеоретици с труда на Кракауер. Задачата тук бе да уточним философската позиция на Кракауер; да докажем, спирайки се на някои важни моменти, как тя определя неговата „материална естетика“.

*Из Filmwissenschaftliche
Mitteilungen“, 1968 г*



Сцена от филма „Война и мир“ — IV серия

„ВОЙНА И МИР“

IV серия

Сценаристи: С. Бондарчук и В. Салавьев; постановка, С. Бондарчук; оператор С. Бондарчук, В. А. Петрички; в главните роли Л. Савелева, Тихонов и др.

Четвъртата серия на филма „Война и мир“ потвърди или по-точно завърши впечатлението, че амбицията на Сергей Бондарчук е да създаде едно грандиозно историческо представление, надминаващо по постановъчния си размах всичко, което е правено в световното кино досега.

Гледах филма в новото широкоформатно кино „Сердика“ и бях поразен от епичните живописни платна, каквито всъщност са голям брой от кадрите на тази необикновена лента. В нея пулсира овеществената представа, създадена при четенето на романа. Отново се потвърди предаността на Бондарчук към текста на Толстой, преданост, която надминава също така всичко познато в светов-

ното кино, екранизирано велики произведения на литературата. Тази фанатична вярност, тази неумолима строгост при реализацията на всеки детайл от произведението не може да не събуди уважение към творческата воля на един „верующ во Толстого“, защото иначе не можем да наречем делото — и подвига зад делото — на Бондарчук.

Но както обикновено се случва, и религиозно-фанатичните не могат да постигнат бога, защото той си остава непостижим за тях при всички, дори и най-захласнатите опити за приближаване. Навярно и екранизацията на „Война и мир“ ще си остане едно от поприщата, в което ще бъдат съкрушавани опитите и на най-дръзките, най-упоритите от киното да постигнат гения на Толстой и да споделят неговата слава...

„Война и мир“ на Бондарчук вече влезе в историята на киното като още един, този път най-пищен опит да се стигне сиянието на върха с цената на баталии и възстановки едва ли не равни на историческите оригинали, описани от Толстой. Горещата Москва, евакуацията на москвичани, движението на френските войски по заснежените безпътници на

Русия — тия зрелища, които може да ни предложи само кинематографът, ще останат класически по своето правдоподобие и живописна наситеност.

Да предявяваме ли сега, когато делото е завършено, претенции, или да извличаме поуки от непостигнатото? Струва ми се, че тъкмо сега не е уместно. То трябва да отшуми, това зрелище, да се отдалечим и след време отново да се

върнем към него, за да можем да го обхванем не с погледа на изненаданите а с погледа на знаещите. Аз не се наемам следователно още сега да подлагам на анализ филма, преди да се е образувала дистанцията на времето, винаги необходима, за да се обхване цялото, когато то е толкова мащабно.

Яко Молхов

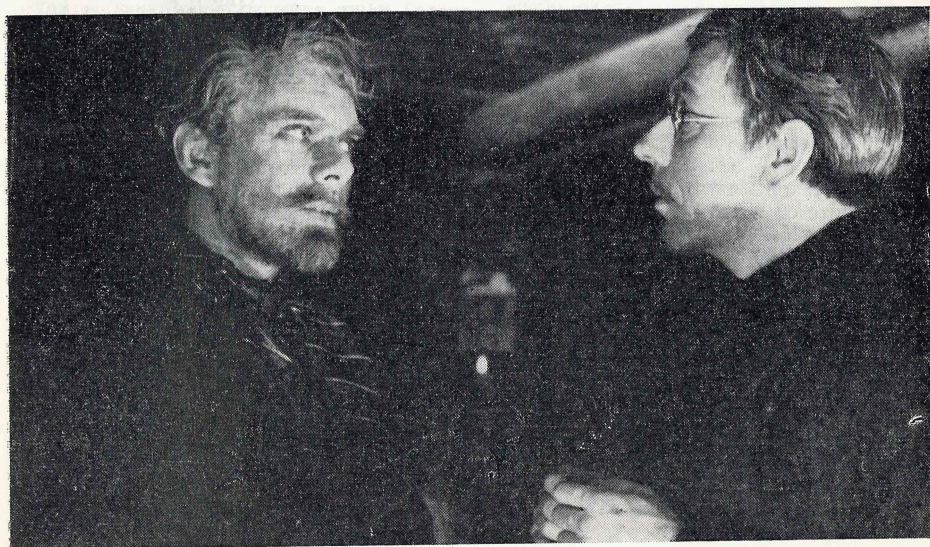
„В ГРАД С.“

Сценарий и режисура Йосиф Хейфиц; оператор Хенрих Наранджан; в главните роли: Андрей Попов, Анатолий Папанов, Нона Терентиева. Производство — „Ленфилм“, 1966 г.

Спомняме си предишния филм на Хейфиц по Чехов — „Дамата с кученцето“: „В град С“ е несравнимо „по-свободно“ направен. Това е по-скоро филм за Чехов с подробни филмови цитати от „Йонич“ и тук-там от други разкази. Но все пак художествен, а не документален филм. Не крия, че отидох предубеден, току-що гледал инсценировката на Чеховия „Учител по литература“. Там Чехов е обърнат с главата надолу, с пълното съзнание, че така е по-добре. Разместени са епизодите, разбъркани са мислите на героя. Още в началото съобщават това, което иначе разбираш едва

в края на разказа — че поезията, от която и ти до този момент си се разтапял заедно с учителя Никитин, е всъщност декор, прикритие на пошлостта. Инсценировката не постига този чеховски ефект и не по вина на актьорите. Изумително хубаво играе Вл. Муравьов (Иполит Иполитич). Също и А. Грибов.

Филмът на Хейфиц стои високо над такъв род инсценировки и екранизации. Заснет с професионална вещина, малко традиционен на пръв поглед, той е новаторски замислен и извънредно труден за осъществяване. По-лесно е било да се покаже само историята на Йонич, гениално описана от Чехов, и това би задоволило зрителите. Но като че ли също тъй, ако не и по-важна за Хейфиц е съдбата на Чехов по времето, когато е писал „Йонич“ като част от незавършения цикъл „В град С.“. Към цикъла принадлежат и други разкази: „Френско грозде“, „За любовта“, „Човекът в калф“.



Сцена от филма „В град С.“

В един от епизодите на филма се вижда как по улицата върви знаменитият Беликов — с галоши, чадър и черни очила. Той от всичко е искал да се ограда — от слънцето, от хората, от идеите, от дъжда и от жените, които се возят на велосипед. Едва когато го полагат в ковчега, Беликов има вид на щастливец — сто сега вече окончателно, завинаги ще бъде в калъф и нищо повече не ще му се случи. В нещо подобно се превръща постепенно и д-р Старцев, наричан в града Йонич. Най-напред желае да служи на благородното медицинско поприще, после се влюбва, мисли си за сестрата и за уютното домашно гнездо, прави предложение и получава деликатен, но решителен отказ. Целият по-сетнешен живот на Старцев е непрекъснато затъване, отпускане, сиво благополучие, еднообразен бит, равнодушие към болни и здрави, купуване на къща, на още една къща, обилно ядене и само две удоволствия: да играе на карти в клуба и вечер да брои хонорарите. Останалото е... мълчание, упорито мълчание, с което се огражда от околните. Малко по малко житейският опит му подсказва, че всеки един от хората, с които се среща, е тих, благодушен и дори не глупав, но достатъчно е да му заприкаваш за нещо, което не се яде, например за политика или наука, и тутакси той те вкарва в задънена улица и започва да ти развива такава философия, тъй и зловна, че не ти остава нищо друго освен да махнеш с ръка и да се отдалечиш.

Тази сюжетна линия можем да сметнем за сполучлива. Макар че Йонич (арт. Анат. Папанов) е донякъде окарикатурен в сцената, когато се катери по дървото и вече почти по гоголевски в края на филма — вечерята в клуба. Това дразни. Чехов изпитва чувство на тъга за героите си и никога не е саркастичен към тях. Нещастieto на героите му не идва от това, че те са бедни или богати. Нещастен е файтонджията, защото няма на кого да разкаже за мъката си по умрелия син, и също така нещастна е дъщерята на фабрикантката, защото е поставена в изкуствен свят, лишен от истински човешки преживявания. Нещастни са селяните, затънали в бедност, но не по-малко достоен за съжаление е Чимша-Хималайски, собственик на имение, похабил живота си в пестене, и ща-

стлив сега, че има къща, езеро и собствено френско грозде. Чеховите герои са нещастни независимо от самочувствието си, защото са примирени с обстоятелствата, със скуката, с липсата на мечти, с пианството, с безволието, с тинята на делничното и не желаят или не могат да се измъкнат от тях. Настъпва атрофия на естествения човек, „парализа на душата“.

И все пак при едни и същи обстоятелства хората са различни. Чехов живее в провинцията на Старцев. Приблизително еднакви са материалните им възможности, но съдбата, възгледите, поведението им не се покриват. Защо това е така — ето проблема, от който възниква втората линия на сюжета: Чехов. Струва ми се, че Хейфиц не е могъл да отговори на въпроса, който — както казах вече — сам, новаторски си поставя. Не го е защитил художествено. Наистина виждаме един симпатичен, мил и умен Чехов (арт. Андрей Попов), отзивчив, ироничен понякога, но какво от това? До безкрайност можем да показваме епизоди от биографията му. Хейфиц няма собствена идея за смисъла и подбудите на неговия живот. Нима Йонич не е също един добър човек, с младежки, възвишени пориви отначало, съвсем не глупав, с ясно съзнание, че човечеството се развива, че напредък има и в науката, и в медицината, че трябва да се трудим, че дошлостта е не по-малко ужасна от бездарието? Защо едни хора устояват, а други животът пречупва, какво ги тласка по разни пътища — по пътя на Старцев или на Чимша-Хималайски, на Беликов или по пътя на Чехов — не писателя, а обикновения жител на руската провинция? И без филма на Хейфиц знаем, че хората, описани от Чехов, не са щастливи, защото се подчиняват на традиционното, закостенялото, на привичните нрави и мисли. Това ни го казва Чехов. Но защо той самият не се е подчинил на господстващия, масов морал — това Хейфиц не ни обяснява и цялата сюжетна линия, свързана с Чехов, губи драматургичната си функция. От това художественото единство на филма се разпада и той заприличва на нещо като творческа история на разказа „Йонич“.

Иван Пауновски

„КЛОУН НА СТЕНАТА“

Сценарий Жужа Тод, Пал Шандор; режисьор Пал Шандор; оператор Я. Зомбойи, в главните роли: Г. Ференци, Б. Тарди, М. Сурди, В. Венцел. Производство на киностудия „Мафилм“ — Будапеща, 1967 г.

Общият подем на унгарското кино намира отражение и в професионалната зрелост на дебютите на младите кинорежисьори. В известен смисъл тази характеристика можем да отнесем и към „Клоун на стената“ на Шандор Пал.

Филмът е решен като лирическа импресия — един безспорно удачен подход към света на юношата. Шандор Пал се стреми към синтетична характеристика на „юношата изобщо“, а не към индивидуално портретиране: той търси юношата като психологическо състояние, като светоотношение. Това определя и композиционното решение. Режисьорът „хитро“ лишава героя си от възможност да действа, принуждавайки го по този начин да мисли, като преплита спомени и измислици. Филмът проследява именно образите на неговата фантазия, в която действителното и измисленото асоциативно се преплитат. Чрез това „оставане насаме със себе си“ (в което присъствуват и останалите) Кики е използван като своеобразен „медиум“, който трябва да представи поколението си.

Отношението на режисьора се характеризира преди всичко с дискретност. Той леко, дори прекалено леко засяга проблемите, старейки се да не комплицира жизнерадостния тон на своя филм импресия: сякаш още нищо не може да бъде прекалено сериозно в тази възраст, така неопределена и лабилна. Все пак се оформят няколко основни проблемни плоскости.

Юношите се стремят към самостоятелност (този стремеж намира израз в различни чудачества).

Те нямат „идейна“ платфоома, нямат

какво ново да кажат (демонстрацията с празните плакарди).

По-старите почти нищо не знаят за това „подрастващо“ поколение (тук и самото криене във вилата придобива по-значителен смисъл); не случайно родителите на главния герой изобщо не се появяват във въображението му — в това се изразява реакцията му срещу техните нравоучения.

Емоционалната спонтанност на юношата не приема трезво практичното отношение към живота...

Шандор Пал сякаш търси най-общите характеристики на светоотношението на юношата. Неговите герои са ситуирани в твърде неясен обществен контекст, а самите те са недоизяснени като индивидуалности. В резултат тези „най-общии“ характеристики действително стават прекалено общи — свеждат се предимно към биологичните особености на младежката възраст (жизнерадостност, свенливост, първи любовни трепети); от морално-етичните прояви присъствува само приятелството.

Липсата на задълбоченост не може да бъде оправдана от „спецификата“ на импресията като начин на виждане и изображение. Модерните изразни средства, които Шандор Пал безспорно владее, не са намерили потвърждение в тритирането на модерни проблеми. Трудно е да възприемем героите на дебютанта като наши съвременници. Режисьорът очевидно е надценил значението на модерния киноразказ; стремежи се да бъде на висотата на модерното кино, не е на висота като художник — откривател. Затова прибрзаното квалифициране на филма като „модерен“ ще бъде неточно.

В този вид филмът има характер на етюд — той не претендира за откритие на нови истини или дори за задълбочаване в един проблем. „Клоун на стената“ е сравнително повърхностен етюд — импресия, единен в стилово отношение, създаден от кинематографист, който познава модерното кино и не е лишен от художествена инвенция.

Огнян Сапарев

„ГОТВАЧКАТА“

Сценарий Ан. Софронов; режисьор Ед. Кеосаян; оператор Ф. Добронравов; в главните роли: Светлана Светличная, Людмила Хитяева, Г. Юматов, Ив. Савкин и др. Производство на киностудия „Мосфилм“, 1965 г.

Актуалната стойност на един филм, както и на всяко произведение на изкуството, трябва да бъде оценявана не само по собствено художествените ценности на творбата, но и по способността ѝ да задоволява адекватно определени потребности на публиката. Защото произведението на изкуството е явление на културата: то съществува в един ши-



Сцена от филма „Готвачката“

рок обществен контекст, където изпълнява разнообразни функции.

Филмът не блести с никакви художествени достойнства, не изненадва с проблемни открития. Но е крайно поучителен и интересен, макар и по-скоро от естетико-социологическа, отколкото от специфично-художествена гледна точка. Той предлага за разглеждане проблема за търсенето на социалистически облик на развлекателното изкуство.

„Готвачката“ е цветен филм. Комедия. Комизмът е плод главно на недоразумения: лесен за възприемане и ефектен тип комизъм. Филмът явно е ориентиран към масовия зрител. Затова използва такива повествователни конструкции и метафори, които са достатъчно лесни за дешифриране (например — децата, които ловят риба, и жените, които се „хващат на въдицата“ на клоката). Хуморът е весел, утвърждаващ, без сатирични нотки. Отрицателни герои няма, има хора с дребни човешки слабости (пийване, клокарство, ревнивост). Героините са красиви; облечени са явно неподходящо за полска работа, но затова пък изглеж-

дат добре. Интригата, перипетиите, развързката имат полуводевилен характер. Въпреки показването на дребните временни недоразумения филмът утвърждава и стабилизира съществуващото състояние на нещата.

Филмът е смешен; проблемно опростен, но не елементарен; той не противопоставя труда и свободното време, а ги обединява, стремежи се към заличаване границите между тях.

Филмът завършва с хепиенд, който е неочакван и удачен: измамвайки очакванията, разрежда напрежението, стабилизира отношенията, възвръща техния „нормален“ порядък. (Авторите на едно произведение с драматически амбиции биха постъпили обратно).

„Готвачката“ показва прогрес в комедийното овладяване на „колхозната“ тематика. Това е филм, който ще се хареса на масовия зрител и ще изпълни предназначението си, без да принадлежи към „голямото“ изкуство, но и без да принизява отношението към него.

Ог. С.

„КЛЕТКА ЗА ДВАМА“

Сценарий Я. Мах, И. Карасек, Вл. Меншик; режисьор Я. Мах; оператор Й. Хануш; в главните роли: Вл. Меншик, К. Моравкова Я. Марван, М. Росулкова. Производство на киностудия „БАРАН-ДОВ“, 1967 г.

Този скромен филм, направен с традиционни филмови средства, в лаконична и проста композиция се родее по нещо с Чеховата проза — с плътния си камерен психологизъм и може би преди всичко с осезателното усещане за трагичната несъстоятелност на онова човешко съществуване, в което няма никакво движение на волята, никаква активна мисъл.

Добротата на стария ерген Ченда граничи с психологическа непълноценност. Закрепостен със синовна привързаност и покорство към починалия си баща и склерозиралата си майка, той живее сякаш сред недействителни, призрачни гро-

тески от миналото. Съществуването му е лишено от реални връзки с действителността, от пориви и амбиции. Просто в него нещо е свършило, нещо е престанало да действа. Всекидневието му е равно, скучно, работата му оскърбително елементарна.

Актьорът Вл. Меншик разкрива съдбата на своя герой със съчувствена и всепронизваща тъга, която се долавя във физическото му поведение и в най-общите планове на лицето му (да си спомним първия и последния кадър); в очите му се крие помръкнал, но някъде дълбоко съществуващ копнеж по нещо хубаво и истинско. Той изразява и най-неуловимите, потиснати от инфантилна свенливост и благоприличие реакции, които постъпките на другите извикват у Ченда. Но тези реакции се губят, изчезват в доминиращото над всичко равнодушие, обезличило душата и мисълта на героя. До... момента, когато неочаквано и някак неуместно пред него се явява Кристина — подозрителна, безпомощна и млада. Ченда се отнася към



Сцена от филма „Клетка за двама“

бездомното момиче със съчувствие и благодарност; бавно и неловко обаче у него се ражда любовта, а заедно с нея и човешкото му самочувствие. Любовта към жената идва като висша проява на сърцето, като концентрат на дълго потисканата жизнена енергия. Ченда вече е способен дори да окаже съпротива на двама силни и нагли бандити, чиято съучастничка е била и Кристина. Но много скоро Кристина го напуска. Може би от неблагодарност, от цинично недоверие към доброто? Тук могат да се потърсят различни тълкувания. Струва ми се, че най-вярно ще бъде онова, което е подсказано още в заглавието на филма: малкото щастие не е спасение за никого, дори за момичето, което трябва да избира между домашната клетка със стари мебели и скъпи бижута и... за творца. Не, Кристина не си отива поради сантиментални угризения и от неудоволствие пред нравствено по-чистия Ченда, а поради инстинктивното си усещане, че романтичните чувства, които се раждат между тях, са илюзорни. С естествена си и силна младежка природа тя долавя, че там, където няма простор на

мислите и преживяванията, където няма осмислен труд, там душата спи и любовта е безкрила. И осъзнава това като своя собствена участ и като участ на човека, който я приема без никаква възискателност, покорно благодарен и за малкото топлина, която е получил от нея.

Авторите на филма не се интересуват от това, дали героят ще си направи изводи от сполетялото го разочарование и накъде ще тръгне в своето бъдещо съществуване. Те строят филма си като трагичен фарс, като случка с неочакван край и с мъдра поука: на човека са нужни високи мисли, мечти, вдъхновение; в света на малкото щастие дори елементарното, законно човешко желание е неосъществимо. Така този много частен, индивидуално затворен на пръв поглед случай се превръща в човешка драма, която има своите дълбоки корени в еснафското отношение към живота и филмът придобива сериозен морално-етичен смисъл. Той ни кара да се замислим за злата, изпепеляваща сила на равнодушието и примирението.

Вера Найденова

„ЧУДЕСНАТА ГЛАВОБЛЪСКАНИЦА“

Сценарий И. Циркл; В. Таборски; режисьор Вацлав Таборски; оператор Вл. Новотни; в главните роли: А. Вомачка, Й. Новотни, Зд. Ясни и др. Производство на киностудия „Барандов“ — 1967 г.

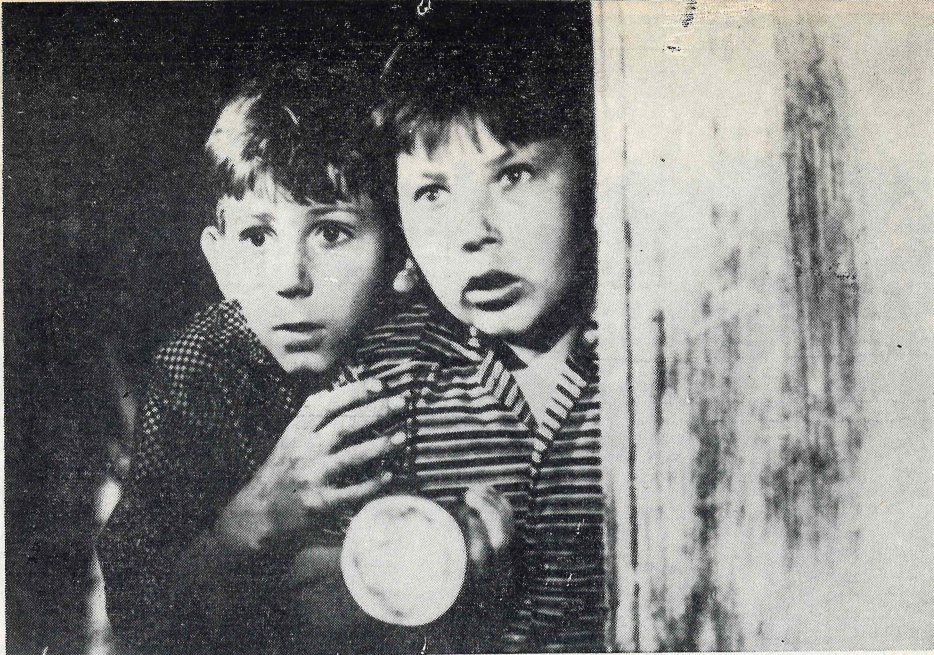
Известна истина е, че нашият филмов репертоар е беден откъм филми за деца, че много рядко по екраните се появяват увлекателни произведения, които истински въодушевяват, възпитават и забавляват най-малките зрители. Колко малко в киното вече се срещат пъстрите корици на приключенските книги, вълшебните образи от добрите стари приказки...

Какво да се прави с приказката в нашата реална действителност, когато човекът има власт над боговете и легендите, когато децата са разкрили всички тайни на злите магьосници, добрите великани и джуджетата? В наше време се осъществяват най-дръзките мечти, материализират се най-абстрактните помисли на човека. Но нима ще се задоволим с това, децата ни да живеят само със знанията за точните физически закони, с представи само за означените на географската карта земи и да се интригу-

ват само от тайните на техниката? А измислицата, въображението, мечтата?

Това са проблеми, които все по-често се изправят пред теоретичите на изкуството за деца. За щастие някои кинематографисти, без да чакат резултатите от разговорите и дискусиите, влагат своя труд и талант в създаване на съвременни киноприказки. В това отношение филмът „Чудесната главоблъсканица“ заслужава нашето внимание, а създателите му — признанието на онези, за които е предназначен.

Героят на филма — Франта, е във възраст, когато човекът възприема действителността предимно с въображение. Той живее в стар град, чиято ценности са повече музейни, отколкото съвременни, а и възрастните, които го населяват, са скучни, закостенели в своите еснафски навици. Но какви мечти може да има един герой на 10—11 години? До вчера Франта е бил неудачник или поне сам се е смятал за такъв (така ни съобщава в началото на филма), а ето че днес държи в ръцете си един ръждясал железен предмет (това е самата чудесна главоблъсканица), с помощта на който може да обръща света с главата надолу: да компрометира учителя по физика, като залепи всички свои съученици на тавана и с това опровергае за-



Сцена от филма „Чудесната главоблъсканица“

кона за земното притегляне; да замени смешния стар светец от паметника на площада с... футболист; да извика, когато си пожелае, кораб с екипаж от живи моряци и капитан, който безпрекословно му се подчинява. И изобщо да смути спокойствието на възрастните и да „вземе акъла“ на връстниците си. Вълшебният предмет дава възможност на малкия неудачник да се разплати с всички, които са по-силни и по-важни от него. В това временно сменяне на ролите се осъществява тържеството на детските мечти и... се спотайва ироничното авторско отношение към някои пороли на възрастните.

Вълшебната играчка, момчето-неудачник, което се превръща във всемоушен герой, печели завистта на другарите си и симпатите на най-хубавите момичета — това не е ли една от познатите схеми на приказката за малкия брат, истърсакът, който... А накрая изгубил вълшебния предмет, но спечелил много богатства и още — царската дъщеря...?

Птищата за създаване на съвременната приказка са различни, но един от тях сигурно ще води през използването на старата приказна изразност, персонаж и сюжетика. Някои творци ще предпочетат на готово да използват старите приказки, като търсят тяхното осъвременяване само в асоциации и алюзии за нашето време. Авторите на „Чудес-

ната главоблъсканица“ са се справили с по-трудна задача — в атмосферата на съвременния филм те намират възможности за осъвременяване на приказната фантазност и ексцентриада, намират онази мярка на условност, която е нужна именно на един съвременен фантастичен и хумористичен филм. Малкият герой е едновременно романтичен и хумористичен; зрителят непрекъснато бива подсецан, че неговите преживявания са нереални и все пак те са интересни, любопитни, забавни. С една дума, без да се разчита на вярата и наивността на децата, се подхранва тяхното въображение, тяхната любов към необичайното и смешното.

На филма не достигат остри събития и по-голяма свобода в триковото действие, в което различните страни на детския характер можеха да се разкрият още по-пълно и по-живо. Започнал като детска изповед, той постепенно загубва тази насока и някъде към последната му част дори се страхуваме, че авторите му не знаят къде да спрат. А иронията към възрастните е от такова естество, че не навсякъде достига до малкия зрител. И все пак филмът доставя голяма радост на децата. Той ги развеселява, докосва и освежава детското им въображение, а това никак не е малко.

В. Н.

По нашите екрани



Сцена от филма „Кет Балу“

„КЕТ БАЛУ“

Сценарий У. Нюмън и Ф. Пирсън, режисура Е. Силвърщейн; в главните роли: Джейн Фонда, Ли Марвин, Нат Кинг Коол. Производство на „Колумбия“, 1967 г.

Известно е, че в жанра на „уестърна“ (филмите за Дивия запад, за каубоите) в последно време се е обособила тенденция да се запълва с тая стара и дала наистина много чудесни плодове форма с ново съдържание. Опасността от попадане в примките на шаблона, от плъзгане по линията на занаятчийско-търговските продукции кара мнозина от сериозните творци да не се задоволяват с класическата схема на уестърновия сюжет, а да я обогатяват с други линии, да вметват в повествованието различни герои, които да дадат възможност да се надмогне чисто приключенското начало, да се поставят за разрешение инте-

ресни проблеми от психологическо естество. В тон с тая тенденция е и стремжът така да се погледне на жанра, че той да добие неочаквано интонационно звучене, да се изтръгнат от него неподозирани богатства. Най-често това се осъществява чрез пародията, която незлобливо се шегува над приоми и средства, превърнали се в традиция, в класика.

Точно към този род произведения принадлежи и „Кет Балу“. В него духовито, находчиво се пародира романтичната приповдигнатост на уестърновите герои, изнасят се на преден план делнични подробности, дребни житейски обстоятелства, които изведнъж дават други стойности на нещата. Блестяща в това отношение е интерпретацията на актьора Ли Марвин, който разгълва в пародийен план един от кумирите на Дивия запад, като същевременно не го превръща в карикатура, а проявява усет за стила на филма, за шеговито-добродушния тон в позицията на неговите създатели. Добра негова партньорка е Джейн Фонда, ма-

кар че за нейната интерпретация е по-характерно диренето на натуралното приземяване, отколкото остротата на пародията и гротеската.

Нашите зрители, особено по-младите от тях, които нямат никакви впечатления от този вид филми, възприемат „Кет Балу“ в неговата буквалност, най-сериозно, без да могат на базата на нещо

видено преди това да доловят присмеха, пародията, шегата. Но и така те са доволни, макар че по този начин само половината от намеренията на авторите на творбата достигат до тях. Все пак и това доказва, че „Кет Балу“ е произведение с достойнства.

Атанас Свиленов

„ПОЧТИ НЕПРИЯТЕН СЛУЧАЙ“

Сценарий Джек Дейвис и Хю Уудхауз; режисура Дон Чейфи; оператор Пол Бисън; в главните роли: Кенг Конър, Джими Едуардс, Шърли Итън, Ричърд Уотис, Рони Стивънс, Джон Пъртуи, Ерик Баркер. Английски игрален филм.

Още докато филмът беше на няколко столични екрана, някой от кинокритиците си направи каламбур — нарече го „почти неприятна комедия“. Не знам точно какъв смисъл е вложил той в това омокотвяване по инерцията на заглавието „почти“, но аз мисля, че без него оценката би била още по-вярна. Дори на фона на крайно посредствените комедии, които ни се предлагат напоследък, дори при нашата крайна снизходителност, която оправдаваме с разни теории и теории за „дефицитността“ на жанра — този филм направо дразни, дори събужда чувство за протест с невероятната си допотопност и елементарност. Аз лично едва го изтърпях, и то само заради професионалното задължение да го

изгледам докрай. Все в нови и нови ситуации и недоразумения уж изпадаше неудачникът Александър, но по същество те си приличаха като две капки вода, а и навсякъде стремежът обезателно да се предизвика смях довеждаше до неколко насилване на обстоятелствата, до преиграване, до проява на примитивен художествен вкус. Към еднообразието и еднотипността на драматургическия материал се прибавя и отсъствието на каквато и да е изобретателност, на въображение, на такт у изпълнителя на главната роля Конт Конър, когото в предварителните реклами за филма някои щедро бяха побързали да нарекат „прочутия“... И ние бихме могли да кажем като онзи герой на Алеко Константинов фразата: „А бе все нещо и ние попрочитваме отгук, оттам“, т. е. все сме чували нещо за прочути комици, та не бива така леко да ни пробутват за величия разни петостепенни актьори. С тия еднообразни гримасничения той не би могъл да разсмее дори и зрителите от времето на Люмиер...

Ат. Св.

„ЗАВОЙ НАЛЯВО“

Сценарий Жан Редон, Фр. Шаван; режисура Ги Льофран; оператор Жан Луи Пикаве; в главните роли: Дани Робен, Марсел Амон, М. Казадесю, Ноел Рокевер и др. Производство на „Синефоник“.

Много, много лош филм! И при това не съвсем нов, та човек недоумява — с такива ли лошокачествени продукти на занаятчийството ще си попълваме празнините в кинематографичните познания. Ако е да се купуват поевтинели вече произведения, нека да има някакъв критерий, а не да се взима първото попад-

нало. Предпочел бих да видя който и да е стар филм на Антониони или Крамер, отколкото „Завой наляво“, който ми беше интересен само с това, че нагледно показва измененията в женската мода през последните години, революционното скъсяване на дължините в роклите и полите...

Иначе... Но няма никакво иначе, няма нищичко, за което да се хванеш, та да кажеш поне една добра думица. Според мен този филм би могъл само в едно отношение да е полезен — да се взема като илюстрация към някои лекции, в които се говори как не бива да се сними, как не бива да се прави кино...

Ат. Св.

Сценарий М. Жулиан; режисура Жерар Ури; оператор Анри Дека; в главните роли: Луи дьо Фюнес, Бурвил, Беба Лончар, Валтер Киари. Френско-италианска копродукция, 1967 г.

Този филм особено изпъкна благодарение на сивите си партньори, на конкуренцията с недоброкачествените изделия „Завой наляво“ и „Почти неприятен случай“. И точно заради това получи благосклонността на зрителите и критиката, макар инък — с ръка на сърцето — да можем да си признаем, че не е нещо изключително. Чак „празненство на духа“, чак режисьорът му с него изведнъж да е „изскочил във фалангата от талантиливи комедийни постановчици, с които се гордее френското кино“, както се писа в някои рецензии — според мен е погрешно. Като драматургия, като персонаж, като своеобразна форма за пародиране на банализирани литературни и филмови образци — както и да го погледнем, от която и да е страна — филмът не блести с оригиналност, със своеобразие. И заради това не може неговият създател да бъде отнасян към „фалангата“ примерно на Тати, на Етекс, на Рене Клер, които си имат свой уникален свят, свои неповторими герои, свои проблеми. Жерар Ури, постановчикът на „Глупакът“, се изявява единствено засега в сферата на добрия вкус, на усета да отстранява дразнештата пошлост. Оттук нататък той всичко предоставя на двама изключителни комици, като им предлага за тълкуване образи, напълно в тяхното амплуа, напълно съобразени с предпочитанията им. Бурвил е добродушен, простоват, ленив, един привиден наивник, който обаче се пробужда в решителните мигове; Луи дьо Фюнес пък, разбира се, е нервен, несдържан, с високо самочувствие, бликащ от енергия, вечно в движение.

И ето къде е най-голямото достойнство на този филм, къде е източникът на неговото очарование — това е великолепият дует на двата антипода, на двете актьорски противоположности. Може би именно в своеобразни състезания на екрана най-ярко изпъкват тяхното майсторство и тъкмо заради това двамата изпълнители в последно време с желание се снимат като партньори. Впрочем подобен контраст на комедийните типове не е нещо ново, а е една изпитана и плодотворна традиция в историята на кинематографа. Нима е случаен успехът на Лаурел и Харди, на Пат и Паташон (Крачун и Малчо, както са известни у нас), при които най-малко е от значение само най-видният контраст в ръста. Възобновяването на контрастните типове доведе до сериозни успехи съветския режисьор Л. Гайдай (неговите Страхливецът, Глупакът и Опитният шествуват от филм във филм — „Петър Барбос“, „Операция Ъ“, „Кавказка пленница“ и др.).

При Бурвил и Луи дьо Фюнес положението е все пак малко по-особено, поне в тая продукция специално — те рядко са в буквалния смисъл на понятието партньори по филмово действие, а до известна степен си изграждат самостоятелни актьорски атракциони, от които после, в общото впечатление от филма, се получава усещането за своеобразно единство, за хармонично цяло. Мисля, че в „Глупакът“ Луи дьо Фюнес до известна степен е по-благоприятствуван с възможности за такъв актьорски атракцион (да си спомним например кадрите с шеметното ремонтиране и миене на автомобила, кадрите с културиста в банята на кемпинга и т. н.) и точно заради това в дуела си с Бурвил получава няколко точки преднина. Разбира се, до следващия филм, където може би пък Бурвил ще се реваншира. В края на краищата това е едно благодарно състезание, от което печелят както актьорите, така и ние, зрителите...

Ат. Св.

„КАРНАВАЛ НА ЖИВОТНИТЕ“

По музика на Сен-Санс. Постановка Николлина Георгиева, изпълнители студенти от ВИТИЗ „Кръстю Сарафов“, режисьор на филма Иван Комитов. Производство на Българска телевизия — 1968 г.

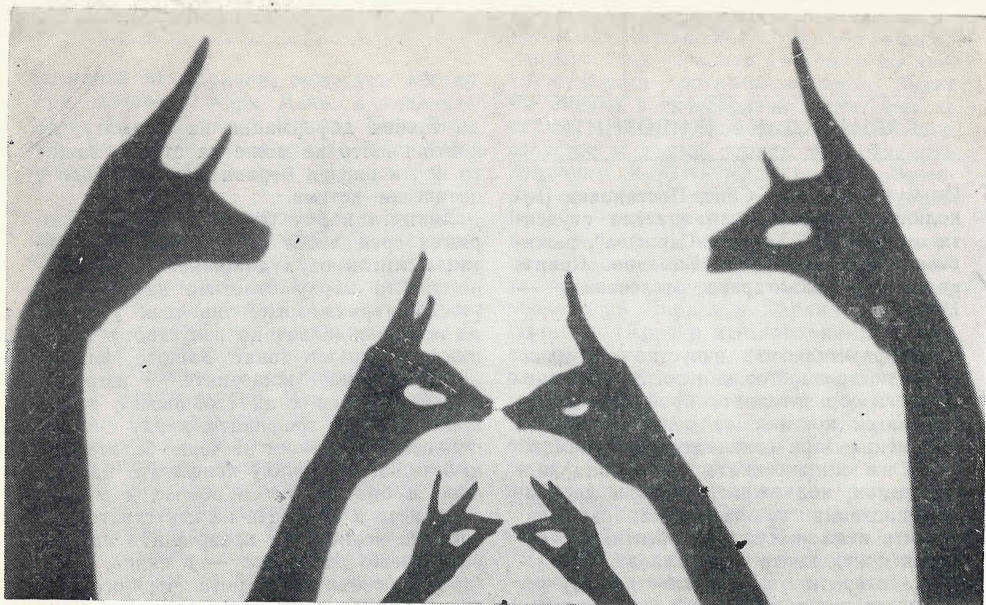
Изобразителното изкуство е „значително по-древно“ от киното. Затова много от изобразителните проблеми, които киното си поставя, са отдавна открити и решени. Дори изненадващите възможности на кинотехниката — комбинираните снимки, подвижната камера, двойната експозиция, лабораторията, изключителните възможности на обективите, чудатия свят, който те създават, са отдавна открити от сюрреалистите, от решаването на проблема за движението, открити в многоплановото и аналитично мислене на авангардните художници още преди половин век. Нещо повече — мисленето в изобразителни стойности води

до такива деформации на формата, до които киното не може да стигне, защото почти винаги борави изобразително с оптически истини.

Линията върху белия лист внася порядък сред хаоса от чувства, възприятия и мисли на художника. Тя тревожно трепти върху белотата на листа и ражда първия трепет на този условен, но истински живот на изкуството. Защо пиша всъщност това? Защото филмът „Карнавал на животните“ е изграден върху изобразителни стойности, върху принципите на графиката, върху емоционалната действеност на черно-белите взаимоотношения, върху конфликта на черното и бялото. Те се обичат и мразят с любовта и омразата на изкуството; бялото до черното се превръща в светлина, черното до бялото — в сянка, в тъга, в размисъл или угроза. Черният знак върху бялото може също да се превърне в знак на светлина. Драматизъм и радост крие творецът в този необикновен черно-бял свят, преди още той да е станал и форма.



Кадр от филма „Карнавал на животните“



Кадър от филма „Карнавал на животните“

Филмът е изграден върху силата и чувствителността на движението на линията; танцът, превърнат в графика, е другият му компонент. „Карнавал на животните“ е ново явление в нашата телевизия с нови творчески търсения и свои открития. Той поставя изобразителни проблеми, които са неговото главно достойнство и значимост; но те изискват едно по-дълбоко и сложно решение.

Мисля за чудото на многоръката танцьорка от индийската скулптура. Тя е решила едновременно проблема за статиката и движението, за нежността и монументалността, за обема и графичната линия, като е затворила ветрилообразно триизмерното пространство и съхранила в себе си мига във вечност... Така мислех, докато гледах „Карнавал на животните“.

Филмът е беден с едната си гледна точка; бедност е и неизползуваната докрай възможност на това чудесно и вълнуващо изразно средство — ръката на човека. Създателите на „Карнавал на животните“ не постигат цялото богатство на форми, което може да се роди от това средство, защото рисунката и танцът на ръцете не са търсени в тяхната своеобразна условност и изразителност. Танцът запълва еднообразни ритмически паузите между появата на животни-

те и вместо да е емоционално активен, е само орнаментален елемент. Музиката се тълкува илюстративно, без да е намерена танцовата равностойност на нейния свят. Филмът трябваше да трепти от изящество, да се докосва до нещата, като им остави тяхната поетичност и условност, сътворени от музиката. Изобразителното търсене обаче сякаш се стреми да се снижи до натуралистическо наподобяване на силуета на животните и птиците, за да предизвика изненада и учудване от точността на рисунката. А този момент трябваше да бъде само задължителният миг на докосване на земята от поета, но не и негова цел. Защото се появява рискът изкуството на графиката да бъде заменено от виртуозно изрязаните с ножичка профили от черна хартия. Това ме накара да мисля особено появата на момичето с гълъба. Неолучената форма винаги отмъщава: поетичното и лиричното намерение на авторката тук се е превърнало в сантиментално изречение.

Може би казвам силни думи, но сложните изобразителни проблеми, които откривам в това оригинално произведение, задължават да се мисли в дълбочина.

Атанас Нейков
художник

ИНТЕРВЮ С КАРЛО ЛИДЗАНИ

Нашият сътрудник Др. Александров се среща с италианския режисьор Карло Лидзани, постановчик на съвместната българо-италианска продукция „Любовницата на Грамина“ и води с него следния разговор:

— В последните си филми Вие развихте темата за престъпността във Вашата страна, т. е. създадохте гангстерски филми. По какво се отличават те от американските гангстерски филми и какво целите с тях?

— В тези гангстери аз видях хора, които се стремят към богатство, без да подбират средства за осъществяване на тази своя цел. В техните действия има известен колективен цинизъм, тъй като тези хора искат да постигнат благосъстояние на всяка цена, без необходимите жертви, без труд. Трябва да кажа, че в Милано има стотина игрални домове, които се намират под контрола на тези гангстери. От тези домове те ежемесечно придобиват пари. Следователно корупцията е страшно силна. Именно от това положение всеки гражданин трябва да си извлече поука и да започне един вид индивидуална борба срещу тези престъпници. Това е целта на моите филми и тя е ясно показана и във филма „Бандити в Милано“. А що се отнася до разликата с американските гангстерски филми, ще кажа, че с изключение на някои филми от тридесетте години, останалите американски гангстерски филми нямат социален характер, а отразяват някаква действителна случка, някакъв много суров факт, без да си поставя за цел да разкрият и вникнат по-обстойно в тези проблеми.

— Как преценявате кризата на неореализма, смятате ли, че тя продължава? Какве течения представляваше неореализмът в киното?

— Неореализмът представляваше течение, което обедини в едно единно движение всички кинодейци от момента на освобождаването на нашата страна от нацистите. Още в началото на неговото пораждање някои казаха, че неореализмът трябва и ще се развие в едно критично наблюдение на обществото, едно наблюдение, което да следи развитието на обществото и всички онези явления, които го съпровождат. Създаде се група режисьори, в която влизаха Висконти, де Сантис, към която се присъединих и аз и която група потърси да развие формите на неореализма. Говореше се за едно преминаване от хрониката към романа, от хрониката към историята, т. е. да се задълбочава линията на критичния поглед към обществото. В същото време неореализмът беше обхванат от криза. Тази криза се дължеше на цензурата, която беше много строга и която изтъкваше, че новото кино петни нашата страна. Тя се дължеше също така на поведението на правителството, което беше враждебно на този нов стил в киното. Не по-маловажни причини бяха и нахлуването на американския капитал, както и определеното, което чуждият печат и специално американският, даваше на неореализма в киното: изключително тенденциозно, марксистическо кино.

— А с какво се характеризира сегашната обстановка?

— Сега ние се намираме пред една много по-сложна обстановка. От една страна, може да се каже, че италианското кино се намира в развитие. Постигнати са определени успехи. Появиха се нови таланти, нови режисьори. У тези млади режисьори се чувствава независимост, желание да правят филми, без да

спазват известни правила, дори и добри, изградени от истинските автори на неореализма. От друга страна, цензурата не е така строга, както едно време. Главната пречка сега представляват италианският и чуждият капитал, които се намират в ръцете на една богата комерческа кинематография. Тази комерческа кинематография иска да се правят филми за консумация, за развлечение, именно защото са в обръщение много пари. И някои от режисьорите се поддадоха на това изкушение. Те се отказаха от своите позиции, от своята борба. Следователно не се касае за една фронтална атака, но за една бавна корупция, която завладява всички, която в продължение на няколко години почти погребва желанията за правене на добри филми. Следователно имаме нови течения, нови пречки и разногласия, нови трудности.

— Какво отражение даде нахлуването на американския капитал в италианското кино?

— Аз винаги съм казвал, че самият капитал ограничава и вреди на възможностите на режисьорите. Днес в Европа да се започне борба срещу американския капитал само в областта на киното е безсмислено. Днес проблемът е много по-обширен. Американският капитал е нахлул в цялата индустрия и застрашава съществуването на много национални отрасли. Следователно този проблем е много по-обширен и не засяга само италианската кинематография.

— Как преценявате италианските каубойски филми?

— Италианските каубойски филми представляват интересно и любопитно явление в италианското кино. Според мен това явление има две страни, които трябва да се разглеждат диалектически. Разбира се, отрицателната страна е по-голяма, дори гротескна. В Италия се правят десетки, дори стотици каубойски филми, т. е. италианската кинематография се е подчинила на една чужда щампа и това е без съмнение нещо много отрицателно. Но, от друга страна, е истина, че когато парите са в обръщение, когато продуцентите печелят много пари от тези абсурдни шампи, каквито са каубойските филми, е понякога по-лесно за някой режисьор да направи свой авторски филм, без да се подчинява на щампата.

— Кога се появиха каубойските филми в Италия?

— Каубойските филми се появиха по време на кризата, предизвикана от телевизията. Т. е. това бяха години, когато 40, 50, 60 на сто от публиката в Италия и другите страни се отдалечи от киното. В нашата страна, благодарение на тези каубойски филми кинозрителите се върнаха отново в кината. А навикът да се ходи на кино понякога кара зрителите да гледат и други филми, които не са точно по вкуса им.

— Какви са Вашите планове за в бъдеще?

— Възнамерявам и искам да направя един филм, който, пресъздавайки смъртта или раняването на хора като Лутър Кинг, Че Гевара, Руди Дучке, т. е. хора, които помежду си са различни, с дълбоко различни идеи, с различен произход, но се бореха за демокрация, за постигане свобода на човека и които са били нападнати, убити или ранени, да покажа, че с тяхната самопожертвувателност тези хора са доказали колко е трудно днес във света да се прокарават прогресивни идеи. Друг филм, който ще правя, това е за разстрелването на Мусолини. Това няма да бъде филм само за личността на Мусолини, но за катастрофата на един режим и за обстановката, в която новите сили, като тези на съпротивата, влизат в противоречие със силите, които, макар че освобождават страната (съюзническите войски), искат да запазят някои стари структури. Следователно един исторически филм от съвременната италианска история.

— Какво мислите за сътрудничеството с българския технически персонал и с българските актьори?

— За моя филм, които снимам тук, в България, мога да кажа, че сътрудничеството е много сполучливо. Работи се като в Италия, т. е. с бърз ритъм, който понякога виждам, че малко тежи на моите български приятели. Работата по този филм върви много добре. Много сполучливо е сътрудничеството ми с българските актьори. Българската кинематография и българският помощник-режисьор ми помогнаха да направя избор, който постави пред камерата добри актьори. Може би едни от най-добрите, които се разбират чудесно с италианските си колеги, независимо че говорят различни езици. Освен това има и една прилика във външния облик на българските актьори, почти всички идентични със сицилианските селяни.

— Какво мислите за френското кино и за режисьори като Годар, Рене?

— Това са режисьори, които от седем-осем години „раздвижиха“ киното. Струва ми се обаче, че отначало във филмите на тези режисьори се забелязваше една изкуствена интелектуална форма. През последните две-три години специално във филмите на Годар, на Рене тази интелектуална форма започва да придобива много интересен социален и политически характер. Следователно аз виждам да се появява вътре в тази форма едно ново съдържание, един нов дух. Събитията, които стават днес във Франция, са събития, които без съмнение трябва да дадат на френското кино нов тласък, за да излезе то от тази интелектуална обвивка, за да могат френските режисьори да получат по-силен контакт с действителността.

КАРЛО ЛИДЗАНИ

Още твърде млад изпитва влечение към киното и по-специално към кинокритиката. Започва да сътрудничи в списанията „Чинема“ и „Бианко е nero“. По онова време в тези списания пишат така наречените теоретици на италианския неореализъм. В 1946 г. Лидзани преминава от теорията към практиката, като участва в написването на няколко сценария. Известно време работи като сценарист и продуцент. Работи с де Сантис, Роселини, Латуада. Първите му филми са късометражни — „Пътуване на юг“ и „Улица Емилия, километър 146“.

Първият си пълнометражен филм като режисьор поставя през 1951 г. — „Внимание бандити!“, посрещнат добре от публиката и кинокритиката. Следват филмите „Извън града“, „Градска любов“ и „Хроника за бедни влюбени“ по романа на прогресивния италиански писател Васко Пратолини. Следващите му филми са комедиите „Ненормалният“ и „Естерина“. С филмите „Гърбавият“ и „Златото на Рим“ започва един нов период в творчеството на италианския режисьор, чийто завършек е филмът „Процесът във Верона“.

В последните си филми „Събуди се и убивай“, „Река от долари“, „Бандити в Милано“ италианският режисьор започва да се занимава с една нова тема, а именно престъпния свят в Италия. Филмовото творчество на Карло Лидзани е било винаги високо ценено. Доказателство за това е наградата „Донатело“, която в Италия се дава на най-добрия италиански режисьор и която Лидзани получи през миналата година.

ЕДИН НЕОБИКНОВЕН ФЕСТИВАЛ

КАН 1968 ГОДИНА

Една пета от населението стачкува. Или по-точно 10 милиона трудови ръце захвърлят инструментите, напускат машините и свиват гневни юмури, за да извоюват правата си, за които години наред работниците предявяват искания, без да бъдат чути. Заводи и мини, учреждения и магазини, училища и университети затварят вратите си. Транспортът и съобщенията са прекъснати. Страната е парализирана за повече от три седмици, всяка от които в материални шети представлява повече от 2% от националния доход на Франция. Трудещи се и учащи се излизат на улиците, заливат площадите. Полицията хвърля срещу тях сълзотворни гранати и размахва над главите им нагайки. Издигат се барикади. Хиляди ранени, десетки убити... Из улиците на Париж и на големите индустриални центрове като Лион, Марсилия, Бордо, Тулуза Франция си припомня епизоди от революционното си минало, което сякаш възкръсва и придобива път в нови образи.

В такъв момент международният кинофестивал в Кан не се оказа и не можеше да се окаже затворен в диаметъра на един километър около Двореца на фестивалите свят, извън времето и събитията.

През тази година фестивалът навърши 21 година. За първи път фестивалът стачкува и бе спрял преди датата на официалното му закриване!

Това бе доказателство, че освен преситените и охолни продуценти, освен търговците, които вдигат голям шум около онова, което се нарича касови филми и които най-често са с посредствени, за да не кажем със съмнителни художествени качества, в Кан през пролетта се събират представителите и на едно друго кино. Хора, обичащи и милещи за киноизкуството, които сериозно разискват по парливите проблеми на неговото развитие, които се горещят в споровете, защото не могат да бъдат равнодушни и безпристрастни към онова, което е смисъл на живота им.

И тъй като за нас от значение са филмите и творците от всички националности и раси, които ги създават, тяхната художествена концепция, светоусещането им, идеите им, надеждите им в това, което са реализирали, и онова, което мечтаят да осъществят, нека се спрем на някои показателни в това отношение произведения, които успяха да минат на екрана, преди фестивалът да беше преждевременно закрит.

Раните от войната и жестокостта, видени от различни ъгли

Съвместната съветско-унгарска продукция „Червени и бели“, разгръщаща по необикновен начин страница от гражданската война в Русия през 1918 г., е повод за унгарския режисьор Миклош Янчо да сподели със зрителя мисли за войната и смъртта. За него от всички катастрофи, които бележат историята на един народ, войната е най-ужасната. А смъртта си остава винаги и всякога най-непоправимото от нещастията, които могат да ни сполетят.

Янчо не натрапва преднамерено своето тълкуване на историческите събития. Той просто се задоволява да ни покаже всичко от един необикновен аспект, като оставя героите си да живеят и действуват в определените обстоятелства.

Създателят на „На голия остров“ Кането Шиндо в „Куронек“ подхваща темата за самотността и жаждата за живот. С майсторство, което му е присъщо, той успява да свърже реалното с митологичното. Вдъхновен от прастара легенда, в която майката и съпругата на прост войник, изнасилени и убити от коромпирани самураи, продават душите си на демона, за да отмъстят, и се превръщат във фантоми, авторът прави алюзия за днешната действителност.



Рамаз Георгиџиани и Марине Каргивадзе във филма „Листопад“



Кадър от филма „Къде свършва животът“

Протест срещу войната, жестокостите и трагедиите, които тя носи, „Кюронеко“ е символ на чистотата и простотата на онова японско кино, което използва легенди и чудеса, за да заговори за съвременността, за да стресне и посочи чрез изкуството кое трябва да се порицае и кое да се утвърди.

Успешна е първата творба на югославянина Бата Сенгич, който с „Малки войници“ ни въвежда в сложния мир на травмирани още в най-ранното си детство сираци от войната. Осиротели, момчетата живеят с идеализираните образи на бащите герои и се стремят на всяка цена да приличат на тях. Повод да развихрят цялата си отмъстителност и жестокост им дава настаняването в техния приют на сина на един есесовец.

Без да има претенцията на шедевър, „Малки войници“ доказва, че краят на войната и победата на революцията не отварят автоматически вратите към някакъв рай, в който всичко е свършено.

Въпреки известни самоцелни естетически търсения, които нарушават равновесието на разказа, филмът прибавя още една багра към многоплановото пано на войната и нейните последици, познати ни от толкова югославски филми. А

искреността на един честен творец ражда няколко дълбоко вълнуващи поетични моменти, които ни карат да забравим несвършенствата на режисурата.

Социална критика и позиции

Въставането срещу недъзите на капиталистическото общество 20-годишният Филип Гарел (Франция) се мъчи да ни покаже чрез изкривените до гротескност образи на група битници от „Мария, за да се помни“. Филм, от който лъха на гнилот и безнадеждност, с толкова нестройна мисъл и неясна идея, че е невъзможно дори да бъде разказан. Дифузните образи на халюциниращите му герои с дълги разрошени коси, разкривени лица и блуждаещи погледи, пълни с метафизично безпокойство и невротични смущения, породени от бездействието и транса им, от конфузната им риторика, и спонтанните им бунтарски изблици са свидетелство за отчайващата безпътница на младежта на Запад. Имам претенцията, че „мисли с кинопонятия“ и че „не търси, а от-



Кадръ от филма „Къде свършва животът“



Нибуко Отава и Кишикемон Накамура във филма „Куронеко“

крива“, обхванат от манията да подражава на Годар, Гарел поднася на зрителя сцени на шизофренични кризи и епилептични припадъци, които нямат нищо общо с естетиката и които с основание пораждат въпроса — накъде отива изкуството на Запад?

„Посветените“, които впрочем на неотдавнашния фестивал в Йер отредиха първата награда (много оспорвана и силно освиркана) на тази кинематографична магма, обявяват „Мария, за да се помни“ за шифровано послание. Дори да приемем, че е така, това послание е толкова противно на здравия разум и на логиката, че не може да бъде нищо друго освен вредно.

След цялата тази патология „Листопад“ на грузинеца Отар Йоселиани (с който Съветският съюз за първи път участва в основаната преди 7 години от историка на киното Жорж Садул Международна седмица на кинокритиката) блести с кристалната душевна чистота на главния си герой и радва с моралното здраве, лъхаша от една действителност, която също носи своите недостатъци, но която има перспектива,

защото е основана на прогресивен и справедлив обществен строй.

Действително човек трябва да е видял достатъчно западни филми, за да може да разбере цялата оздравителна естетическа сила на социалистическото изкуство. Дори когато носи подчертано критичен елемент, от него блика свежа, обновителна струя.

Нико, младият специалист от „Листопад“, също възстава срещу определени недъзи, като бюрократизма, пошлостта, притъпеното чувство за отговорност. Само че той има достатъчно мъжество не само да се опълчи срещу рутината на оеснафелите ръководители, но и да победи, защото е носител на здравите морални принципи на средата, която го е възпитала и която върви по ясно определен път, водещ към комунизма.

С гражданската си смелост и критичната си насоченост, с националната си колоритност и художествената си простота „Листопад“ е свидетелство, че съветската многонационална кинематография се е обогатила с още един талант, който сигурно утре ще ни поднесе още по-издържани и естетически завършени творби.

В югославския филм „На хартиени криле“ на Матияш Клопчич режисьорът ни поднася възнуващ психологически етюд върху поривите и трепетите на първата любов. С нежно лирични планове и кадри, построени в стила на графиките на голям художник, Клопчич успява да вникне в радостите и болките, в святостта и мъдростта, скрити в най-съкровените дълбини на човешкото сърце. Камерата с любов се вглежда в лицата на героите (изразителността и пластичността на актрисата Снежана Никшич са възхитителни), разкрива тяхната емоционалност и неподправеност и това придава необикновена топлота и истинска жизнена атмосфера на филма.

Този извънредно чист и по съдържание, и в техническо отношение филм бе антитеза на „Кралиците“ на американеца Франк Симон, който е имал дързостта да запечати върху кинолента перипетии на хомосексуалната перверзност. Не смях, а погнуса предизвиква гледката на група младежи, които не се бръснат, а се обезкосмяват, за да придобият женствени лица, които се гримират повече от танцьорките в нощни заведения или облени в сълзи, търсят загубените си буклести перуки. Противно е да се гледа „любовната“ им игра, да се слуша брътвежа за сражаващите им се във Виетнам „съпрузи“. И най-ужасяващото във всичкото това е, че в основата на този разказ стои действително състоял се през миналата година в Ню Йорк „Конкурс за избиране на американска мъжка красавица“, който с цялата си сериозност коронясва 19-годишния филаделфиец Харлоу като „Мис Америка — кралицата на красотата“.

Представена в този си вид, перверзността, вместо да бъде порицана, може да послужи за подражание на реднича млади неуравновесени хора.

Комичното — оздравително и развращаващо

Когато се опитаме да класифицираме видените в Кан филми, на вниманието се налага контраст, който съществува почти във всички жанрове и който се обуславя от поляризираните идейни и творчески концепции на социалистическите и западните творци.

В комедията например англичанинът Клив Донер има претенцията да ни раз-

сее с цветния си „Три кръгчета и си отиват“. И действително на места зрителят се смее над патилата на 17-годишния герой, който иска да изглежда възрастен и за това се впуска в серия разюздани сексуални похождения. Но този смях е смях през сълзи, защото привидната комедийност на ситуацияите не може да скрие от вниманието на зрителя цялата поквара, която носи тази решена на всяка цена „да живее“ младеж, искаща всичко да познае, всичко да опита. Тя няма никакви скруполи, никакви морални задръжки. За нея не съществува нищо свято в интимната връзка между двама души. Тя превръща любовта в спорт, при който заветната цел е контактът между две епидерми. Филм, който не носи нищо повече от претенциозната игра на камерата около половин дузина хубавички момичета в мини жуп.

В съвсем друга тоналност е смехът, който струи от „Пожар, огнеборци“ на чека Милош Форман. Един весел и умело воден фарс, в който участват автентични пожарникари и непрофесионални актьори. Действието се развива по време на тържественото чествуване излизането в пенсия на председателя на пожарникарския съюз. Трудностите да се организира балът, да се опази тоболата, да се подберат кандидатки за „Мис пожарникар“ минават през верига от произтичащи една от друга комични ситуации. Здравата очистителна и лечебна сила на смеха достига апогея си в избухването на пожар, пред който огнеборците се оказват безсилни. Режисьорът си служи с цяла поредица от анекдоти, за да порида еснафщината, притворството, лицемерието и егоизма, които окарикатуряват човешката същност. Добър памфлетист, Форман изхожда от дребните факти, за да достигне до същественото и да направи обобщения, които ни карат да се замислим.

Връщане към документалността

беше основната тенденция почти във всички филми, представени в рамките на Международната седмица на кино-критиката, създадена за борба срещу затъпяващото влияние на търговското кино.

До „директното кино“, което е равнозначно на „кино околото“ на Дзига Вертов днес се стига по две причини. От една страна, желанието да се противопостави, да се влезе в полемика с тенденцията за раздуване и разкрасяване на



Сцена от филма „Малки войници“

действителността, като ѝ се противопостави обективното, директното, строго обстоятелственото разкриване на живота (което е изцяло положително); и от друга — усъвършенствуваната снимачна и звукозаписна техника, която позволява на твореца буквално да влезе между хората, да разговаря с тях и да ги снима непринудено, запечатвайки техните непосредствени реакции. В „Къде свършва животът“ в съвършено непретенциозна форма унгарката Джудит Елек ни показва двете лица на живота, фокусирани в съдбата на завършващия последния си трудов ден старик и във въълнения на юноша — почти дете, напускащ родните места, за да постъпи в механотехникум в Будапеща. Простотата и човечността в разговорите на героите (всичките натуршци) може да послужи като образец на професионалните автори за кинематографичен диалог. В тяхната реч звучи неподправеността на живота, която един млад талант не с техниката, а със свръхчувствителната си душевност ни дава възможност да чуем.

По своему вълнуващ е „Децата на Неан“ (неан-нищо) на Мишел Бро (Франция), един страстен документ за пролетаризирането на бретонските селяни. Филм, в който фактите говорят сами за себе си, в който жестът и движенията са толкова изразителни, колкото и словото. Бро не си поставя задачата да изчерпи проблемите на дадено съсловие. Той осветлява последователно отделни откъси от едно битие, като задържа вниманието си на онези моменти, в които се разкриват характерът и менталитетът на героя.

Едно много интересно явление, показателно за тенденциите всред младите американски кинотворци за свързване на киното с политиката, ни разкрива „На ръба на пропастта“ на Роберт Креймър. По сюжет и структура филмът напомня „Войната свърши“ от Алън Рене. Това е разказ за ефекта, който прави на група млади американски интелектуалци решението на един от тях да убие Джонсън с надеждата, че това може би ще сложи край на войната във Виетнам. Тръгвайки от тази идея,

Креймър провежда анкета-анализ върху определена група хора, живеещи малко извън обществото. Камерата е доловила тропизма на незабележимото на повърхността движение на мисълта. връзката между словото и паузите, между погледите и жестовете образува онзи плътен подтекст, който потвърждава или отхвърля мисълта. „На ръба на пропастта“ е безспорно свидетелство за душевната обърканост на средния американец, който не ще намери равновесието си, докато мирът не бъде установен и расизмът не бъде премахнат.

Вглеждането с будна публицистична съвест в живота на собствената страна е намерило особено сполучливо воплощение в кинорепортажа на ирландеца Петер Ленон „Пътищата на Дъблин“. Режи́сьорът се е опитал да хване и да ни покаже живота такъв, какъвто е, като чрез камерата си ни въвежда в различни среди — политически, артистични, религиозни. Получил се е филм с редица великолепни епизоди (сватбата, футболния мач, училището), едно допитване с камера, което реди мозайката на отделните части истини, за да ни разкрие голямата истина за Ирландия.

Независимо от това, дали ще наречем „Къде свършва животът“ директно кино, „Деца на Неан“ — синема верите или „На ръба на пропастта“ и Пътища-

та на Дъблин“ — фри синема, общото между тях е творческата концепция на режисьорите им, художествената обработка на материала, извисяването на документа до дълбоко вълнуващо, жизнено реалистично произведение. Независимо от националността си всички те разглеждат животрептящи за своята действителност проблеми през определена призма, във фокуса на която стои човекът — нашият съвременник — и през която поглежда будното око на най-различни по темперамент и стилови предпочитания художници-публицисти.

Това придаде на най-интересната проява на тазгодишния фестивал в Кан (става дума за Международната седмица на кинокритиката) богато жанрово разнообразие, което варираше от социалния документ до импресията и от наблюдението със скрита камера до страстния репортаж.

Имаме основания да се надяваме, че именно от недрата на Международната седмица на кинокритиката (която не раздава награди, а показва филмите, като устройва публично обсъждане и разговор с техните създатели) може би ще се родят измененията, които ще променят облика на бъдещите фестивали в Кан.

Нели Константинова

КРАКОВСКИ ПАНОРАМИ

Д-р АЛ. ТИХОВ

От 1 до 9 юни т. г. в Краков се проведе за осми път общополският и за пети път международният фестивал на късометражния филм. От няколко години тези две значителни прояви в областта на късометражното кино привличат, и то не без основание, все повече кинодейци от много страни. Националната панорама на най-доброто, създадено през годината от 12 полски киностудии, следвана непосредствено от широка международна панорама, обединена под лозунга „Нашият 20 век“, предлагат великолепна възможност от една страна, да се опознае продукцията на такава водеща в късометражния филм кинематография като полската, а от друга — наблюдателят да се запознае със стотина филми, произведени от десетки страни, и да получи добра ориентация върху състоянието на този сектор от кинотворчеството.

Тази година полската панорама предизвика сред наблюдателите, които познават от няколко години Краковския фестивал, противоречиви оценки. Повечето бяха на мнение, че в сравнение например с последните две години фестивалът е „паднал“. На пръв поглед това действително като че ли бе така, защото липсваха ония отделни ярки произведения, които в миналите години се открояваха като сензация. Този път сензации нямаше. Фестивалът действително бе по-различен, но тази негова отлика, погледната по-внимателно, заслужава, струва ми се, съвсем не отрицателна оценка. В основата си фестивалът очерта фактически една здрава реалистична тенденция, едно предпочитание към чистата, документална, ангажирана публицистика, насочена към актуални и централни проблеми от социалистическата действителност в Полша. Всичко това намери, разбира се, своя конкретен израз преди всичко в решенията на журито. Голямата награда то присъди на филма „Една година на Франк В.“, режисьор Казимеж Карабаш, оператор Станислав Недбалски. Това е първият дългометражен филм на Карабаш, който познаваме от редица късометражни филми и най-вече от „Музиканти“, филм, донесъл на полското кино редица големи международни награди. Характерният за Карабаш стремеж към психологическо изследване на героя, съчетано със задълбочени обобщения за обществените взаимовръзки и точна характеристика на социалната среда, е намерил сега като че ли своето пълно осъществяване. Не е безинтересно може би да се подчертае с каква сериозна подготовка е пристъпил Карабаш към реализация на задачата си. Той решава да създаде филм за ония промени, които настъпват в съзнанието на селския момък, дошъл в града, да потърси по-широки възможности за своето бъдеще. След като избира своя герой, момъкът Франк Врубел, който постъпва в трудова войскова част, за да отбие военната си повинност и същевременно да изучи занаят, Карабаш му възлага да води дневник, а камерата на Недбалски започва да следи поведението на героя в новата за него среда. Така в продължение на една година се оформя не само разнообразният материал, но и един съкровен „авторски“ коментар към всички поважни случаи и събития: текстът от дневника става основен текст на филма. Резултатът е достоверност и богата психологическа характеристика на героя. Разкривайки многостранно неговата вътрешна същност, Карабаш намира ония контакти между индивида и социалната действителност, които му помагат да каже редица общи и значими в социално отношение истини. Така този задълбочен, промислен, социално ангажиран филм-наблюдение се превръща не само в портрет на една личност, но и в документ на времето, в творба с широки социални измерения. Спрях се по-подробно на този филм, защото ми се струва, че той е показателен за сериозните творчески възможности на полските документалисти да решават на високо равнище разнородни задачи. Ако досега Краков ни очароваше с блестящи хрумвания и виртуозност, този път той респектираше с дълбокия си

обществен ангажимент, професионалната и творческа зрелост на едно реалистично документално кино. Бих желал да посоча като още един пример и филма „90 дни от годината“ на режисьора Кристина Гричеловска, който бе награден като най-добър документален филм. Без да блести с особени достойнства в изобразителното решение, филмът е снет по метода на директното кино — този филм е представител на онова здраво критическо начало, което създаде огромен морален кредит на полското документално кино. Както е известно, проблемите на селото са поставени в Полша с особена острота. И би трябвало да се създават най-благоприятни условия за нормалното функциониране на селскостопанския производствен процес. Но — намесват се бюрократията и бумашината и пред селските труженици изникват такива пречки, че те губят буквално по три месеца в годината, за да се сдобият с необходимия фураж или торове. Всичко това е документирано на екрана точно, с остър публицистичен патос. Един недъг е показан, виновниците — изобличени и ти е трудно да предположиш, че след такъв филм неуредиците няма да се отстранят. Филмът защитава отговорно една от важните функции на документалното кино — активно да се намесва в живота и чрез критика да действа оздравително върху обществения организъм.

През последните години в сферата на научно-популярното кино са в ход любопитни процеси — своеобразен отглас на една всеобща тенденция в киноизкуството: избледняване на жанровите различия, взаимно проникване и преливане на жанровете. Научно-популярното кино все повече се откъсва от определени закостенели представи за жанра, постоянно разширява своя обхват и своята проблематика, разнообразява подхода при конкретното решаване на темата. Филмът „Археология“ на полската студия за научно-популярни филми в Лодз, режисьор А. Бжозовски, награден със специалната награда на журито, бе ярък изразител на тези нови тежнения. В 15 минути, без коментар, по чисто документален път са показани разкопките, които извършва една археологическа група от Института за материална култура при Полската академия на науките. Зрителят не разбира къде точно се извършват разкопките и е приятно развеселен, когато в резултат на извършваните по строг научен метод разкопки от пръстта се появяват твърде странни предмети, нямачи нищо общо с представите ни за археологически находки: чаени лъжички, брошки, копчета, гребенчета, детски играчки ... Но пред-



Кадръ от филма „Една година на Франк В.“



Кадръ от филма „Замъци на пясъка“

метите се трупат все повече и повече, докато камерата не швенкова от тях към телените мрежи и зловещия надпис „Arbeit macht frei“ пред входа на Освиенцим. В един миг развеселената зала онемява. Разкопките се правят край крематориум III и това е всичко, което е останало от хората, загинали тук преди четвърт век. Шокът е поразителен, ефектът на внушението огромен. Един филм-образец как една вече безкрайно много експлоатирана тема може да бъде решена оригинално и въздействащо, когато се мобилизира въображението на твореца, без тя да загуби мащабите на своите човешки и граждански измерения.

Не е нужно нито е възможно да се спирам на всички наградени, а и на някои от ненаградените филми, които привлякоха в една или друга степен вниманието на зрителите. Разбира се, общото впечатление от тазгодишната полска панорама в Краков не се покрива с това, което оставиха тези три справедливо високо отличени филми, защото видяхме и някои твърде посредствени, дори слаби произведения. И все пак като цяло — за разлика от игралното — полското късометражно кино продължава да стои относително стабилно на завоюваните предни позиции. Това е живо, динамично, обърнато с лице към съвременieto, ангажирано кино на ярки творчески индивидуалности. Отлична техническа съоръженост — на особена висота е специално звукозаписът! — и овладян до съвършенство професионализъм (в нито един филм не личи „потта“ от творческото усилие) позволяват на полските документалисти да не пилеят силите си, а да насочват вниманието си към най-същественото в проблематиката, към творческата самонаизява, към това „какво“ ще кажат на зрителя...

*
* *
*

Последвалата Пета международна панорама на късометражния филм завърши така, че за пръв път, след като съм посещавал многобройни фестивали, не изпитвам желание да споря с решението на журито. Действително това бе най-обективното решение, което взе под внимание всичко, заслужаващо награда. От една страна, само шест награди при една конкуренция на близо 100 филма говорят, че общото равнище тази година не бе на особена висота. От друга страна

обаче, почти всеки един от тия шест наградени филма представляваше явление, отскачащо високо над средното равнище. От българска страна бихме могли да съжаляваме само за това, че този път журито се въздържа да даде дипломи. В шестте официални награди влязоха само два мултипликационни филма, а нашият „Кравата, която...“, приет изключително топло от публиката и отбелязан ласкаво в печата, остана на трето място...

Картината, която предлагат шестте наградени филми, е характерна за някои от посоките, в които се движи днес късометражното кино. От една страна, философско есеистично осмисляне на живота, пречупено през поетичния, понякога твърде субективен свят на твореца, от друга — активна публицистика, търсеща мащабност чрез остра социална проблематика. Така съветският филм „Замъци на пясъка“, режисура Яков Бронщейн и Алгис Видугирис, увенчан заслужено с „Гранд при“, покори зрителите със своята човешка топлота. Внимателното, бих казал любовно наблюдение над един малчуган, който строи с необикновен талант някакви чудни замъци от мокрия пясък край водата и живее изцяло с този свой неповторим мир на своеобразно изкуство и детска непосредственост, е използвано от авторите, за да съпоставят светуосещането на детето с реализма на възрастните. Реа-

Кадр от филма „Концертисимо“



лизирана с много свежест и хумор, тази съпоставка довежда до не много благоприятни изводи за възрастните, изобличени с леко иронично чувство в прекалена трезвост и практицизъм, които често ги заставят да се разминават не само с деликатната чувствителност на децата, но и с красотата в живота. Великолепната органичност в поведението на малчугана, отличната операторска работа на Видугирис, решил филма в една прозрачна гама на черно-бялото, и приятната музика, направиха от този филм истински празник за фестивалните зрители.

Странен, но любопитен, макар и не напълно ясен със своята иносказателност, бе югославският филм „Пикник в неделя“, режисьор Карпо Година, получил една от четирите главни премии. На една поляка със седем човека: двама музиканти, които с убийствено еднообразие свирят някаква словенска песен, една стара дама, която чете книга, типичен словенец, който се излежава на едно легло, един революционер (македонец?), който стреля в мишена, и двама млади, които се любят и с това шокират старата дама. Идилия, хармония. Но ето че музикантите засвирват сръбска песен, от която се дразнят всички без младите, революционерът улучва целта и е щастлив, словенецът, по молба на дамата му отнема оръжието, но младежът, партньор на девойката, отново му го връща, след което

старата дама, изпълнена с негодувание, си отива. Настъпва отново спокойствие, отново хармония, само старата дама я няма. Над поляната се носи щастливият смях на влрбените. Когато гледах филма, реших, че съм отгнал неговото намерение: да противопостави на старото, отиващото си, всеподемността на новото, тържеството на младостта, на любовта. Оказа се, че съм сгрешил. Според тълкуването, което дадоха югославяните, филмът имал съвсем директна публицистична цел: да олицетвори отношенията между отделните републики в Югославия...

Ярък представител на истинската директна публицистика бе филмът „Краят на една революция“ на англичанина Брайън Мозер, награден също с главна премия. Този филм е снет в Боливия, чисто репортажно, следователно без претенции за изящество в изображението. Но каква политическа и емоционална сила лъха от него! Филмът ни разказва за процеса срещу младия френски журналист и философ Рожи Дебрай, осъден в Боливия на 30 години затвор за връзки с Че Гевара и мнимо участие в заговор за сваляне на правителството. Епизодите от процеса, директните разговори с Дебрай се редуват с кадри от убийството на Че Гевара, от картини, рисуващи днешната обстановка в Боливия, и изказвания на диктатора Барриентос, американския посланик Тендерсен и американски военни инструктори. Проблематиката, предмет на филма, и анализът, който Мозер прави в истински, макар и малко обективистичен публицистичен дух, тревожат човешката съвест, която не може да е индиферентна нито към насилието и беззаконието, нито към определени методи на борба, когато те не са съобразени с обективните условия. За публицистичните си достойнства „Краят на една революция“ получи и наградата на Международната федерация на кинокритиците, която той раздели „ex aequo“ с индийския филм „Аз съм на 20 години“ — една вълнуваща анкета сред младежта на Индия за пътищата, по които трябва да се развива съвременното индийско общество.

Специалната награда на журито получи мултипликационният филм „Концертисимо“ на младия унгарски режисьор Йожеф Денеш. Един необикновен концерт — на подиума се качват вместо музиканти войници, които „настройват“ не инструменти, а различни оръжия. Публиката, както обикновено пишно натруфена, наблюдава с безразличие насочените срещу нея дула. И както обикновено, тя аплодира диригента, който застава на мястото си, вдига палката и — следва залп. Край. Високото отличие бе напълно заслужено за тази творба, която с пределен лаконизъм (филма трае само 3 минути!) и с любопитно пластическо решение (мултиплицирана акварелна рисунка) успява да доведе точно и въздействащо до зрителя мисълта за заплахата на нашата цивилизация опасност.

Вторият мултипликационен филм, влязъл в „шесте“ (една от четирите главни премии) бе „Клюкарки“ на чехословашкият режисьор Йозеф Клуге. Филмът разказва за печалните последици от клюките и сплетните. С много сарказъм, при великолепен ритъм и високи пластически достойнства, този четириминутен филм бичува един страшен недъг на нашето общество и сочи, че понякога човек може да бъде убит и с думи, а убийците лицемерно да лаят сълзи над трупа му...

И последният от наградените филми — „Време на промени“ на поляка Анджей Пешутовски. Това е само едно ново добро постижение в поредицата на ония филми, които без дикторски текст се стремят да обхванат широки обществени процеси и да ни внушат своите обобщения по чисто изобразителен път. Филмът разказва за промените, настъпващи в полския пейзаж в резултат на индустриализацията, а оттук — за социалистическия път на развитие в Полша. Достойнството на филма е силното, поетично чувство, с което авторът отразява настъпващите изменения и което го е вдъхновило към една силно опоектизирана графичност в изображението.

*
* * *

Един фестивал с малко, но заслужени награди, в който нямаше пренебреганост от журито филм, и един фестивал с много баласт от посредственост и баналност — такъв ще остане в съзнанието ми Петият международен фестивал на късометражния филм в Краков. Очевидно над програмата за международната панограма в Краков организаторите на фестивала ще трябва да помислят по-сериозно. За да се укрепи още повече престижът на този млад фестивал, е нужен по-строг подбор на филмите, нужно е те да бъдат поне в по-голямата си част действително на фестивално равнище.

ФЕСТИВАЛЪТ В КАРЛОВИ ВАРИ

СЕВЕЛИНА ГЬОРОВА

Тази година в малкия град, който се гордее със своята чудотворна вода, от която били пили Петър Велики и Гьоте, посрещна 16 страни с 23 конкурсни филма и много гости, наблюдатели на фестивала и участници в „Свободната трибуна“ — тридневен разговор за творческата свобода в киното.

Още първия ден програмната комисиция се почувствува задължена да обясни какви съображения са я ръководели при подбора измежду 130 предложени филма. Въпреки нейното изчерпателно изложение, че акцентът през тази година е поставен върху младежката проблематика, а в художествено отношение — върху някои интересни и новаторски тенденции в световното кино, често по време на разговорите се налагаше да се защитава или обяснява един или друг избор. Очевидно беше желанието на организаторите на фестивала да променят неговия характер, като внесат нови моменти от гледище на съдържанието — да подчинят предложените филми на предвзрително набелязана тенденция, като избират от тях в определената насока. Това обедни според мен естествената картина на съвременния филм, която може да се разгърне хармонично само ако се оставят отделните страни да предложат онова, което сами смятат, че ги представя и характеризира най-интересните тенденции в тяхната кинематография. Дори си спомням как един английски критик скептично отбелязва, че филмът „Добрата крава“ на режисора Кен Лич съвсем не може да даде представа за английското кино. Но изкуството, изглежда, притежава много повече вътрешна независимост, отколкото по-някакога предполагаме. Едни са били намеренията на програмната комисиция, а други бяха реалните резултати. Централна тема на фестивала стана темата за защитата на мира, темата за разобличение на войната. И тя се наложи и в разговори, и във впечатления от един... извънконкурсен филм, за

чиято националност дори остро се поспори — „В северен Виетнам“ на режисьора Феликс Грийн. Водачът на американската филмова делегация Брус Хершенсън оспори, че този филм бил американски. А неговият създател, роден в Англия, но работещ в Америка, приведе данни за американските дружества, които са го финансирали, за да го направи. Той защити американското общество, в което има хора с мислене, различно от това на г-н Хершенсън. Организаторите на фестивала не взеха официално становище към инцидента, но той привлече всички симпатии на страната на Грийн, който благодари дори за „добрата кулиса, създадена за моя филм“. Все по това време се втурна и вестта за смъртта на Роберт Кенеди, и то преди прожекцията на американския конкурсен филм „Хладнокръвно“, който трябваше да ни запознае с хладния и отлично овладян механизъм на убийството. Дори и главнието съвпаднаше с думите на Роберт Кенеди, произнесени по повод убийството на Лютер Кинг и цитирани в статия на Феликс Андреев, съветски журналист

„Позор за цялата нация е убийството на един американец от друг. В името на закона или въпреки закона. Хладнокръвно или в състояние на афект.“ Филмът ни показваше как това става хладнокръвно и без всякаква причина. Двама души убиват цяло семейство...

Темата на войната се разглеждаше в различни аспекти във филма на Конрад Волф „Аз бях на деветнадесет“ (ГДР), във филма „Правете любов, а не война“ на Вернер Клет (ГФР) и пр. В борбата на Волф има нещо изповядано и съкровено. Младият германец, отрасъл в Русия, който се сражава за съветската страна и за справедливата кауза, гледа на събитията и на проблемите до голяма степен през своите детски очи. Но режисьорът не е успял да предаде всичко като преживяно. То е и илюстративно, и хладно, и на места

наивно и сантименталнодекларативно. Понякога войната прилича на забавно момчешко приключение, друг път — на твърде безметежно пътуване, където избилствуват случайностите. Филмът на Вернер Клет разглежда характерна случка — млад американец отказва да замине за Виетнам и се крие при сестрата на своя приятел. Накрая го откриват и при опит да избяга го убиват. Фактът сам по себе си е твърде красноречив. Предаден е с една великолепна, чувствителна камера, която изтръгва сянката или по-скоро кошмарът на войната от всичко, което заобикаля героите. Те говорят за обикновени неща, вършат обикновени неща, а всичко около тях кръжи в ужасяващо нарастващ ритъм. Мелницата за кафе е огромна машина, която може да те смеле. И металното скеле на ботаническата гра-

дина се издига като заплашителна стена, която не можеш да преодолееш. Такъв филм изопва нервите. Той не просто предупреждава, а крещи. Ще кажете — не е ли малко преувеличено? Може би. Но затова пък е искрено и струва живота на младия герой, на юношата, който съблича униформата си, скрива я заедно с пистолета и заявява, че му е трудно да убива.

Много от младежките филми, ако приемем това определение, защищават дълбоките и трайни чувства на съвременните млади хора. Авторите им изтръгват една неподозирана нежност и трайна привързаност към света и хората, които на пръв поглед са изненадващи. Шведският филм „Ола и Юлия“ на режисьора Ян Халдорф разказва за необичайната и изключителна любов на един нашумял джазов певец към



Сцена от филма „Твой съвременник“ на режисьора Юли Райзман

едно случайно срещнато момиче. Разглезеният и преситен Ола обича въпреки разстоянията, въпреки озлоблението на приятелите си. Тук няма обяснение и поучение — има искреност, чистота и лиризм, внесли нова и силна интонация в атмосферата на бурните джазови концерти, в бесния ритъм на

съвременния живот. Един от най-лиричните филми беше и „Леля Зита“ на режисьора Робер Енрико, творба, която ни пренесе в поетичния свят на детството, за да го съчетае с истинското съзряване, с превръщането на момичето в жена, с първото съприкосновение със сериозния живот. Ако в душата на

всеки съвременен млад човек живее то- ва удивително и хармонично спокойствие на ранните години, ако от време на време там се пробужда детето, голямото сражение е спечелено. Тънка импресия за юношеската впечатлителност беше и унгарският филм „Клоунът на стената“ на режисьора Пал Шандор. Но една значителна част от филмите за младежта показваха в твърде претенциозна, непочувствувана форма важни проблеми, без да могат нито да ги разясняват, нито да ги разрешат. „Танц в квартирата на Хитлер“ на полския режисьор Ян Батори ни разочарова с натрапчивите акценти върху неща, сами по себе си не особено съдържателни, с обеднената психология на героите, особено сравнени с дълбочината и стойността на повестта, от която е почерпен сюжетът, с неизразителната игра на артистите. Кинематографичната изобретателност на един обигран майстор не спасява незадълбочеността в характерите и проблема, колкото и да ти е приятно да гледаш овладян професионализъм. А комедията на режисьора Маран Гозов (ГФР), „Ангелчето, или девицата от Бамберг“ не можа наистина да ни развлече, колкото и да се опитвах да ни обясня, че е чисто развлекателна творба и е донесла големи приходи. Излиза, че както прозрачната нравоучителност, така и плоската безсъдържателност могат да бъдат досадни. Многобройните опити на героинята да се лиши от девствеността си ни дотегнаха далеч преди развързката, въпреки че след толкова големи „порции“ от филми бяхме жадни да се развлечем и не бяхме особено възискателни. В значителна част от филмите за младите хора еротиката заемаше порядъчно място — до такава степен, че вече оаквахме да минат задължителните и неизбежните интимни сцени, без които знаехме, че няма да свърши и филмът. „Нощните занимания заемат повече място от дневните“ — се пошегува в изказването си на „Свободната трибуна“ Ал. Караганов от СССР. А когато такава сцена приглушаваше един възникнал въпрос или слагаше край на едно подхванато безпокойство и затваряше света само в тесния кръг на личността, изолирана напълно, неудоволствието видимо се изписваше по лицата на всички.

Бих искала да спра вниманието върху друг въпрос, който очевидно вълнува кинематографистите на нашето време — документалността. Когато човек гледа в късо време много филми, и

то на различни, отдалечени една от друга страни, запаметява онова общо нещо, което е не мода или вкус на времето, а общност в чувствата и търсенията в изкуството. В много игрални филми документалните кадри заемаша порядъчно място. Те свързваха преживяванията на героите с важни моменти от далечната или съвременната история на тяхната страна, внушаваха усещането за автентичност. В западногерманския филм против войната във Виетнам се появи и Джонсън, който се ръкува поотделно с всеки войник, изпращан в далечната страна. В кубинския филм „Възпоменание“ революцията, която централния герой не разбираше и не можеше да я приобщи към своя свят, също беше предадена документално. И това имаше своето определено значение. Бих искала тук да подчертая колко обобщаващо за тази тенденция прозвуча съветският филм „Шести юли“ на Юлий Карасик, издържан напълно в духа на снимките и документалните кадри на епохата и наистина запечатал мигове на трайно, високохудожествено обобщение за онова време. За разлика от писата, чиято стойност е да предаде динамиката и истината на една историческа стенограма, филмът постига историческото прозрение на Лениновата мисъл, движението на тази мисъл, нейната гъвкавост, нейната победа над авантюристите в политиката, без нито в едни кадър да изневери на естественото, „документално“ протичане на събитията. И Юрий Каиров постигна наистина един нов образ на Ленин по богатство на мисълта и действието, по тънък, неуловим преход от историческата достоверност към съвременната обобщеност.

Съвременното кино претендира за истинност. То иска да завладее зрителя, да го подкупи с една концепция, която смята валидна за много хора. Малцина и в творчеството си, и в изказванията си бяха на друго мнение. Впрочем имаше един единствен и затова може би си струва да го споменем — режисьорът Хосе Мария Нунес, който се представи с филма „Биотаксия“ — психография на една жена, ако може така да се определи. Едва ли този филм може да даде някаква представа за испанското кино. Той се занимава с преживяванията и уязвимостта на героинята, чийто живот въпреки не е никак интересен. Може би минута време камерата се „впиваше“ в безизразното лице на актрисата, без да намери там нищо, което си струва това съсредоточаване на вни-



Сцена от филма „Клоун на стената“

манието. И макар режисьорът да заяви, че той е за „малцинството“ в изкуството, не вярвам да е бил особено радостен, че почти никой не догледа неговия филм. Практиката развенча тази претенциозна теория. Едва ли някой ще се вълнува от световното кино така, както днес, ако знае, че залите ще бъдат празни.

Твърде много от филмите бяха посветени на проблема за престъпността — „Добрата крава“ (Англия), „Отвлечането на човек“ (Италия), „Хладнокръвно“ (САЩ), „Когато бъда мъртъв и бял“ (Югославия) и пр. Тенденциите бяха разпопосочни. В едни от филмите проблемът създаваше напрежението на сюжета и забавляваше. Служеше за сензации и своего рода зрелище и удоволствие. В други разрушаваше живота на хората, прогонваше спокойствието им, оставяше ги разочаровани и измамени. Но малко нещо се каза за начина, по който съвременният свят може да се справи с престъпленията. Дори на някои места от нас се искаше да изпитваме съчувствие и да разбираме престъпниците, принудени да постъпват така от самото общество, подтиквани от неговото безразличие. Странно и не-

приятно усещане събуди у мен югославският филм „Когато бъда мъртъв и бял“ на режисьора Живоин Павлович. Младият герой — крадец и мошеник, пътешествува из съвременна Югославия и увеличава любовните си приключения. Неговата нелепа и случайна смърт не обяснява нито с какво е интересен този тип, нито чия е вината за неговата гибел. Бях наистина удивена, когато той получи награда за „смел дух, своеобразие на стила и посветен на актуален проблем на съвременното общество“.

Бих искала да отделия място на представянето на Чехословакия на този фестивал. Още при откриването с филма „Срам“ на режисьора Ладислав Хелге стана ясно, че домакините биха желали да свържат кинофестивала, доколкото това е възможно, със събитията в своята страна. При интервюта и разговори те търсеха повод да се осведомят за оценката, която се дава на политическия живот в Чехословакия. Филмът разкри твърде песимистичната перспектива на един председател на районен комитет, който се натъква на вопиеща обществена несправедливост, достига до тежка душевна депресия,

но я изживява за една нощ и на другата сутрин по същия любезен начин на път за работа поздравява жителите на своя град. Той приема да покровителствува един престъпник, след като е накарал хората да го изберат за председател на най-богатото селско стопанство в района. Примирението с безпринципността, със завареното положение — всичко това авторите на филма приписват на доскорошния обществен живот в Чехословакия. Подобни критични стрели те отправят и със словашкия филм „Три дъщери“ на режисьора Штефан Ухер, където местните ръководители са представени като ограничени и примитивни хора, облечени в силна и безпрекословна власт. Съвсем естествено беше доста ярката и настъпателна тенденция на тези филми да отблъсне зрителите и паузите на пресконференцията наистина подсказваха, че дори е неудобно да се говори по въпроса. В замяна на това възторгът и всеобщото признание на журито и публиката спечели филмът „Капризно лято“ на режисьора Иржи Менцел.

Идеята на филма — стара като света и вечна като него — не беше нито изненадваща, нито актуална. Затова пък прозвуча органично и топло, във великолепно единство с изобразителната сила на режисьора, с неговото отлично чувство за поетическа атмосфера, за тънко съчетание на драматизъм и лирика с една остра съвременна ироничност. Великолепната литературна основа на филма — новелата на Ладислав Ванчура, е намерила равностоеен, но чисто кинематографичен израз, без да загуби от своята философска и лирическа дълбочина, от живописността на характерите, от неизтощимата жизненост и знойно, лятно опиянение на страстите. Може би това беше единствената творба на фестивала с толкова единодушно одобрение. И все пак, жалко, че най-хармоничното произведение не е и най-проблемното, а стои някак на страни от въпросите и страстите, които разпъват и мъчат творците и са в центъра на вниманието и на продуценти, и на публика.

Една от надеждите на фестивала бе-



Властимил Бродски и Рудолф Хрушински в сцена от филма „Капризно лято“ на режисьора Иржи Менцел. Филмът получи голямата награда на авторското жури

ше филмът на Крамер — „Познай кой ще дойде на обяд“. Майсторството на режисьора и неговите категорични обществени позици обещаваха много, особено след като се знаеше, че филмът е посветен на въпроса за расовата дискриминация. Ние видяхме една психологическа драма, разгъната умело, с вещина, поверена на първостепенни артисти като Сидней Поатие и Спенсер Траси, но и едно доста компромисно разрешение на конфликта за брак между бяла и черен. И все пак дори самата постановка на проблема, макар и в тази дидактична и на места смекчена от сантиментализъм проповед, има своето значение.

По общо убеждение художественото равнище на тазгодишния филмов фести-

вал в Карлови вари не задоволява. Може би това не даде достатъчно повод на „Свободната трибуна“ да се заговори по същество за търсенията и постиженията на кинематографистите, да се анализират отделните творби. А се теоретизираше при това доста пространно и абстрактно върху творческата свобода, като всеки ѝ даваше свое определение и свое съдържание.

Едно обаче е съвършено ясно — за творците с всеки изминат ден става повече от очевидно, че извън съдържанието на епохата, в която живеем, не може да се разгърне пълноценно и интересно художествено творчество. То се ражда в кипежа на обществено-политическия живот и изисква безкомпромисно служене на истината, на историческата истина.

М А М А Я — 1968 г.

Този път Международният фестивал на анимирания филм в Мама я върши с 5 златни и 7 сребърни пеликани, 3 специални награди — за анимация, графика и рисунка, награда на Международно жури на кинокритиците и на Асоциацията на кинодейците в Румъния. Един от златните пеликани бе донесен в България, за да се нареди в колекциите от международни награди, присъдени на българските мултипликационни филми.

След фестивала в Анеси Международният фестивал на анимирания филм в Мама я се утвърждава като един от най-големите и сериозни прегледи на световното мултипликационно изкуство. На II международен фестивал в Мама я се допускаха филми, реализирани през 67 и 68 г., като се приемаха и такива, които бяха вече участвували и наградени на други фестивали, с изключение на фестивала в Анеси. Тази година пред международното жури, в чийто състав бяха включени Джон Халас (Англия), председател на журито, Фьодор Хитрук (СССР), Йожи Кури (Япония), Братислав Пояр (Чехословакия), Роберт Верал (Канада), Марин Сореску и Флориан Потра (Румъния), както и пред многочислените участници на фестивала бяха показани 102 филма от 25 страни. Те бяха обединени под девиза на фестивала „Човешкото въображение в служба на човечеството!“ Извън конкурса бяха показани филми както на членове от журито (Халас, Кури), така и получили награда в Анеси филми („Театърът на г-н и г-жа Кабал“ на В. Боровчик) и др. По молба на българската делегация в извънконкурсната програма

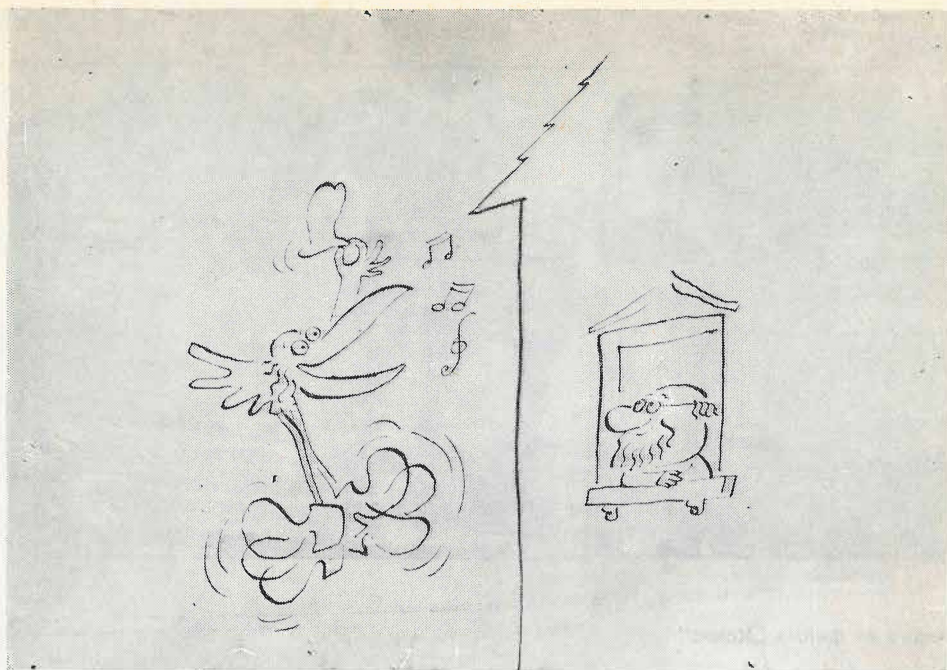
беше включен и нашият филм „Кравата, която...“ на Христо Топузанов и Доньо Донеv, който, както научихме след пристигането си в Мамаv, не бе допуснат до конкурса от селекционната комисия. Мотивите за това бяха твърде неясни, а аргументите — неубедителни. Въобще в работата на селекционната комисия се откриха много слабости. Това не е нито само мое лично мнение, нито пък на нашата делегация. То се потвърждаваше на самите прожекции от недвусмисленото освиркване на извънредно слаби произведения. Показан извън конкурса, филмът „Кравата, която...“ беше приет много добре и има безспорен успех.

Преди да се спра по-подробно на тенденциите на Втория фестивал на анимирания филм в Мамаv, бих искала само да спомена, че като цяло българската програма беше една от най-добрите. Показан още на откриването на фестивала, филмът „Стрелци“ на Доньо Донеv пожъна големи овации и спечели признание, което след това се отрази благоприятно и върху останалите ни филми. Разбира се, че след толкова доброто начало българските филми се очакваха с особен интерес. „Есперанца“ на Иван Андонов затвърди нашия успех и постави рекордите ни в центъра на вниманието на журналистите. Трудности при пресконференциите се появиха обаче от недоглеждането на фестивалния комитет, който не беше осигурил на българската делегация преводач (както впрочем и на Първия фестивал в Мамаv). Останалите ни филми затвърдиха мнението, че наградата за селекция ще бъде присъдена на българската кинематография. Но журито не присъди награда за селекция, а посочи само в преамбюла към решението си безспорното израстване на нашата анимация за изтеклите години от първия до Втория фестивал в Мамаv. Отбелязва се също така развитието на унгарската и румънската национални анимационни школи.

Вторият фестивал на анимирания филм в Мамаv беше действително широк преглед на търсенията и проблемите на световното мултипликационно изкуство. Филмите се отличаваха не само с жанрово разнообразие, но и в стилово отношение. Тук изпъкнаха най-противоречиви тенденции — от структурния, формалния експеримент („Домина“ — Швеция), през усложнената философия и форма („Вълната“ — Румъния, „Хоби“ — Полша), ясната мисъл, наситена с подтекст („Стрелци“ — България, „Обличането“ — САЩ), политически заангажирания филм („Концертисимо“ — Унгария и „Аплодисменти“ — Югославия), до традиционната мултипликация („Човешката глупост“ — Румъния, „Легенда за злия великан“ — СССР). Едновременно с това изпъкнаха филми с прости, чък сюжет и мисъл, за реализацията на които бяха използвани нови методи, нов материал или демонстрирана виртуозна техника и находчивост. Без съмнение те доставяха голяма наслада, като предварително разполагаха към себе си със своята непретенциозност. Такъв беше филмът „Калипсо“ — САЩ, получил Сребърен пеликан — мултипликационна илюстрация на известната песен „О, м-р Талиман“.

Може със сигурност да се каже обаче, че експерименталните, лишени от мисъл анимирани филми не бяха приети от публиката, нито пък бяха оценени от журито. Развълнувани от обезпокояващата ги мисъл, че техните произведения са слабо познати на широкия кръг зрители, аниматорите, както и журито предпочитат явно филми, съчетаващи в себе си мисълта с изискваната форма, хуморът с гражданската заангажираност. Най-близко до тези изисквания като цяло се намират според мен българската, югославската и унгарската анимационни школи. Трябва обаче да се отбележи, че югославските филми, в повечето случаи интересни като замисъл и реализация, не издържат докрай ритъма, в който са започнати, като оставят впечатление за разтегленост, което от своя страна отслабва общото впечатление от филмите. Този упрек се отнася също и до филма на Златко Гргич „Изобретателят на обувки“, получил Златен пеликан. Приятно впечатление направи унгарският филм „Вариации върху темата на един дракон“ на режисьора Атила Даргач, в който старата приказка придобива нови и различни трактовки, свързани със съвременните човешки взаимоотношения (филмът получи Сребърен пеликан).

Румънският анимирания филм прави впечатление със склонността си към трактуване на усложнени проблеми — развитието на човешката личност — „Сан-та семплика“ на Гопо, взаимоотношението между твореца и неговото произведение — „Вълната“ на Сабин Балаша, борбата между силите на светлината и мрака — „Тера“ на Стефан Мунтеану, любовта и ненавистта — „Разказ върху замръзналото стъкло“, „Ромео и Жулиета“ и други подобни.



Кадър от филма „Изобретателят на букви“

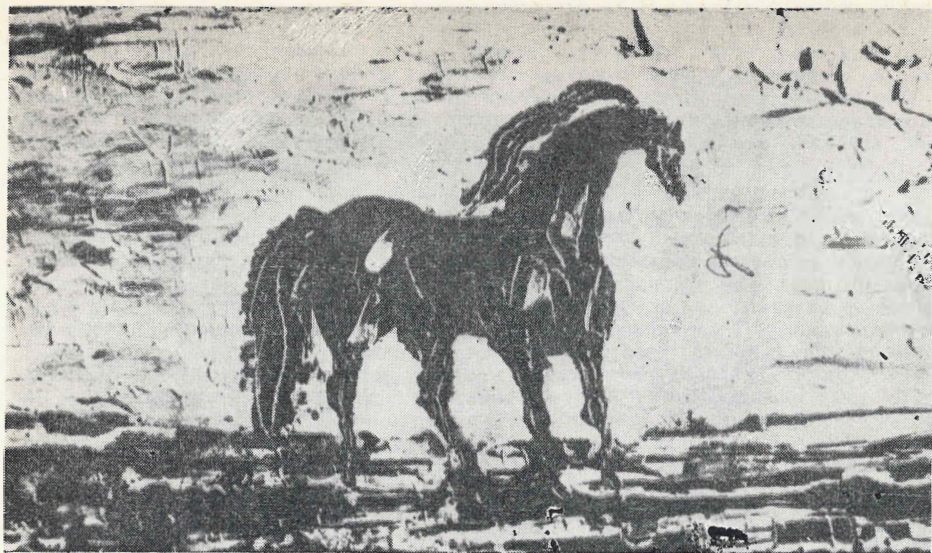
Тъй нареченият „черен хумор“ се промъква в някои чехословашки филми — „Отмъщение“ на Юри Брдечка и „Естествознание“ на Ян Шванкмайер (историята на природата от едноклетъчните до човека — всичко в този свят се изяжда от човека, а човекът ще бъде изяден от собствения си череп), както и в някои други филми на Белгия, Франция и ГФР.

Традиционната анимация господства сред филмите за деца. Сред тях е и награденият румънски филм „Човешката глупост“ — една от изненадите, които Международното жури поднесе на участниците във фестивала. Разбира се, и в този сектор има щастливи изключения, като наградения със Златен пеликан филм на чеха Зденек Милър „Кадифената гъсеница“, реализиран с много вкус, фантазия, без дидактика и назидание.

Другата изненада на журито бе наградата Сребърен пеликан и наградата на журито на кинокритиците за полския филм „Хоби“ на Даниел Шчекура — една песимистична философия за ограничеността на човешката свобода, реализирана в сюрреалистичен маниер

Останалите награди бяха посрещнати като заслужени и справедливи. С особено голямо задоволство се прие присъждането на „Златен пеликан“ на филма „Конят“ на поляка Витолд Герш — раздвижена живопис, изразяваща стремежа на човека да опитоми дивия кон, както и Сребърният пеликан на кукления филм на японца Кавамото (първи филм) „Забранено е да се късат клонки“ — японска легенда, предадена с много вкус и чувство за стил и движение.

На фестивала в Мамая беше показана ретроспективна програма от филмите на Гопо, или както някой остроумно я нарече — Гопо в ретроспектива. Действително последният филм на Йон Попеску Гопо е твърде далеч от неговите предишни анимации, като на места е повлиян от лош вкус и еднообразие на формата.



Кадръ от филма „Конят“

Може би е необходимо да спомена накрая, че Международната асоциация на аниматорите има заседание, на което беше избран нов президент и бе обсъждан въпросът за евентуалното пренасяне на Международния фестивал на анимирания филм от една страна в друга, като по този начин се осигури по-широка популярност сред зрителите от различни националности на това интересно и както вече бе доказано, проблемно изкуство.

От Втория международен фестивал на анимирания филм в Маая българските аниматори с право могат да имат повишено самочувствие и вяра в творческите си възможности. Би било непростимо, ако на следващия фестивал в Анеси — 1969 г. те не оправдаят очакванията и надеждите, които се възложиха в Маая на нашата анимационна школа.

Красимира Герчева



От 8 до 15 юни т. г. в Кюстендил се проведе Първият преглед на документални филми у нас. Журито на прегледа присъди Голямата награда „Пауалия“ на филма „Нишки от дъгата“ на режисьора Христо Ковачев. Втора награда не беше дадена, а трета получи филмите „Яне Сандански“ на режисьора Георги Алурков и „Водни криле“ на автор-оператора Христо Монински. Носител на наградата за режисура стана Генчо Генчев за сбирка фокуси, а наградата на кюстендилския вестник „Звезда“ бе дадена на филма „Пожарът“ — режисьор Нюма Белогорски.

Горе — кадър от филма „Нишки от дъгата“.

THE

Н

od

4

✱

•

*

64



Тодор Динов и Христо Христов снимат игралния филм „Иконостасът“ по мотиви от романа на Димитър Талев „Железният светилник“. Оператор на филма е Атанас Тасев.

хроника * хроника * хроника * хроника * хроника

поколебава да изпрати на смърт членовете на семейството на своя близък приятел заради еврейския му произход. И когато техните трупове се отправят към крематориума, героят е вече негов управител. Главната роля се изпълнява от Рудолф Хрушински.

ПОЛША

Тадеуш Яворски, известен полски документалист, се готви за дебют в игралния филм. В колектива „Каме-ра“ той ще постави филма „Партита за дървен инструмент“ по сценарий, написан от режисора съвместно със Станислав Гроховиак.

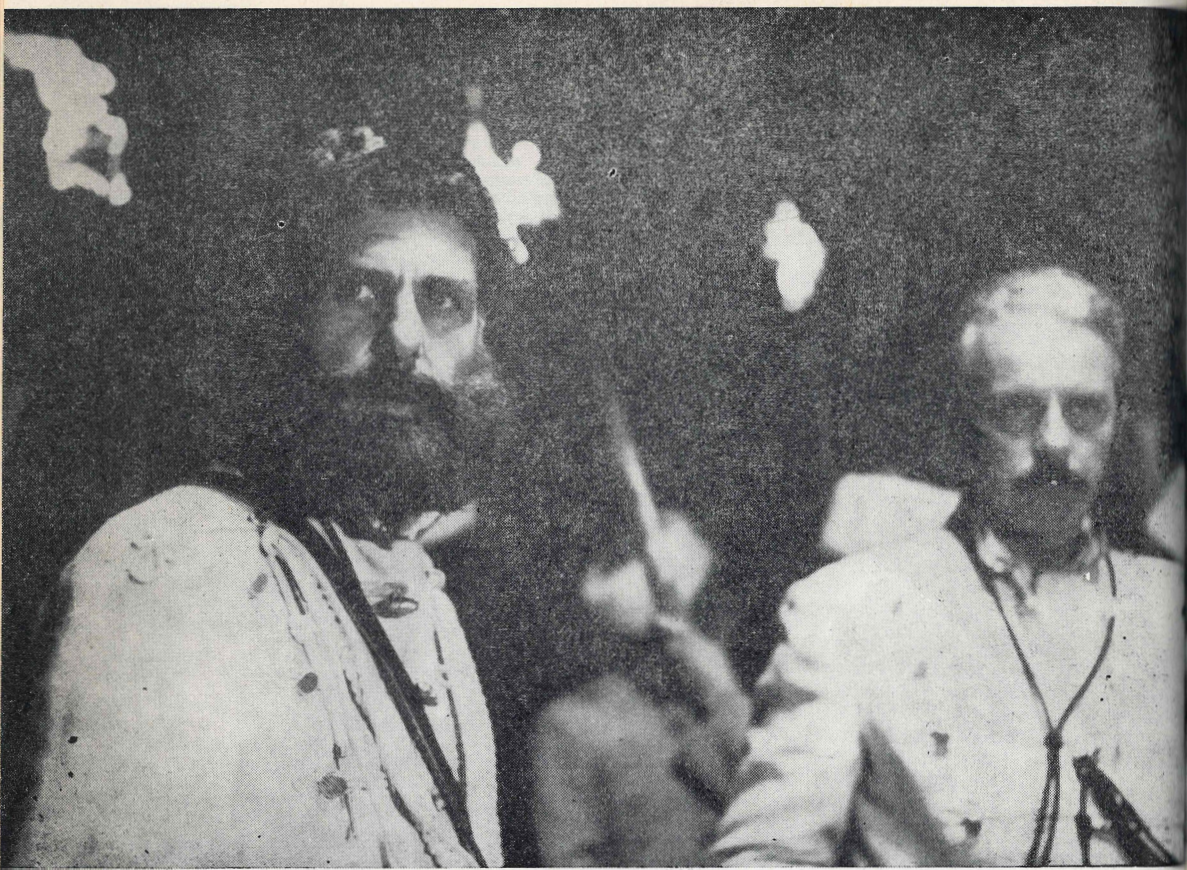
Очаква се още един режисьорски дебют — на сценариста Войцех Сзаж, който ще постави филма „Вълнолом“ по собствен сценарий.

Филмовата студия на полската войска „Чолувка“ е отпразнувала 25-годишния си юбилей. Само през последните десет години тя е произвела около 500 филма, от които най-голям брой документални. От няколко години студията участва във фестивали, конкурси, прегледи. Двадесет и пет филма са получили награди и отличия.

ИТАЛИЯ

„Ден на полицейско насилие в Пезаро“ — под това заглавие италианските вестници поместват съобщения за четвъртия фестивал на „Новото кино“ в Пезаро. Фестивалът бил открит с извънконкурсната проекция на филма на Йорис Ивънс „17-я паралел“. Кога-

то на екрана се появил Хоши Мин, група младежи започнали да ръкопляска, нахлула в залата и изразявайки симпатиите си към героичния вьетнамски народ. Полицията арестувала един от младежите „за нарушаване на реда“. А след два дни около театъра гърмели изстрели и се мяркали полицейски палки. Много граждани заедно с присъстващите на фестивала италиански и чужди кинематографисти организирали митинг в знак на солидарност с борещата се за демократични права френска интелигенция. Били арестувани двадесет души, мнозина тежко ранени и повече от триста души подведени под отговорност за нарушаване на реда. Сред арестуваните били режисьорите Валентино Орсини (Италия), Маурацио Кановила (Бразилия), журналистът Жорж Братски (Швейцария). Въпреки тези събития ди-



Апостол Карамитев и Всеволод Сафонов във филма „Жив е той!“ Поста- новка на режисьора Никола Корабов. Оператор Константин Джидров.

рекцията на фестивала решила да продължи про- жекцията на филмите. Пър- ва награда е била присъ- дена на аржентинския филм „Часът на доменните пе- ци“ — бележки и докумен- ти за неоколониализма, по- становка на режисьора Фер- нандо Солинас, втора на- града — на бразилския филм „Хитрините на сата- ната в град Лев-е-Транс“ с режисьор Пауло Жил Соа- рес. С голям интерес би- ли посрещнати филмите: „Възпоменание“ на режисьо- ра Томас Гутieras Алеа (Куба), „Университетът гла- сува против“ на режисьора Хесус Гедес (Венецуела), „Дивият 90“ на прогресив- ния писател Норман Май- лер (САЩ), който участву- ва във филма и като режи- сьор, и като артист, „Да- вид“ на Енрико Пинеда Бар- нет (Куба), „Спътник“ на Марно Скифано (Италия).

Известният италиански ре- жисьор Виторио Гасман участва във филма „Чер- ната овца“, който снима се- га режисьорът Лючано Сал- че. Този път любимецът на италианската публика ще играе ролята на двама бра- тия близнаци — единият Че- стен и добър и затова не постигнал нищо в живота, а другият — ловък търго- вец. Той се движи във вис- шето общество, дружи с ми- нистри и най-големите ин- дустриалци. Тежко на този, който се опита да застане на неговия път.

Но големият артист има и други проекти. На една пресконференция Виторио Гасман, Лючано Лючиняни и Адолфо Чели са заявили, че възнамеряват да снимат филм за „себе си“. Тримата едновременно ще участву- ват и като режисьори, и ка- то артисти в автобиографич- ния филм „Алиби“, който ще разкаже за юношеските

години на тримата прияте- ли, завършили Римската драматична академия. Във филма ще бъдат засегнати морални, политически и творчески проблеми, с кои- то се срещат днес младите артисти.

Американският режисьор Джон Касаветес („Сенки“) ще изпълнява една от роли- те във филма на италиан-ския режисьор Джулиано Монталдо „Неприкосновен“. Действието се развива в Щатите и тази страна е представена през очите на един италиански емигрант. В останалите роли — Га- бриеле Ферети и Франк Волф.

Силвана Мангано играе една от главните роли във филма на Пиер Паоло Па- золини „Теорема“. Нейни партньори са Терънс Стемп, Лаура Бети, Масимо Жи- роти.



Питер Финч в ролята на Нобиле от съветско-италианския филм „Червената палатка“. Режисьор Михаил Калатозов, оператор Леонид Калашников.

Виторио де Сика след завършване на филма „Любовниците“ по сценарий на Брунело Ронди и с участието на Марчело Мастоияни ще се заеме с постановката на филма „Джована“, в който главните роли са поверени на София Лорен и Марчело Мастоияни. Това е разказ за една неаполитанка, която отива в Русия, за да търси своя изчезнал през време на войната мъж. Автор на сценария е Чезаре Дзаватини.

В най-новия филм на Пиетро Джерми „Серафино“ главната роля се застъпва от популярния италиански певец Адриано Челентано.

Даниела Сурина, героинята от филма „Китай е близо“ на Марко Белокио, ще участва заедно с Моника Вити във филма

„Убий ме, студено ми е“ на Франческо Мазели.

Продуцентът Карло Понти е закупил правото за филмиране на пиесата на Бертолт Брехт „Майка Кураж“. Постановката ще бъде осъществена от Микеланджело Антониони. В главната роля зрителите ще видят София Лорен.

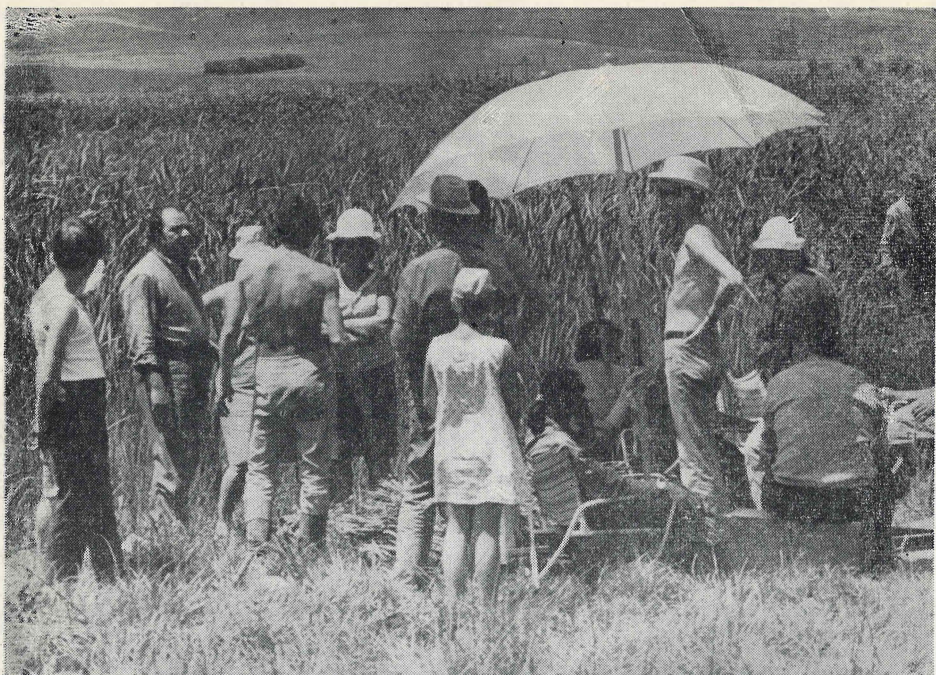
Две фирми: Дино де Лаурентис (Италия) и СССР-филм (Западен Берлин) се съревновават за правото да екранизират книгата на Жюл Верн „Михаил Строгов“ (Царският курьер).

Бернардо Бертолучи е поканил френския артист Пьер Клеман за изпълнение на главната роля в своя нов филм „Двойник“ по известната новела на Достоевски.

Марко Белокио е завършил една от новелите на филма „Евангелие 1970“. Останалите новели се поставят от Карло Лидзани, Бернардо Бертолучи, Жан-Люк Годар, Пьер Паоло Пазолини. Герой на филма на Белокио е студент, който се сблъсква с проблеми на университетския живот.

За основа на новия филм на Карло Лидзани „Смърт в Конго“ са взети събитията от последните дни на живота на Мусолини. Ролята на вожд на италианските черноризци ще се изпълнява от Род Стийгър. Негови партньори ще бъдат Джани Мариа Волонте и Лиза Гастони.

Уго Тоняци (сега в Италия не по-малко популярен от Марчело Мастоияни) за трети път се представя в ролята на режисьор. „Казват, че смятате да станете и



Карло Лидзини започна край София снимането на българо-италианския филм „Любовницата на Грамина“.

* хроника * хроника * хроника * хроника * хроника * хроника * хроника * хроника

и продуцент“ — се е обърнал към известния артист журналистът Ренато Николаи публикувал на страниците на „Вие Нуове“ обширно интервю с Тоняци. „Нямам такива намерения. Това е много рискувано. На Запад филмът трябва да се харесва не само на продуцента, но и на прокатните фирми.

Имах такъв интересен случай. Представителите на една прокатна фирма, гледайки един от моите последни филми, изведнъж се изплашиха. „Тоняци — казаха те, — но това е съвсем сериозен филм, това съвсем не е смешно“. И решиха чрез реклама да убедят зрителите, че трябва да паднат от смях. Чидесет години размисвах публиката. Сега чувствавам, че съм ризикувал. Възможно ли е именно сега публиката да се окаже толкова неблагодарна, както се опитват да ме убедят? Трябва да се каже на зрителя; Тоняци този път иска да ви застави да мислите, иска да ви каже нещо важно. Човек има право на развитие, а артистът — на еволюция на своя герой.“

В своя нов филм Гоняци ще играе ролята на шофьор, който взема върху себе си вината на своя работодател, замесен в някакви тъмни дела, и заема неговото място на подсъдимата скамейка. Благодарният патрон му обещава не само бързо освобождение, но и осигурен живот, прекрасна квартира и красива жена. Когато напуска затвора, шофьорът действително намира всичко — и квартира, и жена, и наред с нея доволения „благодетел, който едновременно е убил два зайка, обезпечавайки по този начин и излъганата от него девой-

доста дълго. Декорите са поверени на известния художник Леон Барсак.

Марина Влади и Франсواز Арну ще участват заедно във филма на Пол Бернард „Време за живот“.

Апри-Жорж Клузо е започнал неотдавна работа над прекъснатия от него поради заболяване филм „Затворничката“. В главните роли участват Елизабет Винер и Лоран Терзиев.

Брижит Бардо и известния футболен играч Пеле едновременно са получили предложение от две бразилски фирми. Обаче Пеле, преди да даде съгласието си отново да застане пред камерата, е помолил да се запознае със сценарията на бъдещите филми. Сценарият на единия от филмите бил веднага отхвърлен от Пеле. В него той е трябвало да изпълнява ролята на негър-лекар който се опитва да съблзани дъщерята на един милионер. За ролята на дъщерята е била поканена Брижит Бардо. „Не бих

ФРАНЦИЯ

Популярната френска артистка Мари Бел ще се появи отново на екрана в ролята на Федра от пиесата на Расин, която тя е изпълнявала повече от четиристотин пъти по театрите на целия свят. Шефство над филма е поел мистърът на културата Андре Малу. Подготвителните работи към филма продължават вече

участвувал за каквато и да е сума в сцени от мое гледнище неморални" — е заявил Пеле.

Клод Шаброл подготвя снимането на филма „Невярната жена“, в който ролята на любовника ще се изпълнява от Морис Роне. Следващият филм на Шаброл ще бъде филм на ужасите с Джейн Фонда в главната роля.

АНГЛИЯ

Английската преса отделя много внимание на реализацията на филма „Рожденият ден на Стенли“ по романа на Харолд Пинтер. Автор на сценария е самият драматург. Постановката е поверена на младия американски режисьор Уйлям Фрайдкин. Както на режисьора, така и на драматурга е добре известно, че екранизирането на „Рожденият ден на Стенли“ е рискована работа. Филмът не може да разчита на касов успех. Той може да бъде оценен само от професионалисти. В ролята на Стенли ще участва известният английски артист Робърт Шоу.

Основаната от битълсите студия „Епълфилм кърпъни“ е запланивала за следващата година четири филма без тяхното участие като артисти.

Ричард Атенборо снима в Брайтън филма „Ах, каква прелестна война“. Това е екранизация на антимпериалистическата пиеса на Джеймс Хилтън за събитията от Първата световна война, играна от английския театър „Уъркшоп“. В главните роли участват Джон Милз и Мегън Смит.

ШВЕЦИЯ

В Швеция започва снимането на серия епични филми по романите на видния шведски писател, реалист Вилхелм Мoberг, певец на шведското село. Студията „Свенск филминдустри“ е сключила с писателя договор за филмиране на четири негови произведения; „Изселници“, „Имигранти“, „Колонисти“, „Последното писмо до Швеция“. Първите два романа ще бъдат пренесени на екрана в най-скоро време от режисьора Ян Трoел. За главните роли са поканени Макс фон Сюдов, Лив Улман, Пер Оскарсон, Алан Едвал.

САЩ

На живота и дейността на доктор Мартин Лутер Кинг ще бъде посветен първият филм на новата киносферица, основана неотдавна в Холивуд по инициативата на група прогресивни американски кинодейци. Извън филма за Мартин Лутер Кинг наред с документалните материали ще бъдат включени и редица игрални епизоди. В тях ще вземат участие Ненси Синатра, Роквелт Уелъ, Марлон Брандо, Хари Белфонте, Сидни Пуати и Пол Нюмън.

От известно време Микеланжело Антониони се намира в Щатите, където ще снима филмът „Изоставеното място“. Както е заявил режисьорът, там той е намерил идеална сцена за продължение на своя епичен разказ за нашето съвремие и главно за съвременните политически конфликти. „Америка не ще бъде фон на развиващото се действие, както Лондон във „Фотоувеличение“. Събитията представени във „Фотоувеличение“, биха могли да се разиграят и в Париж. В моя американски филм мястото на действието не може да се прехвърля другаде.“ Филмът ще бъде цъстен и по думите на Антониони много по-различен в изразите си средства от всички досегашни негови произведения.

Във френската преса са се появили утвърждаващи критики за филма „Пропуск“ на младия американски негр Мелвин Ван Пийбълз. Този дебют заслужава още по-голямо внимание, тъй като Пийбълз е първият чернокож американски режисьор. „Непосредствеността и искреността на „Пропуск“ — пише в „Ле летр франсез“ Жорж Шарансол — ни вълнува, въпреки че и тук, както при всеки дебют, могат да се открият някои недостатъци“. Филмът разказва за кратката среща на двама млади американски войник — негр от американската база в околностите на Париж — получава пропуск за града. Той се разхожда из улиците на Париж и се чувства сам и чужд. Случайно се запознава с една девойка и двамата дни представяват цялата история на филма. „Мелвин Ван Пийбълз дава отива с нея за два дни в своя кинематографистите от своята родина един добър

урок по скромност, създавайки едно много сериозно произведение“ — завършва рецензията си Жорж Шарансол.

Американската компания „Артино пикчърс“ е откупила правото за разпространение на осем съветски филма. Това са „Катерина Измайлова“, „Октомври“ (с музикален съпровод от Д. Шостакович), „Аз съм на двадесет години“, „Приказка за цар Салтан“, „Ленин в Полша“, „Звънят, отворете вратата“, „Три сестри“, „Пазете се от автомобили“.

Американската банкерска къща „Ротшилд Лимитед“ е решила да финансира художествен филм, и то не обикновен филм, а направен в модния сега жанр мюзикъл и не просто мюзикъл, а музикална история за Ротшилдови през последните петдесет години. Говорят, че филмът ще струва около десет милиона долара, говорят също, че основателят на банкерската династия, известен със своята тиснестост, би се обвърнал в гроба. Но когато той е започнал своята финансова кариера, още не е било известно, че филмът е отличен бизнес.

„Неотдавна получих предложение за гастрол в САЩ“ — е заявила Марлен Дитрих, — но отказах да посетя страна, където сега цари атмосфера на общ страх, ненавист и насилие“

ЯПОНИЯ

Официален конкурс представител на Япония на тазгодишния Фестивал в Кан бе най-новият филм на Кането Шиндо („Голниг остров“) „Куронек“ — по една легенда от единадесети век. Извън конкурса е бил представен още един японски филм, по мнението на критиката много поинтересен от този на Шиндо. Това е филмът „Смърт чрез обесване“, постановка на режисьора Нагиса Ошима. Основното зърно на сюжета е действително събитие. Преди десет години един корейски студент убил две японски ученички и веднага след това съобщил по телефона на полицията къде се намират труповете. Убиецът бил осемнадесетгодишен младеж, чийто родители били насилствено откарани през време на войната в Япония като работници в Япония като работници в Япония. Тези чудесни за



Сцена от полския филм „Животът на Матеуш“. В ролята на Матеуш — Франтишек Пиечка. Режисьор Витолд Лесчински.

* хроника * хроника * хроника * хроника * хроника

на ръка. И досега около 15 хиляди корейски граждани живеят в Япония в страшна мизерия и дискриминация. Това е допринесло до известна степен за омекотяване на общественото мнение, тъй като въпреки лошите условия младежът е бил отличен студент, грижил се е за своите братя и родители. Интересът към убиеца нараснал още повече, когато бил издаден сборник от негови писма от затвора. Организирана била широка акция срещу евентуалното му осъждане на смърт, но обвиняемият се отказал от всякаква възможност за помилване. След няколкогодишно прекарване в затвора през 1962 година бил обесен.

Филмът на Ошима започва със сцената на екзекуцията. За общо удивление на присъстващите и след изпълнение на присъдата Р. (така се нарича героят) продължава да живее. Живее, но не знае кой

е. Той не може да бъде обесен повторно, защото според съдебните закони не може да се наказва човек, който психически не е здрав. Присъстващите на екзекуцията прокурор, лекар, директор, свещеник и полицай са смутени, изплашени. Решават на всяка цена да върнат съзнанието на осъдения, за да могат да повторят изпълнението на смъртната присъда. За тази цел прибегват към пресъздаване на събитията, предшествуващи екзекуцията, като вземат върху себе си ролите на жертвите, подсъдимия, свидетели. Но миналото и настоящето започват да губят границите си, действителността и въображението се смесват в едно. Един от полицанте така се вживява в ролята си, че наистина извършва убийство.

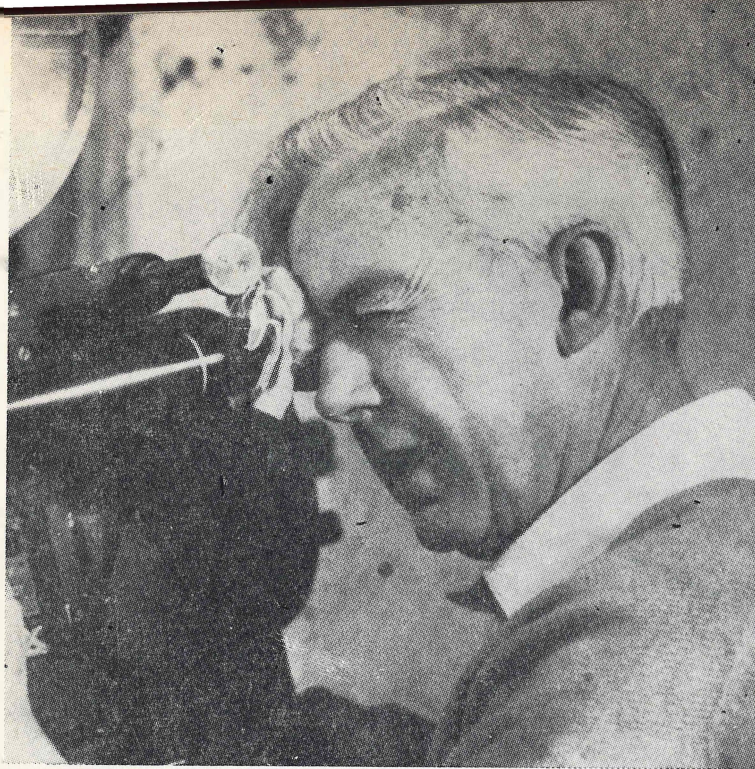
„Авторите на филма, създавайки една такава необикновена ситуация, незабелязано поставят пред зрителя

много важни проблеми. междуконто проблема за смъртното наказание и проблема за корейците, живеещи в Япония. Трагедията на героя Р е трагедия на много млади корейци, отхвърлени от японското общество . . .“

Друг критик, Доналд Ричи, приписва на Ошима интелектуален мазохизъм. А ето какво пише за своя филм сам Ошима: „Темата на филма „Смърт чрез обесване“ ме интересува отдавна. На същата тема преди това посветих три документални филма: „Забравената армия“, „Гроб за младежи“ и „Дневникът на Юнбог“. Държавата убива легално в два случая: чрез издаване на смъртни присъди и през време на война. Срещу това е насочен моят протест във филма . . . Протестирам и срещу обвиненията на критика Ричи. Обичам интелектуализма във филма, но повече от всичко обичам хората . . .“

РОБЕР БРЕСОН

МУШЕТ



Робер Бресон

Филмът започва без надписи. Те се появяват след първите кадри.

ЦЪРКВА — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ

Среден план на възрастна жена. Седнала е на стол в полусянка. (Не се разбира, че е в църква). На лицето ѝ е изписано страдание, от очите ѝ текат сълзи. Произнася няколко неразбрани думи.

Стара жена...

Среден план на петдесетгодишен мъж. Той също шепне неразбрани думи.

Мъж...

Среден план на втора жена, около четиридесет години. Седнала е на стол в полусянка. (Не се разбира, че е в църква). Това е майката на Мушет. На лицето ѝ също е изписано страдание. От очите ѝ текат сълзи. Тя говори с лице към нас.

Майката (шепне): Без мен какво ще стане с тях. Това тежи страшно в гърдите ми..., като че ли са пълни с камъни.

Тя става (едва сега забелязваме, че се намира в църква) и излиза извън кадъра. Известно време камерата остава без действащи лица. Постепенно нахлува музика от Монтеверди. Чуват се и стъпките на майката, които резонират върху плочите.

Кадър на майката. Тя се отдалечава, следвана от камерата, между пейките и се отправя към вратата.

Надписи и край на музиката. Всичко се прелива в черно.

КОЛИБА — ДЕН

Едър план на ръцете на Арсен, които правят примка с конски косми и кол от подкастрен орехов клон. Те оставят примката върху маса, на която са наредени и други примки.

Шум от стъпки в сечището. В кадъра е част от фигурата на мъж (горския Матию), която застава зад едно дърво с цел да наблюдава.

Друг кадър на същия мъж (все още не се вижда лицето му). Камерата следва шпиониращото му движение из храсталаците. Той спира. Едър план на очите му, закрити отчасти с листа. Американски план на мъж в гръб; той е облечен с кожено яке. Сваля каскета си. Камерата се приближава към ръцете му. Едър план на ръцете — държат каскета; мъжът, Арсен, на когото се виждат само ръцете, открива подплатата на каскета, изважда оттам една примка и я прикрепя към ореховото клонче, което откъсва. Клончето му служи за прикритие на връвчицата. Едър план на ръцете, които подкастрят клончето. Едър план на очите на горския Матию, които следят всеки жест на браконьера Арсен. В далечината се чува кучешки лай. Камерата се връща към ръцете на Арсен. Те поставят на земята клончето и примката, след това втора примка, трета. Едър план на очите на горския. Той все още следи Арсен.

Общ план на ято яребици, което лети във въздуха. Яребиците кацат.

Едър план на птиците сред тревата. Яребиците се разхождат, поклащайки главите си. Близък план на яребица. Едър план на примка. Едър план на окото на Арсен, който следи примките през клоните и листата. Едър план на примка; една яребица влиза в кадъра и се приближава към примката. Главата ѝ попада във възела, той се затяга около врата ѝ и я задушаваша. Яребицата прави усилия да се освободи. Чува се шум от криле. Едър план на очите на Арсен, искрящи, вперени в яребицата. Едър план на очите на горския. Едър план на друга примка; яребица попада в нея и се опитва да се освободи. Отново се чува шум от размахващи се криле. Едър план на примка. Едър план на очите на горския. Едър план на яребица, която се опитва да се освободи от примката. Едър план на очите на горския, който се обръща в друга посока. Едър план на яребица, която лежи безжизнена. Едър план на очите на горския. Едър план на яребица, която се мъчи да се освободи. Едър план на очите на Арсен, които наблюдават една яребица; той се обръща внезапно и приковава погледа си в друга точка (окото на Матию). Едър план на окото на Матию, който наблюдава последователно примките, яребиците и окото на Арсен. Едър план на очите на Арсен, които следят последователно примките, яребиците и очите на горския. Бавно силуета на Арсен се отдалечава между клоните и листата. Той е приведен и се старее да се оттегли безшумно. Кадър на двамата: горският Матию с един скок излиза от своето прикритие, застава в среден план (с гръб към нас) и гледа към силуета на Арсен. Общ план на силуета на Арсен, наблюдаван от Матию между клоните и листата, отдалечаващ се с голяма бързина. Чува се шум от отдалечаващите се стъпки. Силуетът изчезва. Общ план: горският Матию прави нов скок, за да наблюдава по-добре. Чува се прашене на клони. Силуетът на Арсен се появява за секунда още веднаж в далечината и после изчезва. Едър план на агонизираща яребица, която се опитва да се освободи от примката и клончето. В кадъра се появява фигурата на Матию; той се приближава към яребицата. Едър план на ръката на Матию, която улавя яребицата. Тя освобождава шията на птицата от примката. Двете ръце държат известно време яребицата, която постепенно се възвръща към живот. Двете ръце подхвърлят птицата и тя полита. Чува се шум от размахващи се криле. Общ план на яребицата — лети към върховете на дърветата.

КОЛИБА — ВЪНШНИ СНИМКИ

Общ план. В далечината, между клони и листа, се забелязва колиба. Чуват се далечни стъпки. Появява се силуетът на Арсен. Той се плъзва бързо в колибата и изчезва.

ПЪТ

Среден план на горския Матию, метнал пушка и торбичка на рамо. Той излиза от ливадата и тръгва по пътя. (Камерата го следва в гръб). Чува се шум от подкованите му обувки по асфалта, и викове и смях на деца в далечината.

Среден план на пътя, който навлиза в малко село. Отсреща се вижда училищна сграда. Горският Матию (в полугръб) минава пред училището в момента, когато малки момичета влизат в него. Той се отдалечава и камерата се придвижва към момичетата. Те са облечени в престилки и носят училищни чанти. Минават през вратата на училищния двор. Чуват се виковете им. Между тези момичета на различна възраст (от 9 до 15 години) едно от тях, с черна престил-



ка, върви настрана от останалите. То застава за малко пред вратата и поглежда към отсрещната страна на пътя. Зад нея момичетата минават и едно от тях се обръща към неподвижната Мушет.

Малко момиче: Мушет!...

Американски план на Мушет, която все още стои неподвижно и гледа втренчено към пътя. Край на кадъра.

КЪЩАТА НА ГОРСКИЯ МАТИЬО

Общ план, насочен към фасадата на къщата. Чуват се стъпки. Горският Матиьо (полугръб) се отправя към вратата и влиза в къщата.

КУХНЯ В КЪЩАТА НА МАТИЬО

Среден план на Матиьо, който влиза и затваря вратата след себе си. Остава пушката до стената, застава в средата на стаята и отваря торбичката си. Изважда от нея примките.

Матиьо: Пак той!

Едър план на ръката на Матиьо, която поставя върху масата примките. Той излиза от кадъра и на негово място се появява жена му. (Лицето ѝ е извън кадъра). Ръцете ѝ взимат примките.

Жената (извън кадъра): Арсен?...

Екранът постепенно се затъмнява.

КАФЕ — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — НОЩ

Среден план на Арсен, който стои прав пред тезгяха и пие. Изпразва чашата си с една глътка и я поставя отново на тезгяха. Без да каже дума, сервитьорката Луиза напълва отново чашата и му я подава. Арсен пие. (Той е с гръб към нас).

Луиза: Върви си, Арсен..., върви, докато е време. Не оставай повече тук. Той изпразва чашата и я оставя на тезгяха. Луиза отново я напълва. С чаша в ръка, Арсен прави крачка към нас. На заден план Луиза бърше една чаша.

Луиза: Върви си, моли ти се.

Камерата минава от другата страна на тезгяха. Луиза е на преден план с гръб към нас. На заден план се вижда стъклената врата на кафето. Арсен с лице към нас поставя чашата върху тезгяха.

Арсен: Да.

Той се обръща и тръгва бавно към вратата. Отново камерата минава от другата страна на тезгяха: зад него Луиза бърше една чаша.

Луиза: И се върни.

Камерата се измества: Арсен е с гръб към нас, отваря вратата и излиза в нощта. Вратата остава полуотворена. Ново връщане на камерата: Луиза зад тезгяха мие чашата на Арсен и гледа към вратата. Чуват се стъпки отвън. След малко влиза горският Матиьо (без пушка и без торба). Той се приближава към нас с поглед, отправен към тезгяха (тезгяхът е извън кадъра). Близък план на двете ръце на горския, които застават върху тезгяха, близо до ръката на Луиза. Среден план: горският Матиьо улавя ръката на Луиза.



Матийо: Луиза!

Ръката на Луиза се освобождава и излиза извън кадъра. Среден план на Луиза зад тезгяха. Тя държи бутилка и чаша в ръцете си. Погледът ѝ е неodobрителен.

Луиза: Господин Матийо!

Среден план на Матийо с лице към нас. Той свежда погледа си. В този момент Луиза пълни една чаша. Матийо я взима и пие. Чува се шум от мотор на кола (стара камионетка). Колата спира пред кафето. Виждат се отблясъци на фарове върху фасадата на кафето. Матийо обръща главата си към вратата.

ВЪНШНИ СНИМКИ (ПРЕД КАФЕТО)

Двата фара на камионетката светят срещу нас в нощта. Колата спира, но моторът продължава да работи. Чува се шум от отваряне на врата. Силует на мъж пресича светлините на фаровете. Среден план на бащата и по-големия брат на Мушет зад камионетката. Те повдигат чергилото и започват да свалят от колата различни предмети. Накрая стигат до две каси, пълни с бутилки алкохол. Моторът преставя да работи. Бащата взема една от касите и тръгва, но внезапно спира и се ослушва. Чува се шум от приближаваща се кола. В кадъра влиза и спира полицейска кола. На покрива ѝ се върти светеща сирена. Офицер от жандармерията, седнал до шофьора, отваря вратата на колата и се оглежда наоколо.

Американски план на бащата и сина, застанали неподвижно. Отново среден план на офицера, който затваря вратата на колата. Колата потегля и излиза извън кадъра.

Близък план на касите, които двамата мъже вдигат. Общ план: силуетите им пресичат светлината на фаровете.

КАФЕ — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ

Общ план: съдържателят стои до отворената врата; двамата мъже внасят касите. Съдържателят затваря след тях вратата. Мъжете, следвани от него, минават покрай тезгяха и влизат в една вътрешна стая. До касата стои съдържателката и като бърше мокрите чаши, следи мълчаливо групата. Среден план: съдържателката излиза извън кадъра. Близък план на тезгяха и машината за кафе.

Среден план на полуотворената врата; чува се шум от мотор. На преден план съдържателката пълни три чаши. Отдалечава се. Влизат бащата и синът. Пият. Близък план на ръката на съдържателя зад тезгяха. Тя поставя голям брой банкноти върху него. Ръката на бащата ги прибира, докато съдържателят пълни отново чашиците. Едър план на чашиците, които се вдигат. Тримата се чукат. Среден план на бащата и сина. Тримата изпразват чашиците на един дъх. После двамата мъже стават и леко олюлявайки се, излизат, без да затворят вратата.

ПЪТ — НОЩ

Среден план на спрялата камионетка. Фаровете ѝ са насочени към нас. Чува се силен шум от затваряне на автомобилна врата. Моторът изхърква и запалва. Колата потегля и се отдалечава лъкатушейки. Полицейската кола, която познаваме по фаровете, минава с голяма бързина.

Общ план на пътя в нощта: камионетката задминава с голяма точност тежкотоварните камиони. Светят фарове. Непрекъснат шум на мотори. Светлинни сигнали се разменят.

Среден план (камерата е в камионетката). Задава се голям камион.

Камионетката предотвратява умело сблъскването. Светлинни сигнали.

Клакониране.

Общ план: Камионетката минава един последен камион, завива и спира пред изкъртената ограда на къщата на Мушет. Фарове. Камиони продължават да се движат по пътя.

КЪЩАТА НА МУШЕТ — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ

Среден план на Мушет в полутъмнина. Тя се е изправила до единственото легло в стаята. В него лежи майка ѝ. Отражения на фарове от камиони, мина-

ващи с трясък по пътя. Пред Мушет, на малка масичка до леглото, са поставени в безпорядък лекарства и една газова лампа, пръскаща слаба светлина. Чува се шум от мотор в двора. Мушет обръща главата си и прави няколко стъпки към прозореца. Камерата се придвижва; Мушет, неподвижна, е отправила погледа си към прозореца. Общ план на това, което тя вижда: в двора, осветяван периодически от фаровете на бягащите по пътя коли, бащата и синът излизат с мъка от камиона и загочват да разтоварват различни предмети.

Камерата се връща отново към Мушет на прозореца; тя обръща бавно главата си, затваря за миг очи, прави няколко стъпки и излиза извън кадъра.

Среден план на майката, изтегната в леглото. Мушет поставя на масичката малка тенджерка и изважда от нея една лапа. Разкопчава жилетката на майка си, която я гледа мълчаливо, повдига ризата и поставя лапата върху рамото и гърдите ѝ. Майката сочи с пръст мястото, където трябва да се постави. Американски план на Мушет с лице към нас. Тя се изправя и остава така известно време с поглед, отправен към майката, която е извън кадъра.

Майката (слаб глас извън кадъра): Топлина, това е, което е необходимо за мен... Така дишам по-добре.

Американски план на Мушет с лице към нас. Скърцане и затръшване на врата принуждават Мушет да обърне главата си. Полуобщ план на затворената врата: бащата и синът са влезли в стаята. Камерата проследява бащата, който, стъпвайки тежко, без да отправи поглед към леглото, се хвърля върху един сламеник. Легнал на гръб, той е хванал каскетата си с двете ръце като кормило и продължава да управлява камιονетката, имитирайки шума на мотора с уста:

Бащата: Брр!... Брр, брр... (и т. н.)

Американски план на Мушет. Погледът ѝ е отправен към бащата, който извън кадъра продължава своя шумен монолог. Обръща погледа си и се навежда. Среден план на майката. Мушет, с гръб към нас, закопчава дрехата на майка си и я завива. Извън кадъра се чува плач на бебе, събудено от мотора на бащата.

Среден план на бебето, легнало върху един сламеник. То плаче и размахва ръцете си. (То е на около четири или пет месеца). Мушет влиза в кадъра, коленичи до бебето, оставяйки тенджерката с лапата до себе си и взима бебето на ръце. То все още пици. Тя го полюбява леко и детето постепенно заспива. Остава го върху сламеника, завива го и става. (Камерата проследява крачките ѝ из стаята). Когато минава покрай пияния си брат, който спи дълбоко, тя го завива и се отправя към своя сламеник до загасналата камина. Сяда, опира гърба си на стената и придърпва към себе си една скъсана покривка. (Среден план.) Така остава замислена известно време. После очите ѝ се затварят и тя заспива. Кадърът се затъмнява постепенно.

ВРАТАТА НА УЧИЛИЩЕТО — ДЕН

На фона на група момичета, които преминават през училищния двор и влизат в сградата (камерата показва само краката им), се чуват детски викове и крясъци. Камерата се влига и ние виждаме Мушет с гръб към нас. Тя върви по-бавно от останалите. Обута е в стари, износени галоши, твърде големи за нея. Преминава през вратата на училищния двор.

Училищният двор: Мушет минава бавно през празния двор и влиза в училището. Шум от стъпките ѝ

КЛАСНА СТАЯ

Полуобщ план на класната стая. Чува се шум от стъпките на Мушет (галошите ѝ). На преден план са гърбовете на учениците от първите чинове. В класа е настъпило ледено мълчание. Шумът от стъпките се усилва (като че ли момичето съзнателно влече краката си). Камерата следва Мушет, която се приближава към чина си. Сяда с лице към нас, кръстосва ръце и приковава погледа си в една точка. Лицето ѝ е сурово и мрачно. Среден план на учителката, седнала зад катедрата. Тя е раздразнена от поведението на Мушет. Гледа към Мушет, която е извън кадъра. Среден план на Мушет с лице към нас. Тя издържа погледа на учителката, без да мигне.



ТЪРЖЕСТВЕНАТА ЗАЛА НА УЧИЛИЩЕТО -- ДЕН

Американски план на ученичките с лице към нас. Подредени в две редици, те пеят. Мушет е в последната редица. Устата ѝ е затворена. Извън кадъра се чува музика, изпълнена на хармоний.

Момичетата (пеят)

„Имайте повече вяра
Три дни им каза Колумб
Сочейки безкрайното небе
В края на хоризонта.“

Учителката се появява между редиците и внимателно се вслушва в песента на момичетата. Хармонийът е престанал да свири.

Момичетата (продължават да пеят):

„Три дни и ще ви предложи един
свят
На вас, които нямате повече надежда
В дълбоката безкрайност
Техните очи се отвориха, за да
видят.“

Учителката навежда главата си към Мушет, която с решителност в погледа дава вид, че пее. Изведнаж, в момента, в който момичетата пеят „Имайте повече вяра“, учителката хваща Мушет за врата и я обръща към себе си. Известно време я гледа упорито, след това отново я обръща и със сила я блъсва напред. Чува се шум от галошите на Мушет.

Среден план на Мушет. Тя се приближава към хармониума. Ръката на учителката влиза в кадъра и натиска гърба на Мушет, за да приближи лицето ѝ към клавиатурата на хармониума. (Близък план). Ученичките са престанали да пеят. С другата ръка учителката удря ожесточено върху клавишите музикалната фраза. Ухото на Мушет е близо до ръката ѝ.

Учителката (извън кадъра): Пей.

Мушет (с лице наведено към клавиатурата): Имайте повече вяра... (тя спира за малко и после продължава да пее фалшиво с прегракнал глас). Три дни им каза Колумб.

На думата „Колумб“, изпята още по-фалшиво, ръката на учителката натиска грубо врата на Мушет, докато другата ръка продължава да удря клавишите. Чува се кратко, едва доловимо изхълцване. Кадър на момичетата, прави, неподвижни и мълчаливи. Отново кадър на наведената Мушет.

Мушет (пее мъчително): „Имайте повече вяра

Три дни им каза Колумб“

Отново фалшиви ноти и сподадено хълцане. Мушет се изправя и излиза извън кадъра.

Общ план на момичетата. Чува се шум от галошите на Мушет. Тя се приближава и влиза в кадъра с наведена глава. Заема мястото си в редицата. Извън кадъра се изпълняват нервно на хармониума двете музикални фрази.

Момичетата (Мушет пее заедно с тях): „Имайте повече вяра

Три дни им каза Колумб“

„Колумбът“ на Мушет се отличава от останалите гласове. Съседката ѝ я поглежда. Песента продължава, прекъсвана от време от сподавени хихикания. Мушет навежда глава, за да скрие лицето си.

Среден план на Мушет. Тя продължава да пее. Поглежда към съучениците си и учителката. Среден план на учителката, която престава да свири. (Край на хармониума и песента).

Учителката: Защо пееш с гърло?

Среден план на Мушет, готова да заплаче. Тя вдига рамене.

Камерата се връща отново към учителката.

Учителката: Опитай... Ти имаш очарователен глас.

Учителката подхваща отново песента. Хармониумът също свири. Среден план на Мушет, която пее в началото със сладък глас, но изведнаж гласът ѝ пресипва. Тя поглежда към учениците. Общ план на момичетата, които гледат Мушет. Близък план на ръката на учителката. Тя удря нервно върху клавишите. Кадър на учениците, които се смеят. Мушет, с лице към нас, не може да сдържи повече сълзите си. Те потичат по страните ѝ. Тя закрива с ръце лицето си и заплаква, хълцайки.

ПЪТ — ДЕН

Среден план на училището и пътя. От училищната врата излизат учениците. Чува се викове и смях. Мушет излиза мълчалива и сама. Пресича пътя и навлиза в ливадата. Обръща се и наблюдава съучениците си. Полуобщ план на това, което вижда: млади момчета посрещат учениците пред училището. Някои са с моторни козле. Най-малките момчета минават покрай тях с чанти в ръка. Кадър на Мушет, която прави топка от глина, обръща се към пътя и я хвърля.

Среден план на групата момчета и момчета (гледани от Мушет): топката удря в кръста едно малко момиченце, застанало с гръб към нас. То се обръща, гледа и вдига рамене. Кадър на Мушет с нова глинена топка в ръка. Тя хвърля топката. Близък план на момиченце, обрнато към нас (главата му е извън кадъра). Топката го удря в гърдите и зацапва престилката му. Среден план на Мушет, която се прикрива, като прави нова топка. Викове на деца извън кадъра. Мушет вдига глава и се прицелва. Близък план на ученическа чанта; едно момиче я носи на ръка: изпратената от Мушет топка се удря в чантата. Камерата отново се връща към Мушет, която продължава да хвърля топки.

Американски план на три момиченца. Те са приближили глави и си шушукат: една глинена топка попада върху косите на едно от тях. Момиченцето се обръща и свива очите си, за да открие този, който е хвърлил топката. Среден план на Мушет, която се крие. Среден план: срещу училищната врата, от другата страна пътя, е поставен металически парапет. Три момиченца са се качили на него и правят гимнастически упражнения. Те се обръщат с главите надолу; рокличките им се запретват; виждат се белите им гащички. По пътя минават две момчета на моторни козле. На багажниците са седнали по-големи момичета. Трите момиченца слизат веднага от парапета, прибират набързо чантите си и догонват групата, която се отправя към селото. (Излизат извън кадъра). Среден план на Мушет. Тя става и тръгва по пътя. Кадър на краката ѝ, които се влекат по асфалта. Чува се шумът от галошите. Камерата се придвижва и открива Мушет пред полуотворената врата на един навес. Тя минава покрай него и излиза извън кадъра. От навеса излизат две момчета (13—14-годишни) и наблюдават отдалечаващата се Мушет. Камерата се връща отново на Мушет, която върви, без да забелязва, че я наблюдават.



Едно момче (извън кадъра): Мушет?...

Американски план на Мушет с гръб към нас. Тя спира и се обръща. Среден план на това, което вижда: двете момчета пред навеса.

Първото момче: Мушет!

Второто момче (разкопчава панталоните си): Гледай!

Отново кадър на Мушет, която наблюдава няколко секунди момчетата и презрително обръща главата си. Близък план на краката на момчето. Панталоните му бавно се плъзват надолу. Камерата се придвижва към Мушет, която продължава пътя си. Една кола пресича пътя ѝ.

ВХОДА НА КЪЩАТА НА МУШЕТ — ВЪНШНИ СНИМКИ

На преден план е оградата. С гръб към нас, с чанта в ръка, Мушет изкачва тичешком четирите стъпала, които водят към входа на къщата, и отваря вратата. Извън кадъра се чува плачът на бебето.

КЪЩАТА НА МУШЕТ — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ

Среден план на Мушет до вратата на стаята; тя хвърля чантата си на земята и изува галошите. С лице към нас се отправя към леглото на майка си. На преден план се вижда ръката на болната, поставена върху завивката. Мушет гледа известно време майка си, после се навежда и целува ръката ѝ.

Мушет: Мамо!...

Близък план на старата мелничка за кафе, поставена върху стол. Ръката на Мушет се пресяга и започва с бързи и точни движения да върти мелничката.

Мушет (пее): „Имайте повече вяра

Три дни им каза Колумб¹⁴

Камерата следва непрекъснато Мушет, която докато сръчно мели кафето, се приближава към един мангал. Американски план на Мушет пред мангала (облечена е в груб, селски комбинезон); тя прехвърля смляното кафе в кафениче и го поставя върху мангала до една тенджерка с вряла вода. Извън кадъра се чува шум от отваряне на врата. Мушет продължава да пее, докато сипва вода в кафеничето. Излиза извън кадъра. Среден план на Мушет в гръб. Тя облича през глава неделната си рокля. До нея брат ѝ обува панталоните си. В кадър влиза и бащата. Той закопчавя ризата си (също празнична). Мушет се отправя към мангала (камерата я следва), сипва кафе в четири тumbести чаши. Продължава да пее. Отвън се чува биене на камбани.

КАФЕ — ВЪНШНИ СНИМКИ — ДЕН

Общ план: Мушет заедно с баща си и брат си отива на църква. Минават покрай кафето. Мушет спира пред него...

Бащата и братът влизат вътре.

КАФЕ — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ

Среден план: зад тезгяха Луиза непрекъснато сервира, мие и бърше чаши. Бащата и братът на Мушет, с гръб към нас, влизат в кадъра и пресичат шумното заведение, пълно с празнично настроени мъже, които пият аперитива си. Двамата се спират пред тезгяха. Шум от разговорите, смехът и камбаненият звън. Без да поръчват, Луиза им сервира две пълни чаши. Те ги изпиват на един дъх и бащата прави знак на Луиза да повтори. Луиза отново подава пълните чаши. След като изпиват и тях, бащата оставя няколко монети на тезгяха, които Луиза дава на съдържателката. Двамата се отправят към вратата.

КАФЕ — ВЪНШНИ СНИМКИ

Среден план на отворената врата на кафето. Отвътре излизат двамата мъже. Преди да прекратят прага на вратата, бащата тупа приятелски по рамото един от посетителите.

КАФЕ — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ

Среден план на кафето. На една маса, близо до вратата, е седнал горският Матию, облечен празнично. Пред него е поставена чаша. Срещу него, на същата маса, е седнал селянин и пие. Двамата не си говорят. Матию е обърнал лицето си към тезгяха. Общ план на кафето: Луиза обслужва застаналите пред тезгяха посетители. Тя повдига погледа си и отново го сваля. След малко взима четири празни бутилки, излиза извън тезгяха, минава покрай съдържателката на касата (камерата я следва непрекъснато), отваря вратата на килера и влиза вътре. Камерата се връща към Матию, който става от масата.



КИЛЕРЪТ

Среден план на вратата, която се отваря и скърца. Матиьо влиза с лице към нас.

Матиьо: Луиза, ти ми обеща.

Среден план на Луиза (полуобърната към нас). Тя се е навела, за да хване няколко бутилки. Обръща главата си към Матиьо, който е извън кадъра.

Луиза: Аз?

Матиьо: Зле ли съм те разбрал?

Луиза се изправя. В ръцете си държи две пълни бутилки.

Луиза: Може би вчера съм ви обеща... (минава покрай него и излиза извън кадъра), но днес се питам този господин Матиьо дали ще ми хареса?... (камерата се връща към Луиза). Имам желание да ви задоволя...

Матиьо (камерата се обръща към него; той прави стъпка напред): Но ти обичаш друг.

Кадър на Луиза. Тя повдига мързеливо раменете си и тръгва напред (американски план на двамата). Той ѝ препречва пътя. Тя се отстранява, минава покрай него и се запътва към вратата. Матиьо е на преден план с гръб към нас... Тя, също с гръб, е близо до вратата.

Матиьо: Каж! Луиза, отговори! ...

На заден план вратата отново изскърца. Луиза излиза.

ЗАЛАТА НА КАФЕТО

Среден план на тезгяха: Луиза поставя взетите от килера бутилки при останалите и поглежда към съдържателката, която избърсва в момента измитите чаши. Матиьо излиза от килера и се отправя към своята маса. Шум от гласове и камбанен звън. Среден план на Матиьо, който стига до своята маса, изпразва на един дъх чашата си, оставя няколко монети на масата и излиза, без да се обърне.

ЦЪРКВА — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ

Среден план: Матиьо влиза в църквата. С него влизат и други мъже от кафето. Всички остават прави, с гръб към нас. Кадърът се затъмнява постепенно.

ПРЕД ЦЪРКВАТА — ДЕН

Американски план на Мушет (с лице към нас) на няколко метра от предверието на църквата. Тя носи на раменете си черен шал. Очаква някого. Зад нея богомолки и богомолци изкачват стъпалата и влизат в църквата. Минават няколко секунди. Мушет се обръща и се запътва към църквата. Камерата следи краката ѝ. Пред една локва спира; стъпва в нея с двата крака и започва да пръска наоколо. Обувките и чорапите ѝ се покриват с кал и вода. После продължава пътя си към предверието. Зад нея се задават тичешком баща ѝ и брат ѝ. Изглеждат разгневени. Мушет изкачва бързо стълбите.

ЦЪРКВА — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ

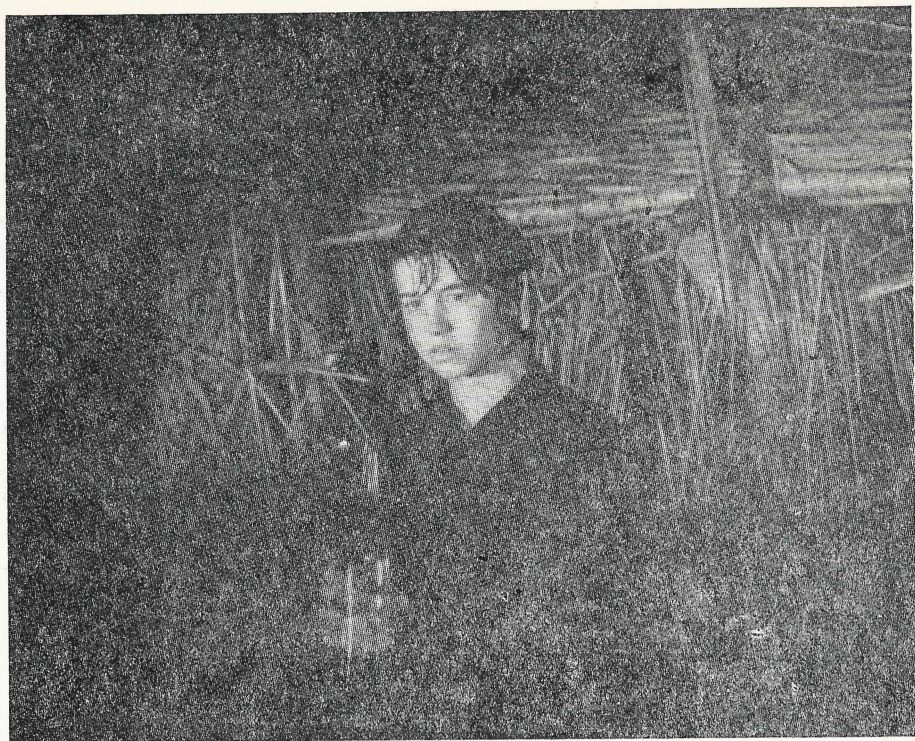
Среден план на вратата: Мушет се опитва да избяга от баща си; прави скок и се смесва с многобройните богомолки. (Чува се звънът на камбаните, пее-не и четене на молитви). В кадъра влиза бащата на Мушет, настига я и я блъсва силно към светената вода. Американски план на Мушет, която стои с наведена глава пред светената вода; тя повдига глава, натопява пръстите си във водата, прекръства се и излиза извън кадъра. Постепенно затъмняване.

ПЛОЩАД — ПАНАИР — ДЕН

Общ план на манеж. Силна панаирджийска музика. Наоколо се разхождат мъже и жени. Един мъж се отделя от тълпата и излиза извън кадъра.

КАФЕ — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — ДЕН

Близък план на ръцете на Мушет. Тя се намира зад тезгяха. С превързана около кръста престилка мие чаши и чинийки и ги избърсва с един парцал. (Чува се шум от гласове и панаирджийската музика от площада). Среден план: Мушет



развързва престилката, сваля я и я дава на съдържателката. Последната подава на Мушет черния ѝ шал. Мушет се приближава към нас. Близък план на ръцете на съдържателя. Те изваждат от касата пет, шест монети и ги пускат в протегнатата ръка на Мушет. Камерата проследява Мушет, която излиза иззад тезгяха с парите в ръка. Полуобщи план: през отворената врата се вижда терасата на кафето. Мушет излиза.

ПРЕД КАФЕТО

Полуобщи план на терасата и входа на кафето. Мушет сядна на една маса до баща си, който седи до брата на Мушет, с лице към нас. Бащата обръща главата си към нея и подава ръка. Мушет му дава спечелените от нея пари. Той изглежда малко пиян. Прибира парите и подава своята чаша на Мушет. Тя отпива една глътка и я оставя на масата. Непрекъснато се чува глъчката и музиката от панаира. Мушет става и излиза извън кадъра. Отново я виждаме всред тълпата на панаира. Минава покрай един манеж; момчетата я блъскат, за да заемат местата си. Тя ги гледа. В този момент се чува глас по микрофон.

Говорител: Ето го печелившия... Ето щастливия номер... Още един печеливш...

Елате, елате, само печеливши...

Мушет продължава да върви сред тълпата. Среден план на група млади хора с лице към нас. Те са се облегли на перилата на детския автомобилен манеж. Музика.

Високоговорител: В колите..., моля, в колите...

Мушет приближава с лице към нас входа на манежа. Чува се джазова музика.

Високоговорител: Внимание, тръгваме!... Всички в колите!...

Мушет, облегната на оградата, наблюдава с интерес. Зад нея минава млада жена с дете на ръце.

Среден план на касата на манежа: ръката на младата жена поема жетона, подаден от касиерката. Камерата следва жената с детето. Тя се връща отново към оградата. Близък план на жената, като поставя жетона в ръката на Мушет. Мушет вдига ръката към очите си; в това време жената излиза извън кадъра. Мушет хвърля учуден поглед към жената, която изчезва в тъпата ... после пристъпва към манежа.

АВТОМОБИЛНИЯТ МАНЕЖ

Среден план на едно свободно автомобилче. Мушет се качва и поставя жетона в автомат на автомобилчето (джазовата музика се смесва с шума от потеглящите автомобилчета). Тя тръгва със заден ход, завива и продължава да маневрира между колите, докато излиза извън кадъра. Нов кадър: Мушет, щастлива, управлява своето автомобилче: старее се да избягва колите, които искат да я чукнат. Млад мъж (около 20 години) успява да я блъсне. Усмивка ѝ се. Среден план на мъжа, който се опитва да я блъсне втори път. Среден план на Мушет. Гледа с весели очи мъжа; избягва го, но се старее играта да продължи. Среден план на младия шофьор, който я преследва непрекъснато. Мушет продължава да маневрира напред, назад. Среден план на мъжа. Той успява да я чукне. Двамата са един срещу друг. Гледат се и се смеят. Среден план на Мушет, която след едно блъскане с автомобилчето се смее на висок глас весело. В същото време от няколко страни я блъскат коли (голям шум и музика). Автомобилчето на младия мъж чуква отново Мушет, без тя да очаква. Подскок. Мушет се обръща и се смее. Завива със своето автомобилче. Мъжът я преследва и също се смее. Непрекъснати сблъсквания и с други коли. Чува се смехът на Мушет, която излиза извън кадъра. Звънец обявява края на обиколките. Среден план на Мушет. Тя излиза от своето автомобилче и заедно с другите участници се отправя към изхода. Младият мъж излиза от манежа, минава пред Мушет и се отдалечава бавно; изведнаж спира и се обръща; поглежда Мушет (тя е с гръб към нас). Отново тръгва и се отдалечава. Мушет върви в тъпата след него.

СТРЕЛБИЩЕ

Младият мъж се пристигава към стрелбището и уверен, че го следват, се обръща, за да погледне Мушет, която е извън кадъра. Тя влиза в кадъра. Очите ѝ са сведени. Внезапно две ръце я хващат грубо за раменете и я обръщат. Камерата се отмества, за да покаже по-добре намеренията на бащата: той ѝ удря две плесници и тъй като тя остава неподвижна, я блъсва напред със силен удар в гърби и тръгва след нея.

ТЕРАСАТА НА КАФЕТО

Среден план. Мушет сядат на мястото си. Баща ѝ минава зад нея и сядат на своето място. Тя поставя ръка на зачервената си страна. Старее се да задържи плача си. Камерата се придвижва назад и ние забелязваме на същата маса, седнала с гръб към нас, жена на горския Матино.

САМОЛЕТНА ВЪРТЕЛЕЖКА

Среден план на касата, пред която стои един клиент, а зад него Арсен, облечен празнично. Зад Арсен е Луиза. Арсен купува билети. Камерата следва Луиза, която се отправя към едно самолетче. Матино я настига и се настанява близо до нея. Чува се изсвирване. Въртележката потегля. Малките самолетчета се раздвижват и започват да се въртят. Общ план: Матино на преден план, с гръб към нас; лицето му е обърнато към въртележката. Американски план на Матино. Той повдига и сваля главата си, за да наблюдава. Общ план на въртележката (през очите на Матино), която се върти непрекъснато; при всяко завъртане се забелязват Арсен и Луиза, седнали един до друг. Кадър на Матино, който с наведена глава се отдалечава в тъпата.

ТЕРАСАТА НА КАФЕТО

Съдържателката влиза в кадъра, носейки чиния с ядене. Матино сядат до жена си с гръб към нас и с лице към Мушет. Тя е седнала до баща си и брат

си. Последните двама прият. Среден план на посетител, седнал на съседната маса. Той се е обърнал към Матиьо, който е извън кадъра.

Посетител: Той се подиграва с теб!

Матиьо (извън кадъра): Кой?

Посетител: Арсен.

Пред посетителя минава Арсен. Камерата го следва до вратата на кафето. На прага се обръща с лице към друг посетител, който неволно му препречва пътя. Арсен спира за миг и тръгва отново. Посетителят го следва с поглед. Арсен излиза извън кадъра.

Матиьо (извън кадъра): С мен?

Посетител: Да, с теб, Матиьо.

Камерата се връща към Матиьо. Той пише. Срещу него Мушет слуша разговора.

Матиьо: Ще го хвана аз него!

Среден план на втори посетител, който чува думите на Матиьо и вдига рамене.

Втори посетител: От две години казваш: „Ще го хвана.“ Той задига под носа ти целия дивеч, а ти, Матиьо, само повтаряш: „Ще го хвана... Ще го хвана...“

Матиьо оставя чашата си. Мушет, смутена, гледа в далечината, после обръща погледа си към него. Друг план на Матиьо, който обръща главата си: Луиза минава пред него и се отправя към входа на кафето.

КАФЕ — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ

Полуобщ план: Луиза минава край касата, влиза зад тезгяха, взима престилката си и иглата, която държи в устата си. Завързва престилката, забобжда я и веднага започва да избърсва чашите. На преден план (с гръб към нас) влиза в кадъра Матиьо, с лице към Луиза, и се обляга на тезгяха.

Матиьо: Арсен е влюбен в теб, нали?

Луиза поглежда за миг Матиьо и продължава работата си.

Матиьо: И ти в него?

Луиза (със сведен поглед, бършейки една чаша): Защо се бъркате в тази работа? Това засяга ли ви?



Тя го поглежда строго. Кадър на Матиьо с лице към нас (тя, тричетвърти с гръб).

Матиьо: Да... и те предупреждавам: ще му одера кожата.

Луиза: Едва ли ще можете. А той не се страхува от вас. Вие се боите от него.

Матиьо: Ще видим.

Той излиза извън кадъра.

ТЕРАСАТА НА КАФЕТО

Матиьо влиза в кадъра; взима с едната ръка шапката си, а с другата вдига чашата и я изпразва на един дъх. Жена му става. Матиьо оставя чашата и двамата се отдалечават. Кадърът се затъмнява.

КЪЩАТА НА МУШЕТ — ВЪНШНИ СНИМКИ — ДЕН

Гледка отвън, през отворения прозорец, Мушет закопчавя училищната си престилка с лице към нас. На заден план може да се види майка ѝ, дегнала в леглото. Зад Мушет се появява баща ѝ и гледа заедно с нея към пътя. Кадър на това, което виждат: горският Матиьо, в униформа, минава по пътя с пушка и торба през рамо. Минава камнион и му пресича пътя.

Бащата (извън кадъра): Ще прекара нощта навън. Носи гумена покривка. Кадър на Мушет и бащата на прозореца.

Бащата: Арсен ще трябва добре да внимава.

Бащата излиза извън кадъра: Мушет го проследява с поглед.

КЪЩАТА НА МУШЕТ — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — ДЕН

Полуобщ план: майката лежи в леглото. Мушет минава край него, спира и прегръща майка си; после се изправя и излиза извън кадъра. Майка ѝ я проследява с очи. Мушет, близо до вратата, взима училищната чанта, обува галошите и излиза; вратата изскърчва.

УЧИЛИЩЕ — ВЪНШНИ СНИМКИ — ДЕН

Свечерява се. Мушет излиза от училището и прескача оградата. В същото време излизат и други момичета. Чуват се подвиквания и смях. Мушет пресича пътя и се скрива в един ров край ливадата. Спотайва се и започва да наблюдава. Общ план на това, което вижда: три от момичетата са седнали до стената на училището; едното от тях, с гръб към нас, си гримира лицето; другото пръска с парфюм приятелките си. Камерата се връща към Мушет, която хвърля топка от кал по посока на момичетата. Едър план на ръката на ученичката, която държи пулверизатора. Топката удря ръката. Среден план: трите момичета стават веднага и побягват към момчетата, които ги очакват на своите моторни колела. Близък план на четири момчета. С цялата си сериозност те форсират моторчетата. Момичетата се качват на багажниците. Всички потеглят и излизат извън кадъра. Камерата се връща към Мушет, която се готви да хвърли ново топче от кал. Хвърля го, после вдига рамене и с гръб към нас се отправя навътре в ливадата. Американски план на Мушет с лице към нас: тя тича към близката горичка; после спира и с наведена глава тръгва по продължение на гората. Кадър на Мушет с гръб към нас: тя върви бавно и като че ли наблюдава нещо дори стъпва на пръсти. Американски план в профил: Мушет стои неподвижно и дебне. Извън кадъра се чува шум от размахващи се криле. Мушет вдига очи. Общ план на яребица, която лети към върха на едно дърво.

ГОРАТА

Мушет (среден план) тича в гората. Чува се шумът на дърветата, разлюляни от вятъра. Друг среден план: Мушет спира близо до едно дърво и гледа небето. (Общ план на небето, покрито с черни облаци). Чува се гръмотевица. Шумът от вятъра се засилва все повече. Клоните се огъват силно. Мушет с лице към нас ускорява стъпките си. Изведнаж спира. Първите дъждовни капки падат и се стичат по лицето ѝ. Шумът от дъжда се усилва. Среден план на Мушет през



клоните: с ръкава на престилката тя бърше лицето си. Дъждът се усилва. Общ план: Мушет тича в гората. Клоните на дърветата я удрят. Тя спира и отново тръгва. Чантата ѝ се закача на един клон. Тя я дръпва и тръгва бавно напред поради силния дъжд и настъпващия мрак. Едър план на крака на Мушет, който се спъва в един дънер. Мушет пада (среден план). Става и започва да тича отново с наведена глава; полата ѝ, съвсем измокрена, се лепи около коленете ѝ; галошите ѝ потъват в кал. Едър план на галошите: Мушет се старае да прескочи една локва, но единият ѝ галош остава в калта. Среден план на Мушет, тя губи равновесие за момент, изправя се и подскачайки, се отдалечава. Друг план: Мушет се запътва към един голям дъб; сядайки, оставя училищната чанта до себе си; загръща се, свита на две, и опира брадата на коленете си. Минават няколко секунди, тя повдига мократа си глава и отново я скрива между ръцете си. Кадърът се затъмнява. Общ план на тъмното небе: бледата светлина на луната прозърта през облаци. Нощта е настъпила. Дъждът изглежда е намалял. Среден план на Мушет, седнала под дървото. Лицето ѝ е съсредоточено.

Общ план (дълбока тъмнина): между клоните се забелязват краката на Матиьо в ботуши. Той е спрял пред един поток. Камерата се връща отново към Мушет, която стои неподвижно и го наблюдава. Среден план на Арсен (на колене, с гръб към нас). Той поставя примка и с малка мотичка я зарива в пръстта. Носи торба и манерка през рамо. Пушката му е поставена на земята до него. Чува се шум от стъпки. Арсен вдига глава. Кадър на двамата: Матиьо излиза от храсталаците, взима пушката си в ръце и застава на няколко крачки от Арсен. Среден план на Арсен, обрънат към гърския. Дватама се гледат известно време. (Арсен е прехвърлил пушката си на рамо).

Арсен: Ако искате, вземете примката.

Среден план на Матиьо. Той мълчи. Отново кадър на Арсен, който се на-

всегда, изтръгва от земята примката и я хвърля към Матиьо. Американски план на Матиьо. Американски план на Арсен.

Арсен: Вземете я.

Американски план на Матиьо, който все още мълчи. Среден план на Арсен с втрънен поглед в горския. Поглежда крадешком примката.

Арсен: Не я ли искате?

Той пристъпва напред и излиза извън кадъра. Среден план на примката: Арсен влиза в кадъра, навежда се, взима я с лявата си ръка и се отдалечава. Среден план на Матиьо (три-четвърти в гръб), той тръгва след Арсен. Настига го, хваща го за ръкава и го обръща към себе си. Кадър на двамата: Арсен се завъртва с лице към нас, а Матиьо застава с гръб.

Матиьо: Не мисли, че с толкова малко си се отървал.

Очите на Арсен са устремени към горския, после се изместват към пушката, която Матиьо държи в ръцете си. Близък план: внезапно Арсен пуска своята пушка, улавя пушката на горския и я хвърля на земята. Среден план на Матиьо: той гледа двете пушки на земята, после поглежда Арсен.

Матиьо: И тъй понеже ти се представя случай, добре ще направиш, ако оставиш Луиза на спокойствие.

Среден план на Арсен; горският е с гръб.

Арсен: Луиза?

Смее се. Среден план на Матиьо. (Арсен в гръб).

Матиьо: Луиза.

Среден план на Арсен. Продължава да се смее. Матиьо е с гръб.

Арсен (като се смее): Вие сте много смешен горски пазач.

Повдига раменете си и обръща гръб на Матиьо. Последният отново го дръпва за ръкава и го обръща към себе си. Двамата застават един срещу друг.

Матиьо: Съветвам те и предупреждавам, не обичам да ми застават на пътя.

Арсен: А аз, да ме предизвикват...

Матиьо (разярен): Опитай..., опитай да видиш.

Арсен му нанася един внезапен юмручен удар в брадата. Среден план на Матиьо: втори удар на Арсен в стомаха му. Той полита назад. План на Арсен, който гледа към падналия на земята Матиьо. Хвърля се върху него. Кадър на двамата на земята: те са се вкопчили един в друг и се търкалят в калта, смесена със сухи листа. Първо Арсен е отгоре, после отдолу. Жестока борба. Излизат извън кадъра. Едър план на ръката на Арсен, която се опитва да хване Матиьо за гърлото. Матиьо отваря устата си и захваща ръката на Арсен. Потича кръв. Среден план (и шум) на бълбукащо поточе. Арсен и Матиьо се плъзват в него, веднага стават и излизат запъхтени от водата. Зъбите им тракат от студ. Смеят се и се разделят. Едър план на манерката на Арсен, чиято запушалка се е отворила по време на борбата: ракията се разлива по тревата, близо до останената от Арсен примка. Среден план на Арсен. Той грабва манерката и с една ръка я доближава до устата си. Отпива няколко глътки ракия. После подава манерката на Матиьо, който също отпива. Двамата мъже шумно се смеят. Постепенно смехът им замира; те излизат извън кадъра. Общ план на тъмното небе. През облаците прозърта луната. Близък план на Мушет. Тя все още седи под дървото. Изважда единия си чорап, изстиска го и го опъва, после изстиска и предната част на престилката си. Шум от стъпки. Мушет се стресва. Изведнаж лъч от електрическо фенерче пада върху нея. Тя стои вцепенена и учудена. Свива очите си от силната светлина.

Арсен (извън кадъра): Какво правиш тук?

Мушет бързо дръпва полата върху коленете си. Студено ѝ е. Тя плаче, трака със зъби и подсмърча.

Мушет (тракайки със зъби): За... гу... бих... се...

Арсен (извън кадъра): Не можа ли да тръгнеш по пътя, както приятелките ти?

Мушет навежда глава. Шум от вятъра в клоните. Камерата следва Мушет, която се изправя. Кадър на Арсен, праметнал през рамо пушката, торбичката и манерката (с лице към нас). В ръката си държи запалената джобна лампа. Той отправя нейния лъч към земята извън кадъра.



Арсен: Ако се върнеш при баща си без галоша, ще има голям бой.

Американски план на Мушет, която след кратко колебание тръгва напред, взема чантата си, обува единствения галош и се запътва към Арсен. Среден план на краката им, които вървят в тъмната гора, следвайки лъча на лампата. Приближават към малка колиба от клони.

КОЛИБА — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — НОЩ

Арсен, с лампата в ръка, влиза в колибата след Мушет, минава пред нея и поставя пушката до вратата.

Арсен: Няма да останем. Ще бягаме.

Арсен се навежда, взима един сноп дърва, след това отваря капака на една стара печка и хвърля дървата върху жарта.

Арсен: Първо се изсуши.

Мушет наблюдава разпалването на огъня. След думите на Арсен тя се отправя към една дъска, скрита под листата. Арсен протяга ръка, измъква една бутилка ракия и напълва манерката.

Арсен: В колко часа излезе от клас? (Подава останалата в бутилката ракия на Мушет). Пийни... това ще те загрее.

Кадър само на Мушет. Тя взима бутилката и същевременно хвърля бегъл поглед към кървящата ръка на Арсен.

Мушет: В шест часа. Аз напуснах малко преди останалите.

Арсен (извън кадъра): Сама?

Мушет: Да.

Мушет вдига бутилката, накланя я към устата си и отпива една глътка. Чувствува как алкохолът загрява гърдите ѝ.

Арсен (извън кадъра): Никой ли не те видя?

Тя престава да пие.

Мушет: Не знам... не.

Оставя бутилката. Среден план на Арсен с лице към нас. Той пие от своята манерка.

Арсен: Ти си прескочила рова и си искала да се прибереш през гората.

Мушет: Да.

Арсен (извън кадъра): Запомни това, което ще ти кажа. ти не си минала през гората. Минала си по пътя за Линиер, за да си купиш топчета.

Мушет (учудена): Топчета?

Арсен (извън кадъра): Ако искаш захарни пръчици...

Мушет: Да си купя? ... С какво?

Среден план на Арсен. Той бърка с мъка, поради раната на ръката, в джоба си. Изважда няколко дребни монети и ѝ ги подава.

Арсен: Ето пари.

Кадър на Мушет, която взима монетите в шепата си, хвърля бърз поглед към тях и ги пуска в джоба на престилката си.

Арсен (извън кадъра): Ще кажеш, че си ги намерила. Спряла си на кръстопътя. Видяла си ме да излизам от бистрото.

Мушет грее ръцете си, като ги приближава към пламъка.

Арсен (извън кадъра): Казал съм ти, че се връщам от Басомпиер, където съм вадил примките.

Мушет (учудена): Примки? ... Трябва ли да се говори за примки?

Арсен (извън кадъра): Да.

Мушет: Дори на полиците?

Арсен (в кадъра): Да.

Той изпива две глътки ракия от манерката и се приближава към Мушет. Кадър на Мушет. Тя го гледа. Отново кадър на Арсен, който отпива няколко

гълтки и избърсва устата в ръкава си. Затваря манерката и я пуска в торбичката, после минава зад Мушет и я потупва леко по гърба.

Арсен: Ще потърся галоша ти.

Мушет го проследява с очи. Среден план на вратата на колибата отвътре. Пушката е опряна до вратата. Арсен минава, с гръб към нас и излиза през вратата. Кадър на Мушет пред огъня. Тя се суши и слуша вятъра. Внезапно се чуват два гърмежа. Тя обръща рязко главата си към вратата.

Среден план на вратата. Пушката стои на мястото си.

Кадър на Мушет с обръната глава към вратата. Тя поглежда към огъня, който гасне, и отново се обръща неспокойно към вратата. Среден план на вратата и пушката. В кадъра се появява ръката на Арсен с галоша.

Среден план на Арсен.

Арсен: Каквото и да става, няма да пуснем корени тук... разбираш ли?

Кадър на двамата: Мушет взима галоша, излива събралата се в него вода и го обува. Арсен, в полутъмнината на колибата, светва с фенерчето и сипва вода върху жарта. Огънят загасва... Подава фенерчето на Мушет.

Арсен: Дръж.

Близък план на Арсен (полуобрънат, с гръб към нас). Мушет, извън кадъра, свети с фенерчето. Арсен взима едно парче дърво от жарта, което не е напълно загаснало, раздухва го и го поставя на раната на ръката.

Арсен: Ни чул, ни видял.

Едър план на ръцете на Арсен. Той хвърля разгоряното дърво и се отдалечава, като прави гримаса от болка. Взима лопатата и кофата и започва да я пълни с пепел от огнището.

Арсен (извън кадъра): Тук не трябва да остава пепел.

Ръцете излизат извън кадъра и след малко отново влизат с кофата.

Арсен (извън кадъра): Светни!

Ръката на Мушет в близък план влиза в кадъра и приближава фенерчето към ръцете на Арсен, който продължава да пълни кофата. Среден план на Мушет. Тя се запътва към вратата и я отваря. Арсен носи пълната с пепел кофа и лопатата към вратата.

Арсен: Слушай... Това е циклонът...

Близък план на Мушет. Тя поглежда учудено към него (той е извън кадъра). Близък план на Арсен. Той я гледа с уморени, лъскави очи.

Арсен стои неподвижно пред вратата и гледа Мушет; после отпива от манерката една гълтка ракия.

Арсен: ...Той идва, когато не го очакваш.

Среден план на Мушет, която слуша с отворена уста. Арсен не е в кадъра.

Арсен (извън кадъра). Той може да повдигне целия покрив на една къща... ей така, бавно. Също като животно, което се издува, като змей.

КОЛИБА — ВЪНШНИ СНИМКИ — НОЩ

Близък план на ръцете на Арсен, осветени от фенерчето: той изсипва пепелта и я разпръсква. Среден план: изправя се и отнася кофата в колибата. Общ план: връща се и се отправя към Мушет, подава ѝ чантата и метва пушката си на рамо. Двамата изчезват в нощта.

КРЪСТОПЪТ — НОЩ — БЛИЗО ДО КАФЕТО

Общ план на два много тъмни кръстосани пътища. С гръб към нас минава сянката на Арсен. Чува се шум от камion. Светлинни сигнали, които позволяват да се забележи на заден план затъмненото кафе. От един прозорец на партера на кафето излиза слаб лъч светлина. Арсен (все още с гръб) се отправя към кафето, следван от Мушет, която остава да го чака в страни. Среден план на Арсен пред прозореца. Той открехва капачите и почуква на стъклото. Прозорецът се отваря. Появява се един силует. Чува се шушукане, заглушено от шума на минаващите по пътя камioni. Докато говори със силуета (без съмнение това е съдържателя), Арсен се обръща за миг към Мушет, която е извън кадъра.

Среден план на Мушет, която чака до един храст край пътя. В ръката си държи чантата. Зад нея минават камиони. Силен шум и светлини на фарове. Тя излиза извън кадъра. Екранът се затъмнява. Кадър на Арсен пред прозореца, който се затваря. Той се обръща и гузен, с лице към нас, се отправя към Мушет (камерата го проследява). На преден план в кадъра влиза Мушет с гръб към нас.

Арсен: Ела . . . , намислих нещо. Ще се нареди и без него.

Той се обръща и тръгва. Тя го следва. Двамата изчезват в нощта.

БАРАКА В ГОРАТА — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — НОЩ

Тъмен екран. Чува се скърцане на врата. Отваря се вратата на една дървена къща, пред която застава и после влиза Арсен. Той оставя Мушет да мине пред него и влиза след нея в стаята.

Арсен: Има сухи дърва и свещи.

Той взима кутия кибрит, драсва една клечка и запалва три свещи.

Арсен: Ще си запалим една от друга.

Камерата следва непрекъснато Арсен. Той минава покрай Мушет, която стои неподвижно с чантата в ръка и затваря вратата. После се връща и се запътва към дървата и съчките. Американски план на Мушет, тя все още не е мръднала от мястото си и с учуден поглед наблюдава Арсен. Като че очаква някакво обяснение от него. Огънят започва да се разпалва. Арсен е коленичил пред него (тричетвърти с гръб) и нарежда отгоре дърва.

Арсен: Утре сутрин ще има тук планина от пепел.

Той стъква огъня и обръща глава към Мушет.

Арсен: Ще кажа, че съм прекарал на сухо целия ден и цялата нощ.

Става с мъка и се отдръпва, за да седне на пейката срещу огъня.

Минавайки, взима торбичката си и изважда манерката.

Арсен: Разбра ли?

Среден план на Мушет. Тя го гледа с тъжни очи. Камерата се връща към Арсен. Той оставя манерката и я поглежда със сериозен поглед.

Арсен: Слушай, малката . . .

Шум от галошите на Мушет, която пристъпва напред. Кадър на двамата: той е седнал (тричетвърти с гръб), а тя стои права пред него със сведени очи.

Арсен: Казах ти достатъчно много . . . или по-скоро много малко . . . Ще трябва да отида до край . . . и постарай се да ме гледаш в очите.

Тя повдига очите си. Камерата се придвижва: Мушет с гръб към нас, той е седнал с очи към нас. Пие от манерката и докато ѝ говори, не я поглежда.

Арсен: Колкото и да искам да се напия, за да изгубя ума си, все не успявам.

Камерата се обръща: той с гръб; тя, с лице, го гледа с голямо внимание.

Арсен (малко извън кадъра): Струва ми се, че убих един мъж.

Мушет: Това е горският Матию.

Арсен: Откъде знаеш това?

Мушет: Той носеше своята гумена завивка. Бях сигурна, че ще прекара нощта навън . . .

Кадър на Арсен със сведени очи; Мушет на преден план с гръб към нас.

Мушет: . . . за да ви хване, както каза.

Арсен: Този път аз го хванах . . . (пие), изтъркаляхме се във водата.

Арсен се обръща към огъня. Камерата леко се измества, за да го покаже в профил, седнал на пейката; манерката е между краката му; лицето му ограно от пламъците на огъня.

Арсен (гледа към огъня): Опилах манерката си и видях, че тапата е изскочила. (Американски план на Мушет; Арсен продължава да говори извън кадъра). Подадох му манерката и за известно време ние станяхме приятели.

Мушет сваля очи. Среден план на Арсен, който става със затруднение, с колебание.

Арсен: Но не разбрах какво го прихвана Матию. Ние и двамата бяхме пияни.

Едър план на манерката, която пада на земята, близо до огъня. Американски план на Мушет. Тя го гледа обезпокоена. Отново кадър на Арсен в профил (среден план): той прекарва бавно лявата си ръка през лицето. Леко се

олюлява. По лицето му е изписано страдание...; гледа Мушет със застинал поглед.

Арсен: Не се безпокой... Това ми се случва понякога... (отново прекарва ръката през лицето си). Едно откъсване от действителността!...

Близък план на ръката на Арсен, която вдига манерката и я приближава към себе си. Кадър на Мушет. Тя го наблюдава. Отново кадър на Арсен. Той става и се запътва към нея.

Арсен: Виждам се как държа в ръка една примка... (той прави стъпка напред. Мушет влиза в кадъра).

Той се поепътва и пада напред. Американски план на Мушет. Арсен е с гръб.

Арсен: Отначало се движеше... постепенно престана... (Арсен прокарва ръка по съпътното си око), накрая утихна съвсем със забит нос във водата, която стана червена около него. Когато излязох да търся галоша ти и чух изстрелите на пушката му, веднага помислих: той е мъртъв. Стреля, за да извика приятелите си. Познах оръжието му.

Докато Арсен прокарва конвулсивно ръка през лицето си, камерата показва Мушет, която стои с наведени очи.

Арсен: Една стара английска пушка.

Мушет (тихо): Господин Арсен, ако наистина горският не е мъртъв, защото тогава да казвам, че съм ви видяла пред кафето. Трябва да се измисли нещо друго. Той ще говори.

Арсен (с ръка на лицето): Той ще говори, ще каже — да, но аз ще кажа — не. Това ще направи впечатление на журналистите.

Мушет: Да можех да ви услужа, господин Арсен... Трябва да си спомните... Спомнете си... спомнете си...

Тя почти го умолява, докато той слага скръбно ръка на очите си.

Арсен: Да си спомня... (на себе си). Да си спомня... Той беше там. Забил нос във водата.

Кадър на Мушет, която хваща Арсен за ръцете.

Мушет: Ще кажа, че съм била скрита... (тя го задържа да не падне)... в гората, че съм ви видяла, че горският ви е оскърбил, че се е нахвърлил върху вас (дръпва ръката му). Моля ви се, изслушайте ме.

Кадър на Арсен: устата се изкривява, от ъглите ѝ излиза пяна. Той крие лицето си, олюлява се.

Мушет: Трябва ли да кажа, че той също беше пиян? Вие може да имате доверие в мен. Аз ги ненавиждам. Ще им се противопоставя на всички.

Извън кадъра се чува пръщенето на огъня. Арсен, съвсем отпаднал, си разтрива тила.

Арсен: Малката... (говори с мъка)... хваща ме главата... Ще имам епилептична криза...

Той скрива лице в ръцете си. Камерата се измества и показва Мушет, която се опитва да го задържи, но той се изплъзва от ръцете ѝ и пада на земята. Но този начин Мушет излиза извън кадъра. Арсен лежи на гръб. Кризата е в най-голямата си сила. Главата му се мятат ту на едната, ту на другата страна; устата му е изкривена и пълна с лиги; на няколко пъти изохква. Среден план на Мушет, все още права, с устремени към Арсен очи. Кадър на Арсен: тялото му се извива на дъга, после се разтяга като пружина. Той охка и от устата му текат лиги. Среден план: Мушет се приближава към тялото, коленичи и с две ръце хваща обзетата от лудост глава на Арсен. По този начин я предпазва от удари. Близък план на главата на Арсен: Мушет я държи в ръцете си. Той се лигави, пяната стига до ръцете ѝ. Арсен диша затруднено, но постепенно кризата започва да намалява. Мушет повдига главата му и я поставя на коленете си. Близък план на Мушет: тя го гледа нежно. Близък план на Арсен, който също я гледа. Среден план на Мушет: тя изважда една носна кърпа от джоба си и избърсва пяната от лицето на Арсен. Чува се пръщенето на огъня извън кадъра. Среден план на Мушет, която съгва кърпата и го гледа. Близък план на Арсен: той гледа Мушет, после притваря очи, усмихва се леко и много спокойно загубва съзнание. Кадър на Мушет, която започва да пее тихичко, с пресипнал глас. Постепенно песента се усилва, гласът се прояснява и става чист и приятен.

Мушет (пеейки):

„Имайте повече вяра
Три дни им каза Колумб
Посочвайки безкрайното небе
(Близък план на Мушет)
В края на хоризонта
Три дни и ще ви дам един свят
На вас, които нямате повече надежда
В дълбоката безкрайност
Техните очи се отвориха, за да видят.“

Близък план на Арсен: със затворени очи той идва в съзнание и слуша песента, после много бавно отваря очите си. Чува се пръшенето на огъня.

Арсен: Нима ти пееш?

Мушет (близък план) мълчи и го гледа. Арсен (среден план) вдига главата си, оглежда стаята и се изправя. Коленичила на земята, тя му помага да стане. Арсен, прав, изглежда малко замаян; той поставя каскета си, после се отправя към пушката и торбичката, окачени на закачалката. Сваля ги, мята торбичката през рамо, улавя пушката за ремъка и вдига манерката, паднала близо до огнището. След това се връща и застава на средата на стаята. Кадър на Мушет: тя все още стои на колене; става и с бавни стъпки прибира училищната чанта. Близък план на ръката, която хваща чантата. Излиза извън кадъра. Среден план на двамата пред вратата: той с лице, тя на преден план с гръб.

Арсен: Ела... На минаване ще те заведе у вас. Баща ти все ще намери малко ракия за нас двамата.

Мушет е с лице към него, той е с гръб към нас. Зад нея, на заден план се вижда огънят в огнището.

Мушет: Къде отивае наистина, господин Арсен?

Арсен: Къде отивае ли?... Вкъщи.

Мушет: А горският?

Мушет: А полицията?

Арсен: Полицията?... (тишина; той отстъпва назад). Като че ли губя нишката. Чакай ще се сетя.

Мушет: Вижте: ..., горският, когото вие...

Арсен (извън кадъра): Мълчи. Дръж си човката! Ние си казахме няколко думи с него..., това е така... После... после какво... ние пихме заедно.

Мушет: Господин Арсен, спомнете си. Той падна с лице в локвата, която стана червена (изхълцва). Вие го убихте!...

Мушет: Вие го убихте!

Арсен: С какво съм го убил? С моята пушка?

Мушет: С примката, господин Арсен. Вие хванахте примката за пружината.

Арсен: Примката!...

Той сяда на края на пейката.

Арсен: Примката..., вярно, че аз отивах да я закопая. Но колкото се отнася до Матийо, сигурен съм, че пихме заедно. А после..., после, откъде да знам?...

Учуден, той гледа втренчено Мушет.

Среден план на Арсен, който отстъпва в страни, без да изпуска Мушет от очи. Стига до закачалката, на която окачва отново пушката и торбичката. После се връща към Мушет. Кадър на двамата: Мушет е с лице към нас, а Арсен на преден план с гръб.

Мушет се изплашва; тръгва към вратата.

Мушет: пуснете ме да мина.

Той ѝ препречва пътя. Тя се отскубва. Той минава край нея и застава пред вратата (план на двамата; Мушет на преден план с гръб към нас).

Арсен: Да те оставя да минеш? Къде ще отидеш сега, посред нощ?

Американски план на Мушет. Зад нея пръщи огъня в огнището. Тя вдига очи.

Мушет: У нас, господин Арсен (тя отстъпва, докато говори). Право в къщи..., къдна ви се (продължава да отстъпва). Не се страхувайте!

Среден план на Арсен при вратата; той пристъпва бавно към Мушет.

Арсен: Почакай малко! (спира). Ти защо се бъркаш в тази работа? Ако кажеш само една дума на когото и да било за тази случка, ще ти извия врата.

Мушет: Господин Арсен, предпочитам да ме убият, отколкото да ви напа-
костя.

Среден план на Арсен с лице. Той пристъпва напред. Мушет е с гръб към нас.

Арсен: Защо толкова се страхуваш да не ми напакотиш?

Среден план на двамата. Мушет мълчи. Тя диша тежко. Близък план на ръката на Мушет, която изпуска на земята ученическата си чанта. Чува се шум от падането.

Арсен: За момиче на твоите години не ти липсва разум. Ти си в състояние да поучаваш и по-възрастни от теб.

Мълчание. Той прави стъпка напред.

Арсен: Аз винаги съм те ценял.

Общ план на двамата; Мушет е с лице към нас; погледът ѝ е почти умо-
лителен. Арсен се приближава към нея и бавно я прегръща. Тя стои неподвижно и го гледа упорито в очите. Двамата остават така няколко минути. Мушет свеж-
да очи. Ръката на Арсен се плъзва към рамото ѝ. Той се опитва да я прегърне
по-силно. Тя отново го поглежда. Неочаквано му нанася силен удар и успява да
се освободи. Той полита назад и излиза извън кадъра. Камерата го показва от-
ново, когато след удара на Мушет залита, удря се в пейката и пада на земята.
Той става и се запътва отново към нея.

Среден план на Мушет, която тича из гъмната стая и се опитва да се скрие.
Полуобщ план: Арсен също тича из стаята. Търси Мушет. Блъска и събаря ма-
сата; чува се шум от чупене на чаши. Мушет в желанието си да избяга, минава
през сламеника и се мушва на четири крака зад масата. Съвсем близо минават
краката на Арсен. Американски план на Арсен: той търси Мушет. Кадър на Му-
шет зад масата. Със силен ритник Арсен обръща масата и открива Мушет, сви-
та на четири крака. Тя иска да стане. Едър план на краката на Мушет, отстъп-
вайки пред краката на Арсен. Тя се спъва в един сноп дърва, загубвайки равно-
весие и полита назад.

Среден план на Мушет, която пада по гръб близо до огнището.

Арсен (с гръб към нас) се хвърля върху нея. Шум от пръщенето на огъня.
Мушет изпъшква и вдига ръцете си. „, после постепенно ръцете ѝ обгръщат
гръба на Арсен, пръстите ѝ се движат. Бавно кадърът се затъмнява.

СРЕД КАФЕТО — НОЩ

На заден план е кафето. На преден план едва се забелязва Мушет, сгу-
шена под един храст. Тя стои неподвижно. Чувствува се зле (лошо ѝ е).

Арсен (вика извън кадъра): Мушет!... Мушет!...

Тя не отговаря и не се движи. От време на време се чува хълцане или
дълбока въздишка.

План на двамата, кафето е в дъното на кадъра. Арсен минава край Му-
шет, без да я види.

Арсен (вика): Мушет!... Мушет!...

Обръща се на петите си и се отдалечава. Среден план на Мушет, сгушена
в храсталците. Тя става на крака, взима чантата си и тръгва, като отстъпва на-
зад. Старае се да се укрие от Арсен, който излиз извън кадъра. Изчезва в тъм-
нината.

ПЪТ — ДВОРЪТ НА КЪЩАТА НА МУШЕТ — НОЩ

По пътя минава тежкотоварен камион. Шумът е много силен. Мушет, с чан-
га в ръка, приближава къщата; отмества дървената преграда и влиза в двора.
С гръб към нас изкачва стъпалата на площадката (чува се шума от галошите ѝ)
и отваря много внимателно вратата, която изскърчва.

КЪЩАТА НА МУШЕТ — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ

Мушет влиза в стаята безшумно. За миг спира на прага, оставя чантата си
на земята и събува галошите.

Майката (със слаб глас извън кадъра): Ти ли си? Откъде идваш?

Мушет поглежда по посока на гласа и затваря вратата.

Майката (извън кадъра): Баща ти и брат ти са навън... Опитай се да намериш кибрит и да затоплиш млякото за бебето.

Камерата следва Мушет, който се запътва към масата. Чува се шумът на минаващ по пътя камион. Близко до малкия мангал Мушет сипва млякото в тенджерка и оставя бутилката на земята; после взима кутия с кибрит, но вижда, че е празна. Запътва се към огнището, минава край него и бръква в джоба на закачената на стената жилетка. Изважда от там кибритена кутия и отново се връща към мангала. Шум от камионите по пътя. Фарове светват и угасват. Мушет отваря кибритената кутия и вижда, че и тя е празна. Тогава взима биберона и сипва в него студеното мляко. Затваря го и го долепя до страната си, за да го „затопли“, после го хваща с две ръце и най-сетне, за да го затопли по-добре, разкопчава дрехата си и го притиска към гърдите си. Извън кадъра се чува плачът на бебето. Мушет излиза също извън кадъра. Сега близък план на бебето: Мушет коленичи до него. Камерата следва ръката ѝ, която оставя биберона на земята, близо до леглото, после отгъва бебето, което непрекъснато плаче, и го взима на ръце. Близък план на Мушет с бебето: то е поставило своята ръчишка върху гърдите на Мушет и се мъчи безуспешно да я вмъкне под дрехата. Преставя да плаче, Мушет го гледа нежно и обръсва крадешком от страната си една сълза, която не е могла да задържи. Камерата проследява движението на ръката на Мушет, която взима биберона от земята и го мушва в устата на бебето. Среден план на майката в леглото; близо до нея, на отрупаната с лекарства масичка, една петролна лампа хвърля бледа светлина.

Чува се шум от мотор на кола, която сякаш влиза в двора. Близък план на бебето. То пие лакомо от биберона.

Майката (извън кадъра): Ще намериш на въжето изпрани дрехи (среден план на майката). Не трябва да остава мокро цялата нощ. Иначе ще реве непрекъснато.

Близък план на бебето, което продължава да пие. Мушет му издръпва биберона, изпразнен тричетвърти, и започва да му развива пелените. То непрекъснато плаче. Тя става и излиза извън кадъра. Бебето маха голите си крачета. Американски план на Мушет с гръб: тя се приближава към едно въже, на което са прострени пелени за сушене. Тя взима една и се обръща към нас, като бърше очите си, пълни със сълзи с края на пелената. Чува се плачът на бебето и боботенето на камион, който минава по пътя. Мушет се обръща отново, взима втора пелена и излиза извън кадъра. Кадър на бебето, което плаче: Мушет е коленичила с гръб към нас и повива детето. Поставя го на сламеника и го покрива. Постепенно плачът на бебето утихва... Среден план на Мушет. Тя се запътва към своя сламеник и се просва, облечена, по гръб на него. Покрива се с една стара, скъсана покривка и кръстосва ръце зад гила си. Чува се шумът от пътуващите по пътя камиони. Проболясват фарове. Камерата се приближава към лицето на Мушет: то е обляно в сълзи, очите ѝ са затворени. Внезапно тя отхвърля покривката, става и се обляга на стената. Плаче.

Майката (извън кадъра): Какво правиш там... права?

Мушет отива при леглото на майка си. Отново се чува шум от камиони. Среден план на майката в леглото. Тя протяга ръка. Ръката на Мушет влиза в кадъра и поема тази на майката. Шум от камион.

Майката: Остани! Без теб никога не бих могла да духна лампата.

Американски план на Мушет, права до леглото: по лицето ѝ текат сълзи.

Майката (извън кадъра, със слаб глас и въздишка): Колко е часът?... Не чувам повече часовника на църквата.

Мушет: Вятърът се е обърнал поради циклона.

Майката: Какъв циклон? Мое бедно дете, къде си видяла циклон?

Мушет: Имаше циклон.

План на Мушет: тя изпуска свещта, която се опитва да вкара в гърлото на една бутилка. Едър план на свещта, която пада на земята и загасва. Ръката на Мушет влиза в кадъра, вдига свещта и я вкарва в гърлото на бутилката.

Среден план на майката, след това кадър на Мушет.

Мушет: Нямах ли циклон?

Минават няколко секунди: няколко последователно сменящи се кадри на Мушет и на майката; накрая кадър на Мушет, която се навежда към леглото. Майката се усмихва с мъка.

Майката: Не, разбира се. Само един по-силен морски вятър.

Мушет се приближава към майка си. Камерата я следва. Среден план на двете лица. Мушет приближава уста към ухото на майката и вика на висок глас.

Мушет: Слушай, мамо...

Внезапно новороденото пропичава извън кадъра. Мушет обръща глава към бебето. План на бебето върху сламеника. То плаче. В кадъра влиза Мушет, тя го отгъва и взима в ръце. Среден план на майката.

В кадъра се появява Мушет с бебето на ръце.

Майката: Дай ми го.

Американски план на Мушет, с лице към нас, с плаещото бебе. Тя го подава и то излиза извън кадъра. Камерата остава неподвижна, насочена само към Мушет, която е навела погледа си към майката и бебето. Чува се силният плач на детето. План на майката в леглото. Тя люлее боязливо бебето в ръцете си. Гледа с тъжен поглед. Подава новороденото на Мушет извън кадъра.

Майката (с много слаб глас): Накарай го да млъкне..., не мога повече да слушам.

Американски план на Мушет, която поема бебето в ръцете си и започва леко да го люлее. Планът малко намалява.

Майката (извън кадъра): Задущавам се.

Среден план на легналата майка: ръката си е поставила на гърдите; обръща глава към възглавницата и се мъчи да поеме въздух. Кадър на Мушет с бебето в ръце. Гледа към майка си. Обръща се и се запътва към сламеника на детето. Среден план на Мушет; тя е притиснала към себе си бебето и леко го люлее; то е престанало да плаче. Известно време го разхожда из стаята, за да го приспи, и после се връща към леглото на майка си.

Майката: Иди да потърсиш шишето с хвойновата ракия... (тя говори с голяма мъка), близо до входа на избата..., скрито под празни чували.

Мушет (следвана от камерата) оставя бебето на сламеника. То заплаква отново. Излиза извън кадъра. Американски план на Мушет, с гръб към нас. Тя се устремява към вратата на избата. Чува се плачът на детето. Кадър на майката: тя се мъчи да поеме въздух; на лицето ѝ е изписано голямо страдание.

Среден план на Мушет, която отваря вратата и тича към нас с бутилка в ръка. Докато тича, я отпусна. Приближава се и излиза извън кадъра. План на майката: Мушет ѝ подава шишето. Чува се плачът на бебето, както и боботенето на минаващ по пътя тежкостоварен камион.

Майката (със слаб глас): Дано да си отида с по-малко страдание.

Легнала, взима с две ръце бутилката, приближава я към устните си и сръбва лакомо и несръчно. Малко ракия потича от двете страни на устата ѝ и намокря шията и ризата ѝ. Ръката на Мушет влиза в кадъра. Тя се опитва внимателно да вземе бутилката от ръцете на майката, която като че ли е загубила съзнание. Американски план на Мушет с лице към нас: тя се изправя с бутилка в ръка. Оставя я на масата, но гледа непрекъснато към майка си. Среден план на майката: ръката на Мушет обръсва устата и шията ѝ със завивката. Майката идва отново в съзнание. Гласът ѝ е съвсем отслабнал.

Майката (шепне): Добре се изцапах...

План на Мушет. Шум от минаващ камион. Камерата се връща към страдащата майка

Майката: Слушай... не се оставяй след време да те подлъже някой лош човек или пияница.

Близък план на майката, която почти хърка. Кадър на Мушет: тя обръща главата си. Отново план на хъркащата майка. Кадър на Мушет: тя става, запътва се към мивката и отваря кран. Бебето продължава да плаче. Чува се шум и от минаващ камион. Мушет допълва с вода бутилката, от която е пила майка ѝ, запушва я с тапата и се отправя към вратата на избата.

Среден план на майката, която стене. В кадъра влиза Мушет и се навежда към нея.

Мушет: Мамо... трябва да ти кажа нещо... Мамо!

Тя се навежда още по-ниско и скрива о: погледа ни безжизнената майка

Мушет: Мамо... трябва да ти кажа нещо... Мамо!

Изправя се. Погледът ѝ е уплашен. Тя хваща с две ръце лицето на майка си и плачейки го покрива с целувки.

Кадърът се затъмнява.

* * * * *

Среден план на Мушет, легнала на своя сламеник (разпознава се трудно поради тъмнината). Чува се силен шум. Кадър на вратата, която се отваря грубо от бащата и сина. Те са пияни. Правят няколко крачки напред, спират в средата на стаята и поглеждат любопитно към леглото извън кадъра. Разбират, че тя е мъртва, и свалят каскетите си. Коленичат. Бащата обръща главата си към Мушет. Среден план на Мушет: тя спи по корем на сламеника, облечена с комбинезон и пола, до нея лежи новороденото; то е престанало да плаче.

Рано сутринта. Близък план на тенджерата, пълна с вода, поставена върху запаления мангал. Водата ври. Шум от стъпки. Среден план на фигурата на жена, която взима един кафеник и го напълва с кипяща вода. Друга жена преминава между нея и камерата, тя държи в ръка метла и почиства стаята. Отваря вратата и измита боклука навън.

Това са съседки.

Среден план на жената, която държи кафеничето. Тя се движи из стаята. Докато камерата я следва, откриваме бащата, възседнал с гръб към нас един стол до леглото, където лежи мъртвата с кръстосани на гърдите ръце. Чува се откъс от бие на църковна камбана.

На заден план братът на Мушет се е облегнал на стената. Той, както бащата, е по риза. Близко до мъртвата, на масичката, която е разчистена от लेकरствата, са поставени две горящи свещи и между тях едно распятие.

Среден план на Мушет по рокля. Отправя се към вратата.

Камерата се връща към бащата, седнал с гръб към нас. Обръща се с лице.

Бащата: Къде отиваш?

Чува се биенето на камбаните. Среден план на Мушет, която държи в ръка бидонче за мляко. Обръща глава към баща си.

Мушет: Отивам да търся мляко за малкото.

Отново кадър на бащата. Той поглежда към мъртвата.

Бащата: Тя беше една смела жена.

Среден план на Мушет, която, застанала до вратата, гледа изпитателно баща си. Кадър на бащата: той се е обърнал към Мушет.

Бащата: Престани да ме гледаш с този поглед..., глупачко!

Среден план на Мушет, която отваря вратата; на прага спира и се обръща.

Мушет: Лайно!

Излиза и се отдалечава по пътя. Шум от галошите ѝ и минаващия по пътя камион.

ДВОР НА КЪЩАТА

Мушет върви по пътя. Един камион пресича пътя ѝ. Тя се е запътила към селото.

БАКАЛНИЦАТА НА СЕЛОТО — ДЕН

Кадър на улицата, огряна от слънцето. Камерата е в бакалницата и снима през витрината и стъклената врата. Минават няколко коли. Мушет с бидончето в ръка също минава по улицата. В това време на отворената врата, с гръб към нас, се появява бакалката.

Бакалката: Мушет!...

Мушет, която се е отдалечила малко, обръща главата си. Отново кадър на бакалката. Тя прави знак на Мушет.

Бакалката: Ела да изпиеш една чаша кафе.

Кадър на Мушет, която се връща. Бакалката отваря широко вратата и Мушет влиза в магазина. Бакалката затваря вратата.

БАКАЛНИЦАТА — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ

Камерата следва бакалката: тя минава в среден план край тезгяха и влиза в задното помещение. Мушет стои с гръб към нас пред касата и теглилката. Шум от минаващите по улицата коли. Бакалката се връща и поставя на тезгяха пред Мушет купа, пълна с горещо кафе.

Бакалката: Е, твоята бедна майка почина... и толкова бързо!... Изглежда, че ти не си имала време дори да извикаш съседката.

Близък план на ръцете на бакалката, която пуца повече бучки захар във врялото кафе, после поставя до купата кошничка, пълна с кифли. Среден план на Мушет с лице към нас (бакалката е на преден план с гръб). Мушет оставя бидончето на тезгяха и с помощта на малка лъжичка разтопява захарта в кафето. Звънчето на входната врата на бакалницата звънва и бакалката излиза извън кадъра. Мушет взима една кифла, натопява я в кафето и започва да яде. На заден план се вижда една клиентка, която обикаля из магазина и избира продукти. От време на време хвърля любопитни погледи към Мушет, който на преден план оставя кифлата и пие от купата.

Бакалката (извън кадъра): Не се отчайвай, моето момиче!...

Среден план на бакалката. Тя обслужва клиентката, като ѝ подава консервени кутии.

Бакалката (към Мушет, която е извън кадъра): Остави!... Така е, всеки по реда си... (продължава да обслужва). Поне тази нещастница не е усетила настъпването на смъртта.

Бакалката идва към нас и протяга ръка. Едър план на ръката ѝ: тя взима една кифла и я пуца в джоба на Мушет. Американски план на двете: Мушет се обръща рязко. Блузата ѝ се полустваря и открива рани и синини върху гърдите ѝ. Среден план на бакалката, която гледа раните и синините и после хвърля поглед към клиентката. Общ план: клиентката също поглежда към Мушет и бакалката. Мушет забелязва погледите им и бързо се обръща обратно. Обръщайки се среща погледа на бакалката. Двете се гледат в очите няколко секунди. Кадър на Мушет, който свежда погледа си и с ръка загръща блузата; после вдига отново очи и упорито фиксира бакалката и клиентката. Полуобщ план на клиентката: тя издържа високомерно погледа на Мушет. Отново кадър на бакалката, която гледа строго. План на Мушет: тя придърпва с ръка блузата и се обръща рязко по посока на вратата. Близък план на ръката ѝ, която на минаване бутва купата с кафето; тя пада на земята и се счупва; кафето се разлива. Кадър на Мушет, тя поглежда към бакалката. Среден план на последната.

Бакалката: Счупи купата!... Какво те прихваща?

Кадър на Мушет: гледа към бакалката, после обръща глава към клиентката извън кадъра и отново поглежда с презрение към бакалката. Взима бидончето за мляко, оставено на тезгяха. Чува се отвън биене на камбани.

Бакалката: Малка повлекана!...

Среден план на Мушет: тя затваря очи. Едър план на ръката ѝ, стискаща бидончето. С другата ръка тя изважда кифлата от джоба си, хвърля я на тезгяха и излиза извън кадъра.

Бакалката (извън кадъра): А аз бях готова да я съжаля!...

Среден план на Мушет с гръб към нас; с твърди стъпки тя се отправя към вратата, отваря я (чува се звънът на камбанката на вратата), излиза и я затваря след себе си. Гледана през витрината, тя се отдалечава по улицата. Един автомобил минава пред нея. Шум.

УЛИЦИ — СЛЪНЧЕВ ДЕН

Общ план, после среден план: Мушет, тричетвърти с гръб, пресича площада пред църквата; в ръката си люлее бидончето за мляко. При звъна на църковните камбани тя обръща глава към преддверието на църквата. План на това, което вижда: три селянки, облечени в черно, влизат в църквата; на прага се спират, за да проследят Мушет. Камбаните продължава; да бият. Кадър на Мушет, която продължава пътя си и изчезва зад ъгъла.

Друга улица: с лице към нас, Мушет върви по тротоара и си тананика.

Нова улица: Мушет (среден план) минава пред полуотворената врата на една работилница. Отвътре се чува шум от инструменти, който се смесва с биенето на камбаните. Камерата следва Мушет: тя преминава вратата и продължава да върви. Камерата се връща отново към вратата на работилницата: на прага се появяват две момчета, синове на собственика.

Първото момче (вика): Мушет!... Ей!...

Второто момче (с презрение): Глава на плъх!

Кадър на Мушет с гръб: тя продължава пътя си, без да се обърне. Един ситроен минава и я закрива от поглед.

ПРЕД КЪЩАТА НА МАТИЬО ВСТРАНИ ОТ СЕЛОТО. ОГРАДА ОКОЛО КЪЩАТА

Среден план на Мушет: с гръб към нас тя приближава един храст, забавя стъпките си, навежда се и се придвижва към оградата. Оглежда къщата.

Друг кадър на Мушет с лице към нас: скрита зад едно дърво тя наблюдава. План на това, което вижда: Матиьо се появява на вратата на къщата; той гледа по посока на Мушет. Среден план на Мушет: слисана, тя отстъпва няколко крачки назад. Кадър на двамата: Мушет продължава да отстъпва; внезапно се обръща и започва да тича.

Матиьо (вика я): Мушет!...

Тя спира и се обръща към него. Той влиза в кадъра.

Матиьо: Какво правиш тук?

Мушет (след кратко мълчание): Нищо.

Матиьо: Ела. Влез за една минута.

Той се обръща и тръгва към къщата, като излиза извън кадъра. Мушет го следва.

ВХОДНА ВРАТА: среден план на Матиьо, който отваря вратата и пуца Мушет да мине напред.

Матиьо: Трябва да говоря с теб. Идваш тъкмо на време.

Мушет влиза; Матиьо след нея затваря вратата.

КУХНЯ — ДЕН

Среден план на Матиьо и Мушет: двамата влизат в кухнята. Матиьо при отваря вратата. Среден план на госпожа Матиьо: застанала права до хладилника, тя посочва един стол.

Госпожа Матиьо: Седни.

Среден план на Мушет. Тя се приближава и сяда с гръб към жената.

Кадър на госпожа Матиьо: тя наблюдава Мушет.

Матиьо (извън кадъра): Снощи разменихме с Арсен няколко думи по повод на една примка (Матиьо влиза в кадъра с гръб към нас). Арсен беше пиян. Накратко, сбихме се, но извън службата. Това не засяга никого. Само че рано тази сутрин полицаи са го арестували. Обвиняват го, че е браконерствувал в реката с пластични бомби. Но Арсен твърди, че те е срещнал тази нощ близо до Пуланк. Ако това е вярно...

Мушет: Вярно е, господине.

Среден план на горския Матиьо с лице към нас.

Матиьо: Добре, да приемем, че тази нощ той е наминал към вас, за да подреди своето алиби (кадър на Мушет). В противен случай защо ти би дошла тук?

Тя свежда очи, след малко ги повдига.

Мушет: Аз видях господин Арсен тази нощ в неговата колиба.

Матиьо (извън кадъра): Какво правеше ти в неговата колиба?

Мушет: Подслоних се в нея поради циклона.

Матиьо (извън кадъра, учудено). Циклонът ли?

Мушет: Поради дъжда.

Среден план на Матиьо, който поклаща глава.

Матиьо: Много си станала деликатна, щом се страхуваш от няколко капки дъжд.

Кадър на Мушет.

Мушет: Господин Арсен ме заведе там.

Матиьо (извън кадъра): А откъде идваше ти, когато го срещна? Недей да лъжеш!

Мушет: От училището.

Матиьо (извън кадъра): Ти през нощта ли ходиш на училище?

Мушет: Нощта не беше настъпила още. Бях се скрила в гората. И господин Арсен ми каза...

Матиьо (в кадъра, гневно): Какво може да ти е казал. Той не беше в трезво състояние.

Кадър на Мушет.

Мушет: Той вървеше съвсем право.

Матиьо (извън кадъра): Идиотка!... (камерата се обръща към него). Той върви право само когато има в корема си своя литър ракия.

Кадър на Мушет.

Мушет: Той ми каза, че сте се били двамата и че и вие сте бил пиан, господин Матиьо.

Кадър на горския.

Матиьо: Добре... ти излизаш от училище, подслоняваш се в колибата му (камерата се измества към Мушет), дъждът спира към полунощ. След това предполагам, че си се прибрала в къщи.

Мушет (с наведени очи): Аз се прибрах чак рано сутринта. Останах цялата нощ... или почти цялата.

Матиьо (извън кадъра): Цялата нощ?... (Камерата се измества към него). Ти си прекарала нощта в колибата на Арсен?... До сутринта?

Американски план на жената на Матиьо, която хвърля поглед към мъжа си, после към Мушет.

Госпожа Матиьо: Остави я.

Тя минава покрай Мушет и сяда на преден план с гръб към нас и с лице към Мушет. Навежда се към нея и я помирисва, после се изправя. Госпожа Матиьо (без да се обърне): Бих се обзаложила!

Кадър на двете: Жената е с лице към нас, а Мушет с гръб на преден план.

Госпожа Матиьо: Помириши сам, Матиьо. Бедното дете все още всни на ракия. (Камерата се обръща: Мушет е с лице, а жената три-четвърти с гръб). Арсен я е напил, това е съвсем сигурно!... (обръща се към Мушет). Още щом те видях да влизаш, разбрах, че не си спала в къщи. (Приближава ръката си към косите на Мушет). Виж си косата. (Жената изважда две сламки от косите на Мушет).

Госпожа Матиьо: Колкото до алкохола, ... очите ти все още имат нездрав вид и те издават. Вярвам, че казваш истината, ... но не пълната истина. (Жената се обръща към мъжа си, който е извън кадъра). Излез, Матиьо, остави ни сами.

Среден план на Мушет с леко наведена глава. Тя повдига главата си и се намръщва.

Мушет: Не излизайте, господин Матиьо!

Жената иска да попречи на Мушет да стане. Чува се шум от стъпки.

Среден план на Матиьо, който се връща от прага на вратата.

Матиьо: Пусни я. Ще я вбесиш.

Среден план на жената, с лице към нас; Мушет с гръб.

Госпожа Матиьо: Както желаеш!... Мен обаче ми кипва кръвта, като помисля, че ти дори не искаш да узнаеш дали това животно е напило детето или не.

Матиьо (извън кадъра): Защо мене да ме интересува това? Полицанте, виж тях, да. Бащата трябва само да се оплаче.

Среден план на жената с лице; Мушет с гръб.

Госпожа Матиьо: Бащата ли?... Ти наричаш това баща!... Голям нанвник си... Той би продал своята дъщеря за бутилка стар ром.

Кадър на Матиьо, който излиза и затваря вратата зад гърба си. Среден план на жена му с лице към нас.

Госпожа Матиьо: Днес е починала майка ти, затова ми е мъчно да те разпитвам, но ела утре отново. Ще ти дам банкнота от 10 франка, ако дойдеш. (Камерата се прехвърля към Мушет с лице към нас). Ще ми отговаряш само ако желаеш... Аз няма да те насилвам.

Минават няколко секунди. Мушет гледа втренчено жената.

Мушет: Господин Арсен е мой любовник. Питайте него, той ще ви обясни... (Отвън се чува кучешки лай).

Кадър на двете: Мушет става и минава пред жената, която все още седи на стола; в ръката си носи бидончето за мляко. Среден план на вратата: Мушет спира за малко, преди да излезе, после хуква да бяга, като оставя вратата отворена.

Външна снимка; общ план на къщата. Мушет, с гръб към нас, стига до дървената преграда на двора, отмества я и побягва към ливадите.

Общ план на улица: минават камиони и леки коли. Мушет, с бидона в ръка, се появява на кръстопътя и се отправя по улицата към нас. Шум от галоши. Камерата я следва, докато преминава край нас; в този момент един прозорец със затворени капаци се полукотва. Мушет излиза извън кадъра. Една възрастна жена подава главата си от прозореца и извиква.

Старата жена: Мушет!...

Тя прави знак с ръка на Мушет и притваря капацинте. Кадър на Мушет. Тя със същата бавна, влачеща се походка, тъжна и съсредоточена, се връща обратно.

КЪЩА — ВЪТРЕШНИ СНИМКИ — ДЕН

Среден план на Мушет в хола на къщата. Една врата се отваря и тя влиза при старата жена. Отвън се чува шума от минаващ по улицата камион.

САЛОН СТАЯ в дома на старата жена: среден план на Мушет с лице към нас; тя се запътва към едно кресло и сяда в него. Американски план на старата жена, която затваря прозореца и се обръща.

Покровителката на мъртъвци: Не върви ли нещо? Не си ли добре?

Кадър на Мушет, потънала в креслото.

Мушет: Трябва да се прибера в къщи.

Среден план на покровителката на мъртъвци. Тя се отправя към един долап с дрехи.

Покровителката на мъртъвци: Горката ти майка!... Предполагам, че нямате дори платно, с което да я покриете?!...

Кадър на Мушет. Чува се скърцане от отварянето на вратата на долапа. Мушет поглежда към долана. Кадър на старата жена в гръб. Тя рови в долапа, пълен с добре подредени дрехи и бельо. Изважда един чаршаф и се обръща.

Покровителката на мъртъвци: Знай, че преди нашия бог мъртвите са ги балсамирали и поливали с парфюми и аромати.

Докато сгъва и разгъва чаршафа, тя се приближава към нас и излиза извън кадъра.

Среден план на Мушет, все подтисната и с тъжен поглед. Въпреки това тя наблюдава с внимание жената. Чува се шум от улицата на преминаваща кола. Кадър на старата дама, която се отправя към грижливо подреденото си легло (то е в балдахин). Когато поставя чаршафа на леглото, една черна котка, която спи върху него, става и побягва.

Покровителката на мъртъвци: Сега дори не ги измиват... (американски план на Мушет; старата говори извън кадъра). Според свещеника покойниците отиват в небето. Не искам да му противореча, но аз си имам мои разбирания. Същинската религия е на старите богове.

Старата се връща отново към долапа: (отново шум от минаваща кола) тя е с гръб към нас пред долапа. Изважда от него дрехи, завити в кърпа.

Покровителката на мъртъвци: Тук ще намериш две или три рокли..., с които да се облечеш. Аз те познавам отдавна. Спомняш ли си?... Бях ти дала една зелена ябълка.

Мушет мълчи. Старата жена държи пакета в ръка и затваря долапа. Излиза извън кадъра. Нов кадър: с гръб към нас жената се отправя към леглото. Среден план на Мушет.

Покровителката на мъртъвци: Сигурно всички ще ти бъдат по мярка. (Кадър на старата). Ще отида да бдя при майка ти (жената поставя ръката си върху сгънатия чаршаф). Ще занеса и този тънък чаршаф. Аз обичам мъртвите. Разбирам ги много добре.

Мушет, която държи бидона за мляко в скута си, го сваля на земята. Камерата проследява нейните движения и остава известно време върху краката и галошите ѝ, които са кални с послепени по тях сухи листа. Тя незабелязано бърше краката си в килима.

Покровителката на мъртъвци: На твоите години аз се боях от смъртта.

Сега аз им говоря и те ми отговарят... чрез шепнене... чрез леко изсвирване...

Кадър на старата дама, която като че ли забелязва движенията на краката на Мушет и изцапания килим. Тя продължава невъзмутимо да говори.

Покровителката на мъртъвци: А ти, Мушет, мислила ли си някога за смъртта?

Американски план на Мушет: тя все още седи в креслото, но без да се обляга. Обръща очите си към старата жена (извън кадъра), после ги затваря. Минават няколко секунди.

Покровителката на мъртъвци (извън кадъра): Ти спиш ли? (Отново кадър на жената). Твоето малко сърце спи. Внимавай да не го събудиш много бързо... Винаги ще има време за това.

Мушет (с нисък глас): Вие ме отвращавате, мръсно старо животно.

Кадър на краката на Мушет, чиито галоши трият силно килима. Среден план на Мушет със сведени надолу очи; шум на минаваща отвън кола. Камерата се връща към старата жена, която не се е помръднала.

Покровителката на мъртъвци: Аз ти желая само добро, а ти си зла към мен.

Навярно погрешно ме разбираш. (Мушет я гледа упорито).

Ти виждаш само лошото.

Мушет поглежда надолу. Кадър на старата дама, която взима пакета с дрехи, приближава се към нас и излиза извън кадъра. Среден план на Мушет с вдигнати очи, тъй като старата жена ѝ подава пакета. Мушет го поема. Чува се скръбното бонене на камбаните. Мушет поставя пакета под лявата си ръка, а с дясната взима бидончето за мляко и става от креслото. Излиза извън кадъра.

Среден план на Мушет: минава през хола на къщата и излиза през вратата. Чува се шум от мотора на минаващ мотоциклет.

УЛИЦА НА СЕЛОТО — ВЪНШНИ СНИМКИ — ДЕН

Общ план: Мушет минава с пакета и бидона за мляко. Тя свива зад тъгла на улицата и изчезва. Минават камиони. Силен шум.

ПЪТ ИЗВЪН СЕЛОТО

Общ план. Мушет върви по пътя с гръб към нас, пресича го, прескача някакъв ров и тръгва през ливадите. Среден план на Мушет с лице към нас. Тя върви с наведена глава покрай на едно селище. Навлиза в гората. Чува се пушечен изстрел и кучешки лай. Мушет спира, вдига очи и се ослушва. Втори изстрел. Тя продължава да върви. Среден план за ловджийско куче, което тича, после спира и души нервно земята. Камерата следва кучето, докато търси дивеча, после се връща към Мушет. Тя наблюдава. Общ план на полето и сечището: един зайк се старее да се спаси от ловците. Американски план на ловец с лице към нас. Той вдига пушката към нас. Той вдига пушката, насочва я към земята и стреля. Чува се гърмеж. Друг ловец с лице към нас също стреля. Гърмеж. План на бягащия зайк. Ловец стреля. Гърмеж. Един зайк (заснет чрез телеобектив) подскача. Гърмеж. Ловец стреля. Гърмеж. Заякът, улучен, се премята през глыва и пада мъртъв на полето. Американски план на Мушет: с лице към нас. Общ план на горичката: ловец с гръб към нас стреля. План на зайк, който се мъчи да избяга. Кадър на същия ловец. Той стреля повторно. Заякът тича. Друг ловец стреля два пъти. Заякът се изплъзва. Близък план на ловец, който вдига пушката за стрелба.

Кадър през телеобектив на зайк: той е засегнат, но продължава да тича и да се премята. Друг ранен зайк тича с мъка. Ловец стреля. Заяк, ранен в задните крака, бяга в кръг. Среден план на Мушет, която ужасена, върти главата си ту на ляво, ту на дясно, после побягва и излиза извън кадъра. Камерата я показва отново, когато спира задъхана и гледа към един зайк, който се гърчи с последни сили: гърчовете замират; той се изпъва и остава безжизнен на земята. Американски план на Мушет: тя побягва, после забавя крачките си и изчезва зад сечището. Общ план: Мушет се появява. Тя изкачва едно несъщливо възвишение, останало от стара кариера. Покрито е с трева и къпини. Среден

план на един пън близо до малко езеро. Мушет се задава, сяда на пъна с гръб към нас, оставя на земята бидончето за мляко и разтваря върху коленете си пакета. Изважда от него една рокля от бял муселин, разгъва я и става, за да я изпробва. Приближава я до тялото си и се опитва да види как ѝ отива. Завърта се с нея като манекен около себе си. Роклята се закача на един храст. Мушет я дръпва. Едър план на роклята: при дръпването тя леко се скъсва. Среден план на Мушет: тя притиска роклята до себе си и гледа втренчено към нас. Общ план на лазурните води на езерото. Отново кадър на Мушет: с роклята в ръка тя се отправя към брега. Виждаме я легнала на тревата: внезапно започва да се търкаля по стръмнината надолу към брега; роклята се увива около тялото ѝ. Среден план на долния край на стръмнината близо до брега. Мушет продължава да се търкаля: спира точно до самия бряг, където я задържат храстите и къпините. Тя повдига глава. Чува се шум от мотор. Става и с лице към нас започва да изкачва стръмнината. Като се катери, тя вдига нагоре ръцете си и като че ли прави знаци за помощ. Общ план на полето и пътя. По него минава трактор. Кара го един селянин. Среден план на Мушет: тя изглежда вика, но моторът на трактора заглушава гласа ѝ. Отново общ план на полето и пътя: трактористът забелязва Мушет, прави ѝ знак за поздрав с глава и продължава пътя си. Кадър на Мушет (американски план) с роклята в ръце. Тя се връща към стръмнината (камерата я следва), ляга отново на тревата, загъва се в муселинената рокля и се заглежда с широко отворени очи в небето. После като че ли за удоволствие започва да се търкаля надолу, като се оплита в късачата се рокля. Първоначално се търкаля бавно, постепенно се засилва все повече. Излиза извън кадъра. Среден план на Мушет, която продължава да се търкаля. Отново храстите и къпините на брега на езерото я спират. Тя повдига глава, сяда, после се изправя и отново се упътва към стръмнината. Излиза извън кадъра; камерата остава известно време върху стръмния бряг и водата. Кадър на Мушет на върха на стръмнината: тя отново ляга и започва да се търкаля, но този път още по-бързо от преди. Излиза извън кадъра. Камерата отново я показва, когато минава покрай нас като търкаляща се бързо. Виждаме кадъра с върха на стръмнината. Извън него се чува силен шум от падане във водата. Шумът е последван веднага от музиката, която съпровожда надписите на филма (Монтеверди). План на брега и част от водата (на преден план върху един храст се веят парцали от роклята). На повърхността на водата концентрични кръгове, които постепенно се разширяват... (широк план), после водата се успокоява. Музика и хор. Няма надпис „край“, няма и черен екран.



ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА ФИЛМА НА ГДР „АЗ
БЯХ НА 19 ГОДИНИ“ (ДЖЕКИ ШВАРЦ И ГАЛИНА ПОЛСКИХ
В СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

НА IV СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА — ТАТЯНА САМОЙЛОВА
В СЪВЕТСКИЯ ФИЛМ „АНА КАРЕНИНА“