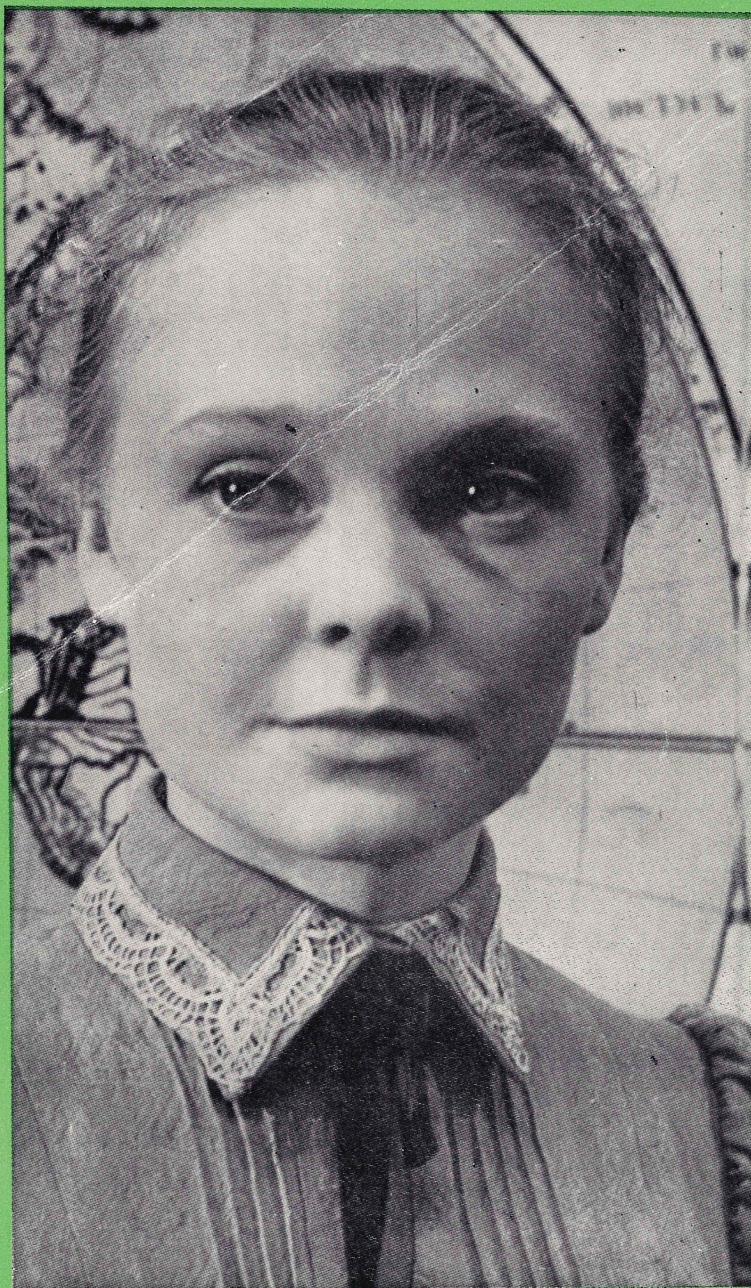


+
киноизкусства



Aug 16



ОТ ВСИЧКИ ИЗКУСТВА ЗА НАС НАЙ-ВАЖНО Е КИНОТО.

ПРОИЗВОДСТВОТО НА НОВИ ФИЛМИ, ПРОНИКНАТИ ОТ КОМУНИСТИЧЕСКИ ИДЕИ И ОТРАЗЯВАЩИ СЪВЕТСКАТА ДЕЙСТВИТЕЛНОСТ, ТРЯБВА ДА ЗАПОЧНЕ С ХРОНИКАТА.

ЩО СЕ ОТНАСЯ ДО ЗРЕЛИЩАТА — НЕКА ДА ГИ ИМА! — НЕ ВЪЗРАЗЯВАМ. Но НЕКА ПРИ ТОВА НЕ ЗАБРАВЯТ, ЧЕ ЗРЕЛИЩАТА НЕ СА ИСТИНСКО ГОЛЯМО ИЗКУСТВО, ПО-СКОРО ПОВЕЧЕ ИЛИ ПО-МАЛКО КРАСИВО РАЗВЛЕЧЕНИЕ... НАИСТИНА НАШИТЕ РАБОТНИЦИ И СЕЛЯНИ ЗАСЛУЖАВАТ НЕЩО ПОВЕЧЕ ОТ ЗРЕЛИЩА. ТЕ ПОЛУЧИХА ПРАВО ЗА ИСТИНСКО ВЕЛИКО ИЗКУСТВО.

Ленин

бр. 4, април 1974

орган на комитета за изкуство и култура, на съюза на българските филмови дейци и съюза на българските писатели

съдържание

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ — ИЗ ОПИТА НА ТВОРЧЕСКОТО ТРИДЕСЕТИЛЕТИЕ

Н. В. ПОДГОРНИ — ВИСОКАТА МИСИЯ НА КИНЕМАТОГРАФИСТИТЕ

30 ГОДИНИ НАРОДНА ВЛАСТ

Т. АНГЕЛОВА — С ЛИЦЕ КЪМ ГОЛЕМИТЕ ЗАДАЧИ

НЕДА СТАНИМИРОВА — ЗА НЯКОИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ ОКОЛО ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

ИВАН ПОПИОРДАНOV — РАЗВИТИЕТО НА ТЕХНИЧЕСКИТЕ СРЕДСТВА И БЪДЕЩЕТО НА КИНОТО

ГРИГОР ЧЕРНЕВ — ФИЛМОВИ ЙЕРОГЛИФИ

ЛЮБЕН СТАНЕВ — ФИЛМИ И ЗРИТЕЛИ

Д-Р АЛ. ТИХОВ — СОВЕКСПОРТФИЛМ ПОКАЗВА

В ЕДНО И СЪЩО НАПРАВЛЕНИЕ

ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ — БЕЛГРАД — ФЕСТ'74

СТЕНЛИ КРЕМЕР — ГЛАВНОТО В РЕЖИСЬОРСКАТА ПРОФЕСИЯ

ХРОНИКА

ДИМИТЪР ДИМОВ — ПОЧИВКА В АРКО ИРИС (сценарий)

киноизкуство

излиза всеки месец

главен редактор

ЕМИЛ ПЕТРОВ

редакционна колегия

РАНГЕЛ ВЪЛЧАНОВ

АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ

БУРЯН ЕНЧЕВ

ПЕТЬР КАРААНГОВ

БОЖИДАР МИХАЙЛОВ

БОРИСЛАВ ПУНЧЕВ

ВЪЛО РАДЕВ

ЛЮБЕН СТАНЕВ

АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ [зам.-гл. редактор]

ИВАН ШУЛЕВ

ВЛАДИМИР ЯНЧЕВ

ИВАН БОЯДЖИЕВ [отговорен секретар]

коректор Диана Димитрова

Адрес на редакцията

София, пл. „Славейков“ 11, IV етаж

тел. 87-91-11, вътр. 316 и 317 от 14—19 ч.

каса — 88-00-31

Издателство „Български писател“

ул. „Ангел Кънчев“ 5

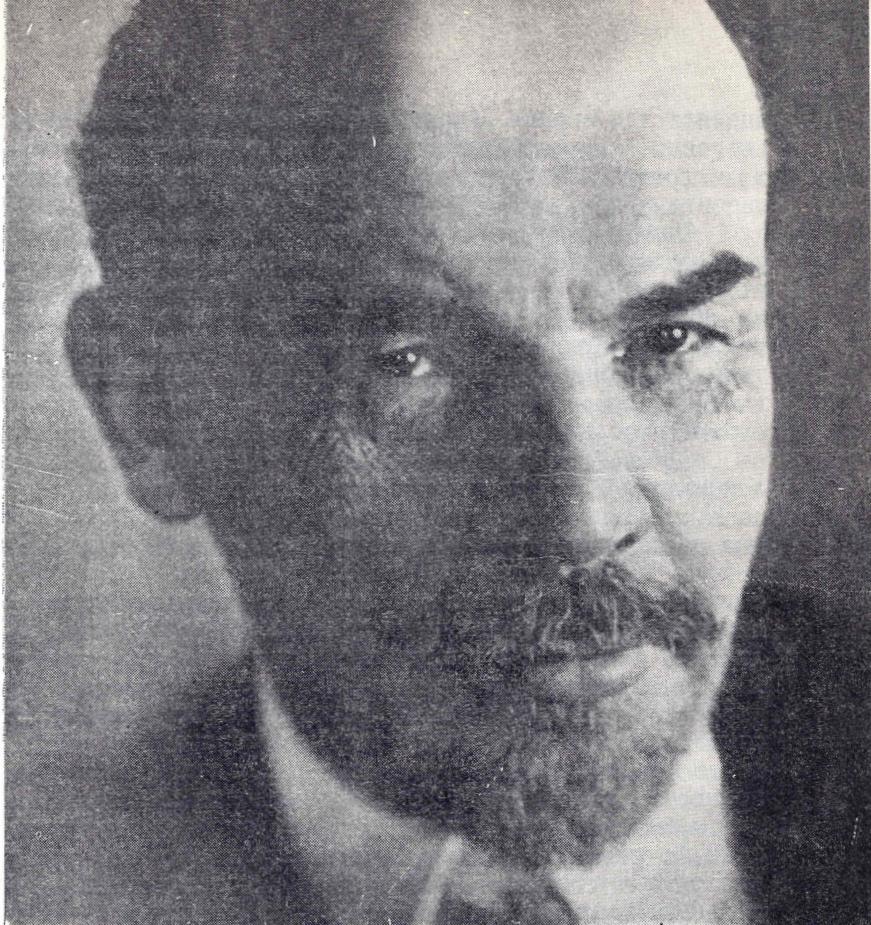
Годишен абонамент 5 лева, за чужбина 7 лв.

Тираж 7500

Абонаментът се внася при всяка

телеграфопощенска станция в страната

На първа страница на корицата Йордан Ковачев и Катя Стоилова във филма „Пазачът на крепостта“



ИЗ ОПИТА НА ТВОРЧЕСКОТО ТРИДЕСЕТИЛЕТИЕ

СЕРГЕЙ ЮТКЕВИЧ

„Човекът с пушка“, „Яков Свердлов“, „Разкази за Ленин“, „Ленин в Полша“... Четири филма, посветени на В. И. Ленин за тридесет години, започвайки от август 1936 г., когато драматургът Николай Фьодорович Погодин ми прочете за първи път почти готовия сценарий на „Човекът с пушка“.

Още тогава, размишлявайки над пътищата за създаване с образа на В. И. Ленин в художествено произведение, стигнах до мисълта, че само лиеса или сценарий, написани с жив, нецитатен език, могат да бъдат въплътени на

сцената или екрана. Художественото произведение така или иначе е свързано с „вътрешния монолог“ на автора, с неговото пристрастие към своята вътрешна тема, с неговото лично съучастие в съдбата на героите.

Опитът на театрално-кинематографическата Лениниада ни показва колко неубедителни бяха опитите да се разчита само на „само-въздействието“ на факта от появата на Ленин без образното решаване на тази велика гражданска и художествена тема. Непреминали през призмата на живото, развълнувано възприятие на режисьора и актьора, подобни произведения не отиваха над иллюстративността, предизвиквайки особена горчивина при мисълта, че това понятие — илюстративност — е могло да се отнесе за образа на В. И. Ленин.

Тогава, през 1936 година, започвайки своите първи пробы за бъдещия първи филм за В. И. Ленин, ние почувствувахме необходимостта да ги пазим от случайния поглед, да не показваме нашите търсения и ескизи на случайни хора: любопитното око не е най-добрят другар на принципиално новата, експериментална работа, свързана с постоянно вълнение и чувството за висока отговорност пред милиони хора. Естествено, че ни вълнуващите проблемът за външната прилика на актьора с Лениновия облик, за доближаване до Лениновия маниер на речта и пластиката — извънредно сложни, неочаквани, разнообразни, изискващи дълбок психологически анализ. Важно бе и сливането на актьорската личност с образа, без което е немислимата която и да е сериозна художествена задача. Мярката на актьорския принос за образа на В. И. Ленин въпреки големия опит на Лениниадата, остава досега един от най-трудно разрешимите проблеми. В края на тридесетте години ние нямахме никакъв опит, дори никакви аналогии и старательно обмисляхме и подбирахме всяка нова крачка за приближаването ни към образа на Ленин. Най-малкото невнимание, най-малкото съмнение във външното сходство можеха да прекъснат вътрешната работа дори на такъв ярък актьор като Борис Василиевич Шчукин, с когото започвахме своите търсения. Ние правехме пробите на грима през нощта, когато в студията нямаше никого. Изтъкнатият художник-гримър Анджан правеше с часове ескизи те за грима.

Анджан и Шчукин успяха да възпроизведат на екрана твърде убедителен портрет на Ленин. Сега вероятно е трудно да си представим до каква степен това ни обнадежди, зарадва, каква надежда породи у нас за успех на работа. А тогава, след като видяхме на екрана убедителната проба на грима, почувствувахме истински празник в най-прекия смисъл на думата.

По различни причини сценарият на Н. Ф. Погодин се подлагаше на нови и нови обсъждания, работата над филма бе прекратена за известно време, а когато отново се появи възможността да се върнем към нея, Б. В. Шчукин беше утвърден да се снима във филма на сценариста А. Каплер и режисьора М. Ром „Въстанието“ (това е първоначалното заглавие на бъдещия филм „Ленин през Октомври“). „Въстанието“ се снимаше в Мосфилм, а тогава аз работех в Ленфилм.

„Човекът с пушка“ вървеше триумфално на сцената на мос-

ковския театър „Вахтангов“, излезе на еcran и филмът „Ленин през Октомври“, а ние с Погодин все още работехме над сценария. Най-после се появи възможността да снимаме. Аз не си представях в ролята на В. И. Ленин друг актьор освен Шчукин, с когото вече бяхме започнали да работим през 1936 година. Но тогава Борис Василиевич беше болен, сърцето му бе пренапрегнато и въпреки неговото съгласие да се снима в нашия филм, аз не намерих в себе си сили да го заангажирам. Знаех, че в театъра на Революцията в Москва със същия сериозен успех играе ролята на Ленин артистът Максим Максимович Щраух. Видях го в спектакъла „Правда“ и бях покорен от интелекта, от умението да мисли на сцената дълбоко и, бих казал, изразително. Но ме уплаши големият грим, който му помагаше да достигне външната прилика с Ленин и бе подходящ само за сцената. След дълги колебания аз все пак се реших да поканя Щраух на пробы и отново възникна проблемът, решен в своето време с Шчукин — търсехме грима отново, подробно, старателно, продължително.

Успех достигнахме едва тогава, когато решително тръгнахме от изразните особености на актьора. Аз ясно разбрах, че това е пътят не само за грима. Трябаше да намерим в себе си мъжеството, такта, чувството за мярка и във всеки момент от присъствието на актьора на снимачната площадка да търсим с него не толкова възпроизвеждането на външния облик на В. И. Ленин, правдоподобието на речта и жеста, колкото вътрешната съпричастност на художника към същността на онова, с което е живял и действувал Владимир Илич. Дойдох до заключението, че не трябва да показвам обикновени кинопроби за утвърждаването на М. М. Щраух за ролята на Ленин, а ще рискувам да заснема напълно и монтирам сцената на срещата на Владимир Илич с войника Иван Шадрин в коридора на Смолни. Изглежда, че това бе именно правилното решение, защото актьорът бе утвърден за ролята без всякакви уговорки.

Тридесет години ни бе съдено съвместно с Щраух да търсим новото в кинолениниадата и всеки път преди започването на новата работа се повтаряше едно и също: търсене на грима, размисли около замисъла, страхливи пробы, дързък риск. Повтаряше се сякаш нямахме многогодишния опит на съвместната си работа. Допускат грешка тези, които смятат, че веднъж изпълнили ролята на Ленин в спектакъл или филм, могат на равнището на актьорския прийом, достигнат в една работа, да играят тази роля в други спектакли и филми. Всеки път ние подхождахме към проблема за пресъздаване то на образа на Ленин така, сякаш пред нас бе нещо неизследвано. И непознатото ни се откриваше често неочеквано.

От първите си крачки в работата си над ленинската тема в киното аз твърдо разбрах, че ролята на Владимир Илич може да се възлага само на крупна актьорска личност. За цялата снимачна група Щраух олицетворяваше истинската художническа дейност: извънредно трудоспособен, съсредоточен, надарен с изключително богата творческа интуиция, Щраух можеше в продължение на много часове да запазва „психо-физическото самочувствие“ на образа не само непосредствено пред камерата, но и в антрактите, толкова мъ-

чителни за много актьори, снимаци се в книгото. Преди всяка снимка той молеше да му се пусне грамофонният запис на Лениновата реч „В памет на Я. М. Свердлов“, която му служеше като своеобразен камертон. Практически Шраух живееше с работата си непрекъснато: в театъра, на репетициите, у дома си, в беседите със своята жена, забележителната актриса Юдиф Глизер, на разходка или в библиотеката. Работехме без отид и аз, и драматурзите — авторите на сценарийте. Ленинската тема изисква постоянен, непрекъснат размисъл, запазване и в ежедневния живот на атмосферата, необходима за творчество, да общуваш с хората именно в ленинска атмосфера, която помага по-остро и по-дълбоко да се видят най-тънките прояви на човека — социални, психологически, нравствени.

Изглеждаше, че станали по-солидни, по-можещи (поне според своите почетни звания), ние с М. М. Шраух бихме могли да се разбираем с една дума на снимачната площадка, без да имаме необходимост от допълнително общуване. Но именно тогава, през петдесетте години, когато официално ни признаха за изтъкнати майстори, в работата си над „Разкази за Ленин“ започнахме да правим абсолютно несолидни, за да не кажа чудачески (от гледна точка на непосветените) постъпки: освен това, че прекарвахме часове заедно в киностудията, ние си пишехме писма и ги изпращахме... от етаж на етаж на един и същ дом. При цялата необикновеност на това занимание то бе продиктувано от крайна творческа необходимост. Всяка репетиция и всяка снимка поставяха пред нас толкова нови задачи, че да ги осмислим веднага, на място, беше невъзможно. Освен това ни се искаше мислите ни да бъдат ясни, точно и старательно проверени и адресатът да има възможност да ги обмисли, да ги прорепетира насаме. Тези писма ни помагаха да идваме на снимачната площадка с най-сериозни предложения. Тогава не предполагахме, че те биха могли да бъдат полезни за всички, които се заинтересуват от творческата лаборатория на художниците, работили над ленинската тема. Ние действувахме така, защото отдавна, още от първите ни съвместни трудности в кинолениниадата, се роди необходимостта за едно непрекъснато общуване, осмисляне, за активно състояние на търсене. Не трябва да се мисли, че това е изтощително състояние. Това е радостно, естествено състояние, помагащо много да почувствува между впрочем и себе си мислещи хора, внимателни към света и хората, не наблюдатели, а активни съучастници в преобразователните процеси от живота на обществото.

Не мога да си представя как е възможно да се работи с актьор, който след като се разгримира, започва да живее в съвършен но друг ритъм и гледа на своя труд в ленинския филм като на работа, на която трябва да отдава само определени часове. Не мога да си представя и свое сътрудничество с драматург, който след като предаде литературния сценарий на режисьора, се оттегля, за да си пише други работи, без да се интересува за взаимодействието с колектива, който работи над неговия филм. И Николай Погодин, и Евгений Габрилович, с който ние се трудихме над филма „Разкази за Ленин“ и „Ленин в Полша“, считаха дълг на своята съвест да присъствуват на снимките, да внасят необходимите, родени в живото

актьорско общуване корективи в текста, да изменят цели епизоди. Тези писатели не можеха и да постъпят другояче: ленинската тема ги завладяваше напълно и безрезервно, както и нас с Щраух.

Ние не бихме могли да допуснем в киногрупата си нито осветител, нито работник в павилиона, нито шофьор, който да не е обхванат от чувството на най-дълбока отговорност за своята работа, за своя принос в колективните усилия. Колко често съм наблюдавал случаен, равнодушен подбор на персонала в киногрупа, която снимала филм на ленинска тема, и как неизбежно се сбъдваха подозренията, че от подобно начинание няма да излезе нищо сериозно.

Имаше период, когато в резултат на неправилно разбраната теза, че един актьор не може да създаде завършен образ на В. И. Ленин, че този образ е многостранен и сложен, възникна масово игране на съставляващите черти на ленинския характер: един играе само Ленин-вожда, а друг Ленин-стратега, а трети изобразява Ленин-мислителя! Би било обидно, ако се повтори подобна грешка в някой спектакъл или филм, макар че имам основания да смяtam, че товаявление не си е отишло безследно от нашата творческа практика. И затова ми се иска да акцентирам вниманието на онзи, които се осмеляят да продължат в театъра или киното Лениниадата, върху мисълта за необходимостта от пълноценна драматургическа трактовка на образа. Идеята сама по себе си, откъсната от цялостния човешки характер, отделната негова черта още не са изкуство. Само чрез живия и действуващ характер, само чрез подробната психологическа разработка, чрез най-тънкото вътрешно оправдание на всяка постъпка, чрез разкриване на вътрешните конфликти и противоречия може да се въплъти в изкуството въобще убедителен образ — още повече образът на В. И. Ленин. Лицемерната мисъл, че Владимир Илич не е спохождан от съмнения, е и грешна, и вредна. Ленин е бил човек не само мислещ, но и чувствуващ в глобални мащаби. Известно е например по възпоменанията на Н. К. Крупская как непосредствено преди разрива с Плеханов, Мартов, Акселрод и техните последователи Владимир Илич и Надежда Константиновна „цяла нощ са седели и треперели“. Ленин дълбоко уважавал и обичал лично, като човек онзи, с който му е предстояло да се раздели политически, а разрыв от подобен род за Ленин е означавал и разрыв на личните отношения. Известно е, че след второто действие от спектакъл по Дикенс на Първата студия на МХАТ Владимир Илич си е отишъл не защото не му е харесал спектакълът, напротив, Дикенс с неговата наистина добра към хората, но прекалено отпускаща и всепрощаваща философия е действувал твърде силно на Ленин, а да си позволи подобно отпускане той не е могъл. Огромно въздействие с оказвала на Владимир Илич музиката — той дори се е отказал повторно да чуе добрия изпълнител, страхувайки се, че ще се разстрои. Запазени са свидетелства за много и противоречиви, живи, а затова и привлекателни и прекрасни вътрешни конфликти у Ленин.

Ние успяхме да устоим срещу потока на играене „отделни страни“ в характера на Владимир Илич. И вече във филма „Разкази за Ленин“ усетихме вътрешно право за проникване в по-съкро-

венните дълбочини на харектера на Ленин. При това разбрах, че ще трябва да се снима особено деликатно, без да прибягваме към чести едри планове, без да надзъртаме с кинокамерата натрапчиво в лицето на актьора в ролята на Ленин, запазвайки известно разстояние, както правим това и в живота, когато видим, че човекът е в дълбока печал или размисъл.

М. М. Шраух играеше не болестта, а нейното преодоляване от Владимир Илич: не физическото страдание, а неукротимата воля за дейност, за постоянна творческа радост.

— Ако стана послушен — тогава край, аз се познавам! — казва Ленин в нашия киноразказ „Последната есен“...

Във филма „Разкази за Ленин“ ние се опитахме да разкажем за последните дни от живота на Владимир Илич и аз се стремях да запазя този своеобразен „патос на дистанцията“, избягвайки неизбежната интимност на едрия планове, неоткъсвайки образа от средата, от обкръжаващите го.

Но във филма „Ленин в Полша“ едрият план стана за нас необходим: тук ние се стремяхме да проследим и предадем движението на Лениновата мисъл, непрекъснато да държим в полето на зрителското внимание най-малкия детайл в актьорската мимика, отразяващ съдържанието на звукания зад кадър монолог-размисъл.

За младите художници, които се замислят над реализацията на ленинската тема в изкуството, очевидно ще бъде важно и интересно да узнаят какви ценности от художествен и професионален характер сме успели да изнесем ние, работилите над филма за В. И. Ленин толкова много и в такъв продължителен временен отрязък.

Готов съм, доколкото мога, да отговоря на този разбираем интерес.

Преди всичко би ми се искало да предпазя тези, които ще се обърнат към ленинската тема в изкуството, от прибързаност в работата над замисъла и реализацията му. За подобно дело си струва да се захващат само тогава, когато драматургическият материал, режисьорското решение и актьорите, особено изпълнителят на ролята на Ленин, са способни да открият нещо принципиално ново, а не да повтарят вече създаденото от предшествениците.

Много от грешките и неуспехите в опитите да се създаде нещо ново в Лениниадата се крият в недостатъчното внимание към самата методология на художническите търсения. Дори в документалното, а особено в игралното произведение на ленинска тема е важно да се усети моралната правота на избрания драматургически или режисьорски прийом, както впрочем и на операторския, и на актьорския. Вече говорих за това, че дори степента на приближаването или отдалечаването на камерата от актьора в образа на В. И. Ленин съвсем не е механичен процес. Монтажните задачи, прийтите на кинематографическата техника в дадения случай са особено здраво свързани с етиката, с недвусмисленния контрол на нашата гражданска и художническа съвест.

Във филмите за Ленин не трябва да има стандартни решения,

не трябва да се появява изтърканата, тривиалната монтажна фраза. Още повече пък фраза, взета на заем от старомодното кино. Във филма „Ленин в Полша“ ние използвахме например стара хроника от времето на Първата империалистическа война, но се стремяхме да намерим нейното съвременно изобразително решение. Естетиката на нашето време изисква изобразителна изразителност на различни фактури, в частност — на куклите, които ми помогнаха да противопоставя яркия поетически полет на мисълта на великия материалист В. И. Ленин с нестабилната, повърхностна и в много отношения все още идеалистическа куклено-бутафорна представа за социалните конфликти на младия полски работник Анджей във филма „Ленин в Полша“. Повярвайте, че това не е тяснотехнологически и дори не само естетически проблем. Лениновата мисъл е винаги дълбоко съвременна и да се създаде за нея съвременна сфера, да се „живописцува“ с образния език на новото време е решително необходимо.

Не трябва личността на Ленин във филма или спектакъла да се превръща в пристрастна функция и актьорът, загримиран по съответен начин и подчертаващ само външните характерни особености на речта на Ленин и неговата пластика, да служи само за изразяване на готови сентенции, дори ако те са умни, важни и съдържателни. Без поетическо осмисляне, без одухотвореност на психологическия процес образът няма да стане убедителен. А поетическата трактовка на документалния факт — ние се убедихме в това на практика — е безгранична. Във филма „Ленин в Полша“ се осмелихме на такъв художествен образ: мисълта на Владимир Илич като че ли премахваше стените на затвора в Пронино и Ленин, наметнал палто-то си, излизаше на пълесканията на Първата империалистическа война, спираше се над убити войници, вървеше покрай захвърлените оръдия и това не изглеждаше неправомерно. Вярно намереният образ, дори ако израства до символ, никога няма да изглежда неубедителен. Опасно е другото, да се смята, че показването на човешките качества на Ленин-вожда ще снижат величието на образа.

И още нещо, най-важното: не трябва да се противопоставят работите на различните поколения художници в ленинската тема. Те са непрекъсната верига, поток, водещ началото си от един и същи, общ за всички нас и за бъдещите художници на ленинската тема извор. Неговите традиции са богати. Бъдещето му е необозримо.

Н. В. ПОДГОРНИ
член на Политбюро на ЦК на КПСС,
председател на Президиума на
Върховния съвет на СССР

ВИСОКАТА МИСИЯ НА КИНЕМАТОГРАФИСТИТЕ

Доставя ми голямо удовлетворение да връча днес в тази тържествена обстановка на студията Мосфилм — старейшината на съветското киноизкуство — ордена „Октомврийска революция“. В приветствието на генералния секретар на ЦК на КПСС Л. И. Брежnev, в Указа на Президиума на Върховния съвет на СССР са отбелязани по достойнство големите заслуги на Мосфилм, неговият принос за комунистическото възпитание на трудещите се, дадена е висока оценка на създадените в студията произведения, оказали дълбоко влияние за развитието на отечествената кинематография и световното прогресивно кино.

От името на Централния комитет на КПСС, Президиума на Върховния съвет на СССР и Съветското правителство сърдечно поздравявам вас, мосфилмовци — сценаристи и актьори, режисьори и оператори, художници и композитори, специалисти в кинопроизводството и работници от различните цехове, — целия многохиляден колектив с юбилея на студията, с високата награда на родината.

За своето полувековно съществуване киностудия Мосфилм е пуснala на еcran повече от хиляда игрални филма. Най-добрите от тях станаха истинска класика на социалистическия реализъм, получиха широко признание както в нашата страна, така и далеч зад нейните предели. Такива изтъкнати произведения като „Броненосецът Потемкин“, „Ние от Кронщадт“, „Ленин през Октомври“, „Ленин в 1918 година“, „Балада за войника“,

Слово, произнесено на тържественото заседание в Двореца на конгресите, посветено на 50-годишнината на Мосфилм .

,Съдбата на човека“, „Комунист“, „Председателят“, „Освобождение“ и много други филми, различни по тематика, жанр и творчески стил, станаха неразрывна част от духовния живот във възпитанието на новия човек, в строителството на комунистическото общество.

Славните творчески традиции на вашия колектив се създаваха в онези далечни години, когато първото поколение мосфилмовци снимаха филмите си в полупримитивните павилиони, останали в наследство от дореволюционните фирми. Тези традиции вие продължавате да развивате, работейки в прекрасно съоръжен киноград, създаден благодарение грижите на партията и народа за съветската художествена култура.

Партийна убеденост и страстност, тясна връзка с живота на народа, високо художествено майсторство — именно тези черти, именно тези традиции характеризират най-добрите филми на Мосфилм, с които са записани златни редове в историята на съветската кинематография, на социалистическото изкуство. Милиони хора обикнаха героите, въплътени на екрана от забележителни майстори на киното. Художествените ценности, създадени от вашата и от другите киностудии в страната, оказват могъщо влияние върху умовете и сърцата на хората.

Цялата си история и художествена практика нашият екран потвърди известната мисъл на Владимир Илич Ленин, отбелаязal още в зората на съветската кинематография, че „от всички изкуства за нас е най-важно киното“. И това е действително така. Масовостта на киното, силата на емоционалното въздействие, богатството и достъпността на неговите естетически средства дават на киноизкуството наистина огромни възможности за формиране на комунистическо светоусещане, на високите нравствени принципи на съветското общество.

Можем ли да си представим нашата действителност без киното? То прониква днес буквално навсякъде. Героите на най-добрите произведения като че ли слизат от екраните, оказват се във водовъртежа на събитията редом с нашия съвременник, стават негови приятели и съветници. Образно казано, съветският кинематограф е своеобразен университет на живота за милиони и милиони съветски хора.

За кратко време киното измина огромен път, колосално се обогати неговият арсенал от технически и художествени изразни средства. От „великия ням“ то се превърна в звуково кино, към черно-бялата лента се прибави цветното изображение, много по-съвършен стана неговият образен език. Съвременната кинокамера е способна да погледне в безпределните простори на вселената и в тайните на микрокосмоса, но тя дава възможност да се проникне и в дълбочините на човешката душа, и в най-сложните социални процеси, извършващи се в света. Всичко това прави от киното един от най-ефективните и тънки идеологически инструменти в ръцете на нашата партия.

През последните години наред с киното получи широко развитие и телевизията. На времето се изказваха съждения, че тя е

едва ли не противник на кинематографа и може би дори ще го измести. Животът показва обаче, че подобни опасения са несъстоятелни. Телевизията стана по-скоро съюзник и съратник на киното, може би в известна степен и съперник, но такъв съперник, който помага на кинематографистите да шлифоват своето майсторство.

Подобно творческо съдружество несъмнено способствува и за повишаване художественото ниво на телевизионния репертоар. Достатъчно е да напомним, че много от съветските киностудии, в това число, разбира се, и Мосфилм, снимат филми по поръчка на Централната телевизия и че някои от тях вече получиха широко обществено признание.

Съветското кино днес, както и по-рано, работи за най-масовата аудитория. Мисля, че няма да сгреша, ако кажа, че едва ли не всеки от двеста и петдесетте милиона съветски хора, независимо от професионалните му интереси, възрастта и личните предпочитания, е любител на киното — взискател и благодарен. През нашите кинотеатри преминават ежегодно пет милиарда зрители, много повече хора гледат филми по телевизията. Към тях трябва да прибавим милионите чуждестранни зрители. Каква сгромна отговорност за всеки кадър трябва да изпитват майсторите на нашия екран!

На днешния празник може с право да се каже, че нашите кинематографисти се стремят да изпълняват своя партиен и творчески дълг според своите възможности и талант. Партията, народът знаят това и по достойнство го оценяват.

Съвременният етап на комунистическото строителство издига нови задачи пред всички отряди на нашите славни труженици — работниците, колхозниците, научно-техническата и творческата интелигенция. Юбилеят на Мосфилм се отбележава в забележително време, когато съветският народ настойчиво и самоотвержено работи над претворяването в живота на величествените предначетения на ХХIV конгрес на КПСС. Декемврийският пленум на Централния комитет на Комунистическата партия анализира дълбоко резултатите от първите две години и третата, решаваща година на деветата петилетка. Благодарение огромната целенасочена работа на партията, благодарение героическите усилия на съветските хора през миналата година бяха достигнати големи успехи в развитието на промишленността и селското стопанство, в изпълнение социалната програма на конгреса.

В същото време Пленумът съсредоточи главното внимание върху още нерешените задачи, набеляза нови граници за развитието на съветската икономика. При това става дума преди всичко за необходимостта от по-нататъшно повишение ефективността на общественото производство, от най-бързо внедряване достиженията на научно-техническия прогрес, от усъвършенствуване механизма за планиране, за управление на целия сложен народостопански комплекс. На дадения етап от борбата за изпълнение и преизпълнение на плановете за четвъртата година от петилетката решаващо значение придобива повишаването на творческата активност на всеки труженик, на всеки производствен колектив, правилната организация на социалистическото съревновование.

Главната цел на съревнованието е развитие на инициативата на масите в борбата за повишаване производителността на труда. Именно това се извежда на първи план в Обръщението на ЦК на КПСС към партията, към съветския народ, срещнало пълно одобрение сред съветските хора. Работниците, колхозниците, интелигенцията добре разбираят, че първооснова за всички наши успехи, източник на неотклонното движение напред може да бъде само трудът, че от изпълнението и преизпълнението на плановите задачи зависи ръстът на могъществото на съветската държава, на обществените богатства, темповете за повишаване жизнения урошен на народа.

Въпрос на чест за майсторите на съветското кино е да внесат своя достоен дял в изпълнението на величествените задачи, стоящи пред страната, творчески да се отзоват на Обръщението на ЦК на КПСС. Екранът е призван да възпитава уважение към хората на труда, високо да издига авторитета на онези, които умеят да работят вдъхновено, отдавайки на своето дело мисълта и сърцето си. Кинематографът може и трябва да поддържа и развива у съветските хора стремежа да изпълняват своя трудов дълг, да внасят в работата творческо начало, изобретателност, инициатива. Няма съмнение, че работниците на киното успешно ще се справят с тази задача!

Последните години, както е известно, се ознаменуваха с крупни успехи на външната политика на Съветския съюз и цялото социалистическо съдружество. Световната обстановка забележимо се променя по посока намаляване на напрежението, укрепване на мира, безопасността и дружбата между народите, разширяване на сътрудничеството. Още по-здрави стават позициите на социализма, на всички сили, борещи се за национално освобождение и социален прогрес. Нова голяма крачка в тази насока бе неотдавнашното посещение на другаря Л. И. Брежнев в Куба, което получи единодушното одобрение на целия съветски народ и предизвика голям обществен резонанс у нас и в чужбина.

Ясно е, разбира се, че благоприятните промени, извършващи се на международната аrena, все по-широкото прилагане на практика принципите на мирното съществуване на държави с различен социален строй е твърде сложен и противоречив процес. Империалистическите кръгове, всички разновидности на реакционерите, маоистите се опитват да забавят хода на позитивните промени в света, да възкресят обстановката на „студена война“. Все по-остра и по-многообразна става идеологическата борба между социализма и капитализма.

Трудно е да се преувеличи ролята, която играе съветското кино в борбата на идеите. Киното беше и си остава един от най-важните плацдарми на идеологическата битка, кипяща в съвременния свят. Съветските кинематографисти са призвани последователно да изпълняват своята революционна хуманна мисия: да носят яркото образно слово на комунистическата правда, да откриват истинското лице на империализма и неговите лакеи.

Ние сме привърженици на разширяващите се международни

контакти във всички области на културата, но ясно си даваме сметка, че има хора зад границата, които биха използвали развиващото се сътрудничество за усилване атаките срещу социалистическия строй, срещу съветския начин на живот. Затова е необходимо да запазим висока бдителност, решително да разобличаваме лъжата и лицемерието на съвременния антикомунизъм, фарисейския морал на буржоазния свят, да водим широко настъпление по целия фронт на идеологическата борба. Ние сме уверени, че съветският кинематограф и занапред ще бъде на равницето на тези високи изисквания!

Творческата работа на майсторите на културата винаги се е намирала и се намира в центъра на вниманието на партията и съветската държава. В постановлението на ЦК на КПСС „За мерките за по-нататъшното развитие на съветската кинематография“ са разгледани всестранно състоянието и перспективите за развитието на киното, разкрити са съществуващите недостатъци, формулирана е ясна програма за бъдещото развитие на киноизкуството.

Следвайки принципите на социалистическия реализъм, съветските кинематографисти са призвани правдиво, дълбоко и ярко да отразяват нашия живот в цялото му многообразие, с всичките му сложности, с острия поглед на художника да откриват в него чертите на комунистическото утре и страстно да ги утвърждават с могъщата сила на изкуството.

Какво означава това конкретно, ако се има предвид главното?

Това означава да се разкриват величието и героизъмът на нашите дни, да се утвърждават идеите и нравствени ценности на нашето общество, на съветския начин на живот, правдиво да се показва моралната красота и благородство на съветския човек — строителя на комунистическия свят.

Това означава да се възпитават съветските хора в духа на големата отговорност пред обществото, в духа на колективизма, организираността и дисциплината, в духа на беззаветната преданост към революционните традиции, към идеалите на марксизма-ленинизма.

Това означава на екрана да се въплъщават идеите за дружба между народите, за патриотизма и интернационализма, да се приобщават съветските хора, особено младежта, към най-добрите образци на световната култура от миналото и днес, да се разкрива нейното хуманистично, прогресивно начало.

Това означава смело да се показват недостатъците и отрицателните явления в нашия живот решително да се води борба срещу всичко, което пречи на движението на съветското общество, което отвлича от коренните задачи на строителството на комунизма.

Нашето време е необикновено интересно за художника. Наистина неизчерпаеми са възможностите, които открива то пред писателя, режисьора, актьора, пред всеки творчески работник, искрено стремящ се да помага на партията и обществото за формиранена човека на комунистическата мисъл и дело, с висока нравствена красота и благородство, интернационалист, почувствуващ себе си стопанин на своята страна, на нейното настояще и бъдеще.

Най-широк простор за творческо новаторство, за изява на самобитното дарование и талант открива методът на социалистическия реализъм. Той задължително предполага постоянно търсене на нови изразни средства, отговарящи на духа на времето, на нашата революционна епоха. Справедливостта на това се потвърждава от най-значителните произведения на киноизкуството, в това число и от онези, които са създадени във вашата студия.

Обаче търсенето на нови средства за изразяване съвсем не означава, че то трябва да се превърне в самоцел, в никакво плаване „без кормило и платно“ по безбрежните простори на океана на изкуството. Изкуството на социалистическия реализъм има свои брегове — ясните класови принципи, определящи се от неговата висока мисия; то е призвано да помага на партията в нейната велика борба за комунистическо преобразуване на света.

Ние решително се обявяваме против всичко онова, което насая вреда на трудовия човек, против унищожението на личността, против мръсотията и подлостта в живота, против изопачаването на историческата и жизнената правда. Решително се обявяваме против аполитичността, против чуждите нам настроения и вкусове. Ние откровено сме критикували и ще критикуваме филми, белязани с щампите на занаятчийството и фалша, с които за съжаление все още се срещаме на нашите екрани.

Висшите критерии, от които се ръководи партията при оценката на произведенията на изкуството, в това число и на един или друг филм, са идеалите на комунистическото общество, на марксизма-ленинизма, благото на съветските хора и на цялото трудещо се човечество. От тези принципиални позиции ние казваме на съветските художници: дерзайте, творете за благото на народа! Ние се радваме на всяко произведение на изкуството, в което художникът е отразил правдиво нашата славна история, нашето бурно и прекрасно време.

„Милиони зрители — отбеляза Л. И. Брежнев — чакат от вас нови произведения от всички жанрове и видове, значителни по съдържание и интересни по художествената си реализация, произведения, които будят мисли, помагат по-добре да се осъзнае смисълът на епохата, в която ние живеем, правдиво показват живи образи на наши съвременници, укрепват в човека благородните начала, които са необходими на строителя на комунизма.“

В живота както на отделния човек, така и на целия колектив денят, когато му се връчва висока държавна награда, остава в паметта като ярко тържествено събитие. Иска ми се да изразя увереността, че награждаването на студия Мосфилм ще стане нов забележителен етап в творческия път на вашия славен колектив, на цялата съветска кинематография!

Двете най-високи награди на съветската държава — орденът „Ленин“ и орденът „Октомврийска революция“ — са не само оценка за големите заслуги на Мосфилм пред съветската култура, но и призив към нови творчески усилия, към достигане на нови, по-високи граници, към създаване на филми, достойни за всенародно признание.

С ЛИЦЕ КЪМ ГОЛЕМИТЕ ЗАДАЧИ

Т. АНГЕЛОВА

В Директивите на Десетия партиен конгрес пред киноизкуството беше поставена конкретната задача да издигне своята идейна и художествена стойност. Тя бе формирана така категорично главно по две причини: от една страна, поради известни неблагополучия в нашата филмова продукция, които се изразяваха както в някои конкретни грешки, така и в съвсомата на общата кинематографична картина и от друга -- поради голямата роля, която киното трябва да играе в осъществяването на партийната политика във всички области на нашия живот.

Внимателното и задълбочено запознаване с материалите на последния, Февруарски пленум на ЦК на БКП разкрива конкретното съдържание на големите задачи, поставени от Десетия конгрес пред нашия идеологически фронт, в това число и пред нашето киноизкуство.

Ръководствата на културните институти и творческите съюзи вече обмислят конкретните мероприятия, с които ще се включват в изпълнението на решенията на пленума за превръщане на изкуството в още по-действено оръжие за изпълнение програмата на партията. Освен материалите на пленума кинематографията и Съюзът на филмовите дейци в най-голяма степен трябва да използват в своята бъдеща работа и конкретните указания и съвети, дадени от др. Тодор Живков на последната му среща с кинематографистите през януари тази година.

Каква е картината на нашия голям еcran днес и какво трябва да се направи за нейното качествено подобряване в съответствие с изискванията, за които става дума.

В областта на игралното кино през трите следкон-

гресни години станаха забележителни промени както в организациата и ръководството на творческия процес, така и в художествените резултати. За българския народ филми като „Козият рог“, „Наковалня или чук“, „Обич“, „Най-добрят човек, когото познавам“, „Иван Кондарев“ станаха крупни културни събития, определиха до голяма степен културната атмосфера на нашите селища, върнаха и укрепиха доверието и уважението на българския зрител към националното ни кино. Независимо от съществуването на телевизията броят на зрителите в нашите кинотеатри се увеличава и показва признания на стабилизация, а голямата част от 113-те милиона кинозрители у нас са тези на българските и съветските филми.

Голямото значение на киното за идейното и художественото възпитание на нашия народ и главно на младежта високо се оценива от партийните и комсомолските комитети. Филмовото изкуство като най-достъпно и лесно проникващо във всеки кът на страната се използва активно в политическата и културно-масовата работа.

Годишното производство на ДО „Българска кинематография“ от 18 игрални филма не дава много големи възможности за тематично и жанрово разнообразяване на продукцията. В най-общи линии обаче в нашата годишна продукция има кинотворби за всички възрасти и социални групи с различна тематика — филми, продължаващи добрите традиции в разработването на революционната тема, комедии и музикални филми, филми за работническата класа, за интелигенцията, за децата, за младежта. Значително се попълни сценарният портфейл на кинематографията. Ръководствата на трите творчески колектива поддържат постоянни връзки с изявени и утвърдени български писатели и сценаристи, стимулират творческия процес и своевременно ангажират подходящите за кино теми и готови произведения. В резултат на това сега в игралното кино съотношението на готовите филми към получените сценарии е значително подобрено. Това безспорно се отразява добре върху качеството на произведените филми, а също осигурява ритмичност на производствения и творчески процес.

Може определено да се каже, че съвременната тема зае централно място в нашата кинопродукция. Като изкуство с многомилионна аудитория, киното не можеше да остане в страни от проблемите на живога, от огромните преобразования и невижданите темпове на духовно и материално развитие у нас. Цяла поредица от филми на съвременна тема показа както предимствата ѝ в стилово и жанрово отношение, така и предпочитанията на българския зрител към нея. През последните две години филми като „Момчето си отива“ на Людмил Кирков по сценарий на Георги Мишев, „Обич“ на Людмил Стайков по сценарий на Ал. Карасимеонов, „Мъже без работа“ на Иван Терзиев и Николай Никифоров, „Най-добрят човек, когото познавам“ на Любомир Шарланджиев и Лилияна Михайлова, „Сиромашко лято“ на Милен Николов и Братя Мормареви и някои други се гледаха от много голям брой

Зрители, а това вече е признак, че те са постигнали добро художествено равнище. Филмът „Обич“ спечели за България най-високото международно отличие — златната награда на VIII московски кинофестивал.

Наред с тези филми в последната ни продукция се появиха творби, доразвиващи и по нов начин осветляващи темата на нашата революция. Едни от най-високо оценените филми на двета последни национални кинофестивали бяха „Наковалня или чук“, „Като песен“, „Иван Кондарев“, „Последната дума“, „И дойде денят“. Показателни в това отношение са думите на големия съветски кинокритик и теоретик Ал. Караганов: „В период, когато други кинематографии девалвират революционните ценности, когато киното на Запад разрушава духовната устойчивост на человека и издига материалистичния прагматизъм в знаме, в период, в който китайското кино тълкува образа на революционера като свръхчовек, българското кино афишира най-високите добродетели на революционера-комунист и най-важното — показва, че днешното общество ги пази като свой идеал.“

Провеждайки система от мероприятия за насочване вниманието на творците към определен кръг интересуващи ни теми, кинематографията успя да изработи стабилна репертоарна политика, в най-голяма степен съобразена както с изискванията на партията, така и с вкуса на зрителите. Филмовото творчество бе насочено към такива сюжети, които дават най-голяма възможност за вълнуващо и мащабно решаване на големите теми на съвременността, като в същото време не бе забравена нуждата от умно, смислено и полезно развлечение.

През 1974 година репертоарната политика на нашата кинематография ще продължи да се развива в тази насока. На екрана ще се появят такива кинотворби като „Зарево над Драва“ на режисьора Зако Хеския, „Дърво без корен“ — на Христо Христов, „Дневна светлина“ — филм за проблемите на научно-техническата интелигенция, дебют на младия режисьор Маргарит Николов, „Пазачът на крепостта“ на Милен Николов, „Дубльорът“ на Иля Велчев, „Единица мярка“ на Иван Андонов — режисьорски дебют, комедията „Последният ерген“ на Владимир Янчев, „Селянин на колело“ на Людмил Кирков и др. И през тази година българската кинематография е отделила $\frac{2}{3}$ от репертоара си на проблемите на нашата съвременност.

Ще продължи практиката на екранизациите на големи произведения на нашата литература — „Осъдени души“ на Д. Димов и „Селкор“ на Георги Караславов. Н. а. Тодор Динов работи над филмовата приказка „Ламята“ по повестта на Н. Хайтов. За един интересен период от нашата история ще разказва филмът „Сватбите на Йоан Асен“, посветен на 1300-годишнината на българската държава. В усиlena работа са сценарии за хан Аспарух, за Априлското въстание, за събитията от 1925 година, с които киното ще посрещне идващите забележителни годишници. При подписването на последния договор за сътрудничество със Съветската кинемато-

графия бяха уточнени четири теми за копродукции. Държавната поръчка, в прилагането на която у нас киното беше инициатор, показва вече своите големи възможности и ще се използува и запред.

Българското кино разполага с добре подгответи, талантливи, предани на партията творци. Достатъчно е да споменем само факта, че на двата последни фестивала нито един от авторите на наведените филми не се повтаря, а това са з. а. Христо Христов и Никола Корабов, Людмил Стайков и Любомир Шарланджиев, Методи Андонов и Бинка Желязкова, Ирина и Христо Пискови и Едуард Захариев, Людмил Кирков и Георги Дюлгеров. Израсна смяна талантливи оператори, които достойно защищават творческото място на своята професия в киното. Плеада талантливи актьори от всички поколения накараха гостите на нашия фестивал от много страни на света да заговорят за българския киноактьор с респект и уважение — наред със зрялата и талантлива игра на н. а. Георги Георгиев—Гец, з. а. Невена Кокanova, з. а. Георги Черкелов се нареждат Катя Паскаleva, Антон Горчев, Стефан Да-наилов, Доротея Тончева, Цветана Манева, а в последно време и най-младите — Филип Трифонов, Пламен Масларов, Кристиан Фоков.

От 1973 година във ВИТИЗ „Кр. Сарафов“ се откри катедра по кино. Засега тя не разполага нито с добра материална база, нито с опитни педагогически кадри, но ние сме убедени, че откриването ѝ е факт с национално значение за нашата култура. Предстои създаването и на киноучилище за средни изпълнителски кадри.

Отбелязаните положителни тенденции в развитието на нашето кино и добрите резултати в реализирането на редица теми се дължат до голяма степен на добрия творчески-производствен механизъм на кинематографията и на голямото участие в този процес на Съюза на филмовите дейци. В художествените съвети на колективите и обединението са включени голям брой кинотворци, които участвуват съвсем непосредствено в изработването на репертоара и утвърждаването на темите, а също така в оценката на готовите художествени факти. Обществено-държавното начало в киното е намерило почти пълната си реализация.

Подобри се работата на кинематографията със Съюза на българските писатели. На проведената накърно среща на ръководствата на ДО „Българска кинематография“ и Съюза на българските филмови дейци с ръководството на Съюза на българските писатели стана полезен разговор за участието на писателя в киното. Отчете се, че повече от половината досега произведени български филми са по произведения на наши известни писатели, и се подчертва, че реализирането на съвременната тема в киното до голяма степен зависи от нейното разработване от българските писатели. Предстоят срещи и с други творчески съюзи.

Нашето научно-популярно кино продължава да се развива добре. На проведения през 1973 година у нас фестивал и конгрес

на Международната асоциация на научното кино България получи голямата награда за отлично цялостно представяне. Продукцията на Студията за научно-популярни филми е в най-голяма степен съвременна и актуална и се използва активно в различните области на нашия живот. Нейната роля ще нарасне още повече, ако киното навлезе масово в учебните програми. За да не се окажем неподгответи за това, би трябвало отсега да разширяваме базата и възможностите на тази студия.

Важен проблем, който трябва да се обсъди и реши в научно-популярната студия в най-близко време е проблемът за по-голямата диференциация на продукцията – да се разграничи и специализира в най-голяма степен производството на научни, научно-популярни и учебни филми. Това ще помогне да не се предлагат на научни работници филми с елементарна информация, а на широката публика – сложни, специфични и неразбирами проблеми. Като се полагат максимални усилия за осветяване и популяризиране на проблеми с широко практическо приложение, да не се забравя, че киното трябва в най-голяма степен да служи на науката и техническия прогрес.

Черпейки теми и сюжети от богатия извор на българското народно творчество, учейки се от опита на съветската анимация, нашите анимационни филми станаха известни в цял свят, донесоха десетки международни награди и признание на своите създатели. Сега обаче е време, използвайки огромните възможности на своеето изкуство, нашите творци от анимационното кино да се обърнат по-категорично към съвременността и главно към нерешените проблеми в различните области на нашия живот.

Краят на споровете и умуванията за това по-добре ли е или по-зле документалната студия да бъде в системата на телевизията съвпада с осезателното подобряване на организаторската и творческата работа в нашето документално кино, а така също и с активизирането дейността на Съюза на фильмовите дейци в тази насока. Разбира се, някои задълбочени през последните години негови недостатъци, като регистраторско и повърхностно отношение към сложни проблеми на живота, липса на задълбочен анализ на жизнените явления и факти, все още съществуват в документалната продукция и на двете студии (в Студията за научно-популярни филми се създаде колектив за документални филми), но налице са усилия и резултати, които ни дават основания да вярваме, че документалното кино ще излезе от своята криза и ще застане в предния отряд (където му е и мястото) на нашето ново кино. Изкушавам се да спомена като пример за задълбочено и тънко портретуване, за докосване до „коренни“ истини за смисъла на човешкия живот последния филм на Невена Тошева „Лято на надеждите“ – един филм-надежда за задълбочаване на тези процеси в документалното кинотворчество.

Този филм впрочем се прие добре и от зрителите. А известно е, че далеч не всички наши късометражни филми (с изключение на анимационните) се гледат с удоволствие от българския зрител

в удължените програми на кината. Това пък дава основание на разпространителите да не ги включват в програмите. От своя страна създателите се обиждат и често пъти с право. Какви са причините за това положение и какво би трябвало да се направи:

Първо — не всички късометражни фильми са подходящи за широко разпорстранение и това трябва да се разбере от творците.

Второ — онези, които са подходящи, не се разпространяват, защото заедно със седмичния кинопреглед увеличават много времето за една прожекция, което налага да се намали броят на проекциите, а съответно и приходите — това обясняват разпространителите и имат известно право.

— Трето — защо след като всяка вечер в рубриката „По света и у нас“ виждаме подробно заснети и коментирани най-важните политически събития, трябва да ги гледаме отново и с голямо закъснение в киносалона. Кинохрониката днес не е ли остаряла форма за информация? Това наистина е кинолетопис на времето, но защо да не стане телевизионен летопис и да се пази по същия начин, а в киносалона преди игралния фильм да се види нещо ново. Трябва да призная, че последната мисъл не е моя, но аз я споделям напълно.

Съюзът на българските филмови дейци, който от година и няколко месеца има ново ръководство, много по-активно участва в решаването на всички проблеми на нашето киноизкуство. Големи са усилията му за насочване на киноторцовете към теми от нашата съвременност. Съобразявайки се със спецификата на киното като колективно изкуство, съюзът учреди груповите контрактации като основна форма на ангажиране на своите членове по теми на съвременността.

Подписани бяха договори с редица окръзи, поеха се сериозни ангажименти към трудащите от големите национални обекти.

Разширяват се международните контакти на съюза, а оттам и запознаването на кинематографистите от различни страни с нашето кино. Най-здрави връзки и тесни контакти се поддържат със Съюза на съветските кинематографисти.

Активизира работата си съюзните секции. Пред ръководството на съюза сега стои задачата да усъвършенствува стила на своята работа, по-задълбочено да обсъжда творческите проблеми на киното и на отделните творци, да повишава професионалната квалификация на кинодейците и др..

Кои са проблемите, към които кинематографията и Съюзът на филмовите дейци трябва сега да насочат усилията си, за да отговорят на изискванията на времето, на задачите, поставени от партията, и на интереса на българските зрители.

На първо място, както и досега вниманието и организаторската работа на двете ръководства трябва да се концентрират в областта на идейно-творческите проблеми.

Създаването на творческите колективи беше прогресивна и

полезна крачка в развитието на кинематографията, но двегодишното им съществуване показва, че се налага усъвършенстване на тези звена по няколко направления — задълбочаване на работата с авторите и предварителната работа над сценария, квалифициране на редакторския състав, поемане на по-голяма отговорност за изпълнението на плана и качеството на продукцията на дадения колектив, усъвършенстване на вътрешната структура и т. н. С тези високи изисквания трябва да се съобразяват своевременно и колективите в студиите за научно-популярни и за анимационни филми.

В областта на сценарното дело кинематографията и съюзът трябва да се придържат към високия критерий, които изработиха някои от филмите през последните години, да го задълбочават и развиват, за да се появят големите платна за нашето време, за да се извиси още повече подвигът на героите, за да се пресъздаде правдиво и жизнено голямата ни дружба със съветския народ — с две думи, за да бъде киноизкуството ни на нивото на живота. За тази цел специално внимание трябва да се отдели на подготовката и квалификацията на сценаристите. До голяма степен проблемът може да бъде решен с организирането на висши сценарни курсове у нас, в които да преподават изтъкнати съветски специалисти.

Една конкретна задача, която киното е длъжно да изпълни, е да създаде мащабно и силно произведение за големите преобразования в българското село. Ще бъде непростимо, ако за аграрно-промишленото преустройство на нашата земя не се направи филм или се направи след двадесет години, както това стана за създаването на трудово-кооперативните земеделски стопанства.

Напоследък във всички изкуства и на много широк фронт се раздават контрактации с цел създаване на повече и по-добри произведения за нашата съвременност. Това се прави и в киното, макар и в по-малка степен. Тези контрактации обаче трябва да се свързват най-тясно с държавната поръчка и да се дават за много важни и много нужни теми, като работата по тях се следи отблиzo и се подпомага практически. „Селският“ филм, който всички очакваме, трябва да се създаде по този начин. Непонятно е защо в киното след сполучливите опити с „Наковалня или чук“ и „Зарево над Драва“ не се пристъпва към създаване на филм за селото на тази основа.

В словото си пред кинодейците на 30 януари т. г. др. Живков поставил много важен въпрос — въпроса за отсъствието на комуниста в нашето изкуство и конкретно в киното. Не можем да не признаем, че тази констатация почива на сериозни наблюдения и отразява действителното състояние на нещата. При цялото си старание, ще открием комуниста — наш съвременник — в един-два филма от последната ни продукция. А в живота той е навсякъде и най-често в „горещите“ и „тесните“ места на производството, на управлението, на творчеството. Дългът към него е пръв дълг на нашето кино днес.

Друг голям проблем, свързан пряко със задоволяване духовните потребности на народа и изпълнение решенията на Декемврийския пленум на нашата партия, е въпросът за комплексното подобряване на кинообслужването на народа, като се започне от създаване на обстановка за приятно прекарване на двата часа в киното и се свърши с подобряване на репертоара на кината. Първото ще стане с построяването на нови кина в столицата и окръжните центрове, и то по нов проект и с реконструиране на старатите, а последното — с увеличаване броя на премиерните филмови заглавия и по-прецизния им подбор от страна на закупъчните комисии. Преминаването към петдневна работна седмица ще постави много категорично тези въпроси пред нашата кинематография и тя трябва да е готова своевременно със своя отговор.

Националната система за естетическо възпитание на народа и младежта в най-голяма степен ще се реализира чрез киното, кое-то за по-голямата част от нашите селища е единствен културен институт. Това е още един повод за преглеждане и усъвършенствуване на кинообслужването в страната.

Мисля, че тук е наложително да кажем няколко думи за нашата филмова критика. Тя може да се постави във връзка и с естетическото възпитание и формирането на здрав вкус у зрителя, и с проблемите на творчеството и търсенето, и с формирането на големите задачи и изисквания към нашето кино — все големи въпроси. И мисля, че на всички тях нашата кинокритика дава отговор, независимо дали е най-точен, най-изчерпателен, най-полезен. Без да пренебрегвам изискванията и бележките към нея, искам да кажа само, че може би забравихме, че критиката е също творчество, че има нужда от оценка и стимулиране, че има нужда от грижливо отглеждане. Не може да се отрече фактът, че сред кинокритиците има хора с високо гражданско и обществено съзнание, с точно и будно перо, с чувство за високата отговорност на професията си, които нито се използват, нито се стимулира: достатъчно.

Въпросът за голямото разширяване на материалната и техническа база със създаването на новите филмопроизводствени предприятия и в същото време за нейния недостиг в основното предприятие — ДО „Българска кинематография“ — се обсъжда неофициално отдавна, но едва накърно той беше поставен с цялата си сериозност пред партийното и държавното ръководство. Пътни сведения на специалистите по кинопроизводството в страната са внесени машини, звукозаписна и осветителна техника, които са в състояние да обработват без никакви затруднения цялото наше филмопроизводство до 1980 година. Кинематографията обаче изпитва огромни затруднения и това знаят най-добре операторите и режисьорите в нашето кино, особено когато се стигне до лабораторията. С две думи — обединяването на съществуващата в страната база, поставянето ѝ под единно ръководство би задоволило нуждите на всички предприятия и би спестило на държавата само до края на 1975 година 2 млн. долара за внос на нова техника за нуждите на кинематографията. Освен това ще се избегне същест-

виващата сега деквалификация на техническите кадри, които по ради недостатъчния им брой лесно преминават от едното предприятие в другото на по-висока длъжност с по-голяма заплата, а без необходимите за нея знания.

Тези въпроси трябва да се обсъждат и решават задълбично и отговорно особено сега, когато всички трудещи се в страната са насочили усилията си за осъществяване на максимални икономии за народното стопанство.

Националната партийна конференция несъмнено задълбоchi и разви в новите условия поставените от Десетия конгрес задачи пред нашето изкуство. Творците на българското кино нямаха причини да посрещнат конференцията с чувство за несвършена работа или за загубено в празни търсения време. Успехите са налице и те се виждат както от ръководството на нашата партия, така и от целия наш народ. От всеки връх обаче се вижда следващият, по-високият. Той трябва да се овладее.

ЗА НЯКОИ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ ОКОЛО ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРСКОТО КИНО

НЕДА СТАНИМИРОВА

Подхванатият върху страниците на списание „Киноизкуство“ разговор по проблемите, възникващи във връзка с написването на пълна, изчерпателна история на българското кино, отклика на назрялата необходимост от всеобхватно проследяване и осмисляне на процесите в нашия кинематографичен живот. Една необходимост, която в годишнината на равносметка, на отчет за извършеното през изтеклите тридесет години, се усеща като че ли с още по-голяма острота.

Не без основание в нашите киноведчески среди все повече се засилва чувството на неудовлетвореност и недоволство от себе си за това, че все още не сме пристъпили към такова мащабно изследване, за това, че първата „История на българското кино“, независимо от достойността и недостатъците ѝ, бе написана от италиански автор и издадена в Италия. Като оправдание за закъснението си бихме могли да изтъкнем единствено съзнанието за високите изисквания и огромната отговорност, стоящи пред създателите на подобен фундаментален труд. Именно това съзнание, види се, подбуди някои автори да се заемат първом с по-частни изследвания, посветени на отделни тематични сфери или отделни проблеми в нашето кино (предимно игралното). Тези книги (или сборници от статии на различни автори), без да имат амбицията за всеобхватност, с осмислянето на редица основни, съществени явления и процеси във филмовия ни живот, съотнесени към еволюцията на обществото и обществената психика, представляват подстъпи към написването на пълната история на българското кино. Естествено в тях при целия стремеж на авторите им към спокоен, обективен анализ, се чувствува на места субективната авторска интонация, произлизаша от страстния стремеж да бъдат ут-

върдени някои ценности, да бъдат защитени определени идейно-естетически позиции. Този подход, струва ми се, бе оправдан и дори необходим за дадения етап от развитието на киноведческата ни мисъл — нужно бе преосмислянето на някои възгледи и оценки, съпътствуващи премиерните прожекции на редица филми и очевидно, несъзвучни на днешните ни схващания за изкуството, нужно бе изясняването и уточняването на съвременните естетически критерии.

След извършването на тази по своему пионерска работа нашето кинознание вече е набрало сили, за да осъществи един солиден, всеобемащ историографски труд, в който емоционалните акценти и субективните предпочтения ще трябва да отстъпят пред спокойния, обективен тон на учения-историк. Тази обективност в погледа спрямо отделните художествени факти и общите процеси би се постигнала възможно най-пълно при обсъждането на труда всред широк кръг от специалисти. В секцията за киноизкуство в Института за изкуствознание при БАН от известно време се дискутира около проекта за академична история на българското кино, замислена като колективен труд. В процеса на тези дискусии се откроиха редица труднорешими проблеми. Пренасянето на разговора върху страници на списание „Киноизкуство“ ще даде възможност в него да се включат по-голям брой киноведи и кинокритици (а защо да не споделят своите виждания по повдигнатите въпроси и самите участници в творческия процес?). Такова едно предварително обмисляне на основните проблеми още в този начален стадий от създаването на историята навярно би ни предпазило от някои грешки, по-трудно отстраними впоследствие.

Централният методологически проблем естествено е свързан с периодизацията и съвсем основателно Александър Грозев в своята статия (сп. „Киноизкуство“, кн. 1 от 1974 г.) съсредоточава вниманието си върху него. Предложената от А. Грозев периодизация в сравнение с обсъждания в секцията при Института за изкуствознание първоначален проект има това главно преимущество, че в няя отделните периоди са значително окрупнени. В първоначалния проект, придържащ се прекалено стриктно към гражданская история на страната ни, историята на киното се разпокъсва на множество периоди, чито граници в повечето случаи се определят от главните политически събития. По-дългата по обхват на време, но несравнено по-бедна откъм художествени явления додеветосептемврийска история на нашето кино, на която съответно следва да се отдели и значително по-малко място, по този начин се разделя на много повече периоди, отколкото следдеветосептемврийската. Така би се получила диспропорция, нарушаянне на хармонията в цялостния облик на труда.

Правилно е според мен окрупняването и на ранния период от следдеветосептемврийския дел. В първоначалния проект той се разцепва на две (1944—1948 и 1948—1956) от годината, в която се извършва окончателната национализация на филмопроизводството. Оценявайки историческата важност на одържавяването на игралното ни кино, мисля, че то все пак не би могло да се счита за начало на нов период, нито за рождена дата на социалистическата ни кине-

матография, чиято двадесет и пет годишнина ние, позовавайки се на него, чествувахме миналата година. Това объркване се дължи на инерцията да разбираме под понятието „кинематография“ само игралното кино. Всъщност нашата социалистическа кинематография се роди още в първите дни на свободата, още с първите „Отечествени кинопрегледи“, достигнали поради изключителността на зафиксираните събития и искрената непосредственост в тяхното отразяване, такива висини в документалното ни кино, които и досега си остават едни от най-големите му завоевания. С Девети септември 1944 започват революционните процеси в кинематографичния ни живот — най-напред в областта на хрониката и документалния филм, в кинорепertoара, в подготовката на нови кадри, набавянето на кинотехника и т. н. Национализацията на няколкото частни филмови къщи и полагането основите на държавно производство на игрални филми е административен акт, представляващ част от започналите преди това революционни процеси. Следователно логично е обобщаването в едно цяло на този начален стадий от развитието на социалистическото ни кино.

Най-големите трудности според мен възникват именно при опита да се раздели периодът от 1956 г. насам. Тъкмо през тези последни 18 години нашето киноизкуство зае мястото си като равностоен партньор на по-старите изкуства в общата панорама на културния ни живот, през тези години то успя да завоюва редица международни успеха, да натрупа художествени факти, чийто анализ по право би трябвало да заема по-голямо място, отколкото анализа на фактите от всички предшествуващи периоди, взети заедно. Този най-голям по съдържание и обем период следва да се раздели поне на две части, но тъкмо тук границата е най-трудно определима. Може би защото събитията са все още сравнително пресни, неотшумели и ни е трудно да ги възприемем като „история“. Все още липсва онази дистанция на времето, която би ни позволила да отсечем истинските стойности от мнимите, освобождавайки се от някои конюнктурни оценки, дистанцията при която същественото изпъква по-релефно, а ненужните подробности отпадат сами.

Явно, и авторът на предложената в списанието периодизация е бил затруднен в намирането на водоразделна линия, тъй като опитът му да я прокара през 1967 г. не звуци твърде убедително. Предложените за граници на периода две големи обществено-политически събития — Априлският пленум и Деветият конгрес на БКП¹ — не биха могли да бъдат изравнени по историческото си значение. При цялата си огромна роля за подема във всички социални сфери — политическата, икономическата, културната, — Деветия конгрес и проведеният след него Първи конгрес на българската социалистическа култура, който също оказа своето благотворно въздействие върху творческия климат у нас, все пак не носят характера на та-къв коренен прелом в атмосферата на цялостния ни обществен и културен живот, какъвто бе Априлският пленум. И ако годината 1956 е едно неоспоримо начало на нов период (макар че истински

¹ Отпечатано е „Десетият конгрес“, но това е очевидно печатна грешка, тъй като по-нататък авторът говори за Деветия конгрес.

новаторските постижения в киноизкуството ни се появиха по-късно, едва през 1958 година, но те бяха окрилени и подгответи от априлската линия), годината 1967 едвали може да бъде също тъй безспорно начало на следващия период.

Както видяхме, ценно качество на предложената периодизация е стремежът да се търсят граници, обусловени от логиката на самото кинематографично развитие. Обстоятелството, че при определянето на последния период на преден план се изтъкват събития от обществения живот, а аргументите из областта на специфично кинематографичните явления остават на втори план, подсказва, че не е било лесно да се намерят достатъчно убедителни доказателства в еволюцията на филмовия процес, обосноваващи предлаганото разделение. Опитвайки се да охарактеризира периода 1967–19..., авторът твърди, че „количествените натрупвания от края на предходния период се трансформираха в качествено нови явления, определящи основната идеино-творческа доминанта на периода“. Наистина в течение на годините 1967–1972 се появиха няколко много добри филма — „Отклонение“, „Бялата стая“, „Иконостасът“, „Птици и хрътки“, „Шведски крале“, „Сбогом, приятели“. Трудно е обаче да се докаже качественото им превъзходство по отношение на редица предшествуващи ги творби („На малкия остров“, „А бяхме млади“, „Пленено ято“, „Слънцето и сянката“, „Васката“, „Рицар без броня“, „Инспекторът и нощта“, „Крадецът на праскови“, „Цар и генерал“ и др.). Освен това те се открояваха като единични постижения върху фона на едно твърде незадоволително общо равнище, пораждащо усещането за неблагополучното цялостно състояние на кинематографията ни. През тези години дори направо се заговори за криза в отношенията между нашето кино и публиката, почти престанала да посещава българските филми. Именно като реакция на тази кризисна ситуация се появи стремежът към зрелищност, довел до ярко атрактивната, но психологически олекотена разработка на темата за съпротивата във филми като „Осмият“, „Черните ангели“, „На всеки километър“.

И ето че едва през 1972 година изведенът усещането за криза се замени с чувството за някакъв нов подем, станал особено очевиден при показването на филмите „вкупом“ на варненския кинофестивал. Не вече един-два хубави филма върху отчайващо сив фон, а букет от сполучени филми, които, поотделно взети, може и да не надминават най-доброто, създадено преди това, но всички заедно вече придаваха нова физиономия на националната ни кинематография. Това повишаване на общото равнище и многопосочните търсения, придаващи тематично, стилово и жанрово разнообразие на филмовата ни продукция, се изявиха още по-отчетливо през изтеклата 1973 година.

Впечатлението за навлизане в нов етап личи и в изказванията на гостите по време на последния варненски кинофестивал. Ето само няколко цитата: Владимир Чех — „Връщаме се с радостно чувство, че се е появил много силен партньор и съюзник в киното, един нов значителен филмов свят“; Сергей Герасимов — „На миналодишиния варненски фестивал ние с Тамара Макарова открихме бъл-

тарското кино в едно ново качество. А този фестивал затвърди нащето мнение. Но струва ми се, че няма нищо неочаквано в този качествен и количествен скок. Предишните години го подготвяха“; Ли-но Мичике – „Българското кино сега се намира в такъв етап, че е крайно време за световната кинокритика да бъде на „ти“ с него. Фестивалните филми още веднъж закрепиха у мен убеждението, че кинокритиката трябва да види българското кино. За него могат да се изказват не само непосредствени впечатления, но и задълбочено да се навлиза в своеобразния му филмов свят“. (сп. „Киноизкуство“, бр. 1/1974 г.).

Ако наблягам на тези известни констатации, то е, за да обоснова схващането си, че за нов етап и съответно за начало на нов период в историята на киното ни след 1956 година би трябвало да се приеме годината 1972. Наистина ние сме все още премного близко до тази „граница“, не ни достига натрупването на повече художествени факти, които биха ни улеснили да очертаем профила на този най-нов период. И все пак още отсега може да се твърди, че той се характеризира не само с повишеното общо равнище на филмите и не само с очебийното разнообразие и многобагреност на търсенията, в които са се включили с еднаква интензивност творци от всички поколения.

През тези последни две години наистина вече се наблюдават качествено нови явления в нашето киноизкуство. И както в предшествуващите два периода от следдеветосептемврийската ни история, така и сега тези явления най-изпъкващо се открояват в областта на темата за съпротивата. Това ново качество, постигнато в „Като песен“, „Последната дума“, „И дойде денят“ – при цялото своеобразие на всяка от тези творби, – се състои според мен в характерния и за трите филма синтез на всичко най-добро, създадено в сферата на тази тематика досега: синтез между епичния размах на първите ни антифашистки филми и лирчната, изповедна интонация на филмите от края на 50-те и началото на 60-те години, между вглъбеното психологическо проникване в образите и експресивната, ярка, често пъти прибягваща към условност кинематографична форма, между задълбоченото философско осмисляне на проблемите, пред които борбата изправя своите апостоли, и страстния граждански патос, извиращ от съотнасянето на тези проблеми към проблемите на съвременността. Преодолявайки еднолосочността на едни или други търсения от предишните два периода, тези три нови филма са необикновено многопланови, многослойни, с широк вътрешен обем. Като възраждат най-добрите ни традиции в трактовката на проблемата за героя, те същевременно ги обогатяват с напълно съвременно мислене и светоусещане.

Набледнах първо на филмите за съпротивата, тъй като в тях новото качество изпъква по-релефно. Но най-характерното за този последен период е всъщност истинският щурм, насочен към съвременната тема. Никога по-рано не сме имали толкова много и като общо равнище така добри филми за съвременността. Повечето от тях продължават да развиват тенденциите, заложени в споменатите най-значителни произведения на съвременна тема от предишния пе-

риод. Тази приемственост, която по-рано не достигаше на нашето кино, това най-сетне осъзнато внимание към създадените плодотворни традиции е също положителен белег на развитието от последно време.

Ведно с продължаването и усъвършенствуването на традиционните свидетели сме и на абсолютно новаторското, оригинално осмисляне на съвременността в „Преброяване на дивите зайци“ или в „Последно лято“, представляващи също тъй качествено нови явления в нашия кинематографичен живот. Ако прибавим към споменатото и неспоменатото тук такива мащабни — всяко по своему, в зависимост от жанра и от стоящите пред него идеино-естетически задачи — произведения като „Козият рог“, „Наковалня или чук“, „Иван Кондарев“, „Зарево над Драва“, ще станат очевидни и значително порасналите постановъчни възможности на нашата кинематография. Обръщането към неусвоени досега жанрове като например мюзикъла и засиленото внимание към филмите, посветени на децата, имащи огромно значение за възпитанието не само на утрешни граждани, но и на бъдещи кинозрители, показват на какъв широк фронт се е разгърнало настъпателното движение на българското киноизкуство през последните две години.

Освен аргументите от областта на самото филмово творчество — количеството и качеството на художествените факти, порасналият интерес в чужбина към нашето кино, отново възродилите се широки контакти на киноизкуството ни с българската публика — в полза на схващането си за началото на нов период през 1972 година бих искала да изтъкна и един важен момент от обществено-политическия ни живот: Десетият конгрес на партията (април, 1971 г.), чието благоприятно отражение върху кинематографичното творчество започна да дава своите плодове през 1972 г. Именно Десетият конгрес имаше значението на изключително важен, етапен момент от развитието на страната ни — на него, както е известно, бе приемата новата програма на партията, която теоретически обобщи целия изминат дотогава път и обоснова преминаването ни към изграждане на развито социалистическо общество.

*

Методологическите проблеми около историята на българското кино обаче не се изчерпват с проблемите на периодизацията. Ако се опитаме да си представим условно във формата на таблица макетът на историята, периодизацията ще очертае подразделянето на материала по вертикална линия (движението във времето). Същевременно по хоризонтална линия ще се разположи целият онзи разнообразен материал, който трябва да бъде вместиен във всеки един от набелязаните периоди.

На първо място естествено ще бъдат поставени самите художествени явления, филмите, подразделени в четири групи: игрални, документални, научно-популярни и анимационни. В проекта, предложен от А. Грозев, периодите се обосновават изключително от развитието на игралното ни кино. Впрочем авторът се спира накратко и върху останалите жанрове, но тези бележки по-скоро допълват

общата картина, отколкото играят роля за определянето на периода. Очевидно в започнатия разговор е необходимо участието и на специалисти, проявяващи по-траен интерес към всеки от отделните видове кино, познаващи отблизо подробностите в неговата еволюция. Техните съображения биха могли да внесат известни корекции в общата периодизация.

Освен анализите на четирите вида филми по условно нареченната „хоризонтална линия“ ще трябва да се вместват и раздели за останалите съставки на кинематографичния живот: киномрежата и кинорепертоара; филмовият печат, кинокритиката и кинознанието; материално-производствената база и т. н. Освен тези необходими раздели историята естествено ще има своите приложения — филмографични и библиографични справки, сведения за varненския фестивал и участието ни в международните кинофестивали, информация за дейността на Съюза на филмовите дейци, на Българската национална филмотека, на киноклубовете, за връзките между киното и телевизията и т. н.

Относно необходимостта от такава изчерпателна информация, каквато би трябвало да предложи една пълна история на българското кино едва ли биха изникнали спорове. Спорове обаче възникват (при обсъжданията, провеждани досега в по-тесен кръг) около изложението на материала, свързан със самото игрално кино. И те са всъщност най-мъчноразрешимите, тъй като не е лесно да се отдаде предпочтение на един от двата предложени методологически подхода. Единият е по-традиционн — изложението да се гради върху анализа на филмите, групирани по тематичен принцип, като акцентът пада върху по-значителните творби. Изказано бе съображение, че при този подход може да се изпадне в рецензентство, и бе предложен, с оглед на по-задълбочено теоретично осмисляне на материала, разделът за игралното кино да се анализира по компоненти, като самостоятелно се проследи еволюцията на кинодраматургията, кинорежисурата, актьорското майсторство, творчеството на оператора, композитора и художника в киното.

Тази идея изглежда твърде привлекателна, тъй като подобна история досега не е създавана и нашият труд би придобил съвършено оригинален, новаторски характер, а и проследяването на всеки един компонент поотделно би дало възможност да се вникне по-сериизно в неговите проблеми, да се откроят творческите профили на най-изтъкнатите негови представители. Но тази толкова съблазнителна възможност крие и редица опасности: да се раздроби и разрушат образът на отделните филми като цялостни художествени организми, да се преповтаят във връзка с всеки компонент едни и същи констатации по повод на даден филм и, което е и най-сложното — ние все още не разполагаме с достатъчно квалифицирани специалисти за анализа на всеки отделен филмов компонент. Такъв един труд, имащ фактически предимно теоретичен характер, е също тъй необходим и той сигурно ще бъде създаден. Но нека историята си бъде история, написана макар и по един по-традиционн начин. Като първо всеобхватно изследване на кинематографичните процеси у нас тя ще има своето място и значение.

РАЗВИТИЕТО НА ТЕХНИЧЕСКИТЕ СРЕДСТВА И БЪДЕЩЕТО НА КИНОТО

Инж. ИВАН ПОПЙОРДАНОВ

Днешното развитие на човешкото общество е в пряка зависимост от науката. Последните десетилетия тя отбелзяла такъв огромен напредък, че редица учени си позволиха с основание да отбележат, че значението на науката за прогреса изобщо може да се сравни само с две биологични събития в природата — появата на живота и появата на човека.

Днес влиянието на научните постижения във всички сфери на човешката дейност е толкова интензивно, че за къси периоди от време настъпват кардинални промени в цели области на икономиката, културата, образоването, което означава, че науката се превръща и в мощен социален фактор.

Естествено е, че при тези темпове на научно-техническото развитие или — както вече свикнахме да казваме — на научно-техническата революция, за всички области на човешката дейност от решаващо значение е навременното ориентиране в тенденциите на бъдещото развитие с оглед оптимализиране на ресурсите, с които разполага обществото. Това се налага и поради факта, че ако преди научните открития се внедряваха в практиката в течение едва ли не на столетието, днес това се осъществява в рамките на 4—5 години. Пътят на фотографията от научното открытие до промишленото ѝ усвоение премина за повече от един век, за внедряването на луминисцентната лампа бяха необходими 80 години, а телефонът бе усвоен за близо 50 години. В наши дни за полупроводниците или за лазера този път се съкрати на 5 години.

При тези темпове прогнозирането, т. е. предвиждането на пътищата, по които ще тръгне по-нататък развитието на производителните сили, се превръща в неотложна необходимост.

Настоящата статия е скромен опит да се направи анализ на последните технически постижения, които пряко или косвено влияят върху развитието на киното, а също така на базата на взаимното проникване на киното и телевизията да се прогнозират процесите, които ще настъпят в следващите 10–15 години.

Киното и телевизията

През последните 2–3 години настъпи особено оживление сред специалистите, работещи в областта на кинотехниката или по-общо казано, в областта на аудио-визуалните средства. Докато преди десетина години дискусиите бяха редки и засягаха в повечето случаи отделни нововъведения в областта на формата на лентата или на частичното увеличаване информацията на единия от двата компонента (изображение и звук) и докато тези дискусии имаха тогава известна професионална „затвореност“, в сегашния момент сме свидетели на един поток от материали и информации, посветени на новите технически средства, които научно-техническото развитие дава на разположение на киното и телевизията. Едновременно с това проблемите на тези нови технически средства започнаха да занимават не само тесните специалисти в тази област, но също така социолози, философи, психолози и др.

Струва ми се, че не е възможно да се очертава цялостната картина на сегашното развитие, а още повече и на бъдещето на киното, ако не се изясни един основен въпрос, а именно взаимоотношението кино — телевизия.

Доскоро се считаше, че киното (като съвкупност от технически средства) е вече завършило своето развитие и главно под влиянието на бурното развитие на телевизията остава задълго извън вниманието на специалистите. Това до голяма степен се дължеше и на погрешната позиция, която изхождаше от рязкото разграничаване на киното от телевизията.

Днес взаимоотношенията кино — телевизия трябва да се разглеждат вече в съвсем друг аспект.

Кинематографът беше наречен масово изкуство — в смисъл на колективно възприятие, обхващащо в даден момент относително голем брой зрители. Възможността за тиражиране и повторно показване е специфична особеност на киноспектакъла за разлика от театралния спектакъл, който остава във времето и пространството единствен. Появата на телевизията означаваше поява на съвсем друг вид разпространяване на изобразителна програма — както някои го наречаха, **индивидуализиран**. Тази особеност именно доведе до разглеждането на телевизията като нещо съвсем различно от киното, без да се има предвид, че и сега значителна част от предаванията са заети от простото възпроизвеждане на изображение от класически кинолента, а большинството телевизионни програми се обменят и продават също така на филмова лента.

Телевизията е преди всичко нова форма на пренасяне на изобразителна програма, без това да означава, че настъпва коренно изменение в законите на тази изобразителна програма. Днес можем

вече да твърдим, че принципното различие между кинотеатъра и телевизията е в различния информационен капацитет на тези две „системи“, а също така и в разликата, която произтича от колективното възприятие в киното и индивидуализираното пред телевизора. Така или иначе филмът, т. е. киното, остава в основата на телевизионните програми, факт, който днес не подлежи на никакви съмнения и който още един път идва да потвърди тезата, че филмопроизводството категорично ще се разширява главно за сметка на потребностите на телевизията.

За да можем да пристъпим към анализ на всички научно-технически фактори, които днес влияят, а утре ще определят развитието на киното, трябва да бъде изяснено взаимоотношението кинотехника — киноизкуство.

Известният съветски писател В. Шкловски пише: „Кинематографията и телевизията, макар и все още бегло и не докрай, запознаха човека с човечеството.“

В Г. Комар в едно изследване отбелязва: „Особеността на кинематографията е, че създаването на произведения на киноизкуството и неговата демонстрация пред огромен брой зрители се осъществява чрез средствата на многообразна техника в условията на сложно производство и експлоатация.“

Безспорно реалистичното пресъздаване на нашата действителност и за въдеще ще изисква подчиняването на целия арсенал от технически средства на възможността най-точно и непосредствено да приближат до човека заобикалящия го свят. Следователно можем да систематизираме изискванията към кинотехниката в следните основни направления:

1. Систематично подобряване на фотографическите качества на цветното изображение, разширяване възможностите на различните носители на изобразителната информация, както и създаването на системи за програмирано променяне на изображението по отношение на обектите.

2. Увеличаване възможностите за композиционно решение на изображението, т. е. създаване на такива възможности в кинематографическия процес, които да осигурят максимално приближаване на изображение до реалния обект, до неговото пространствено положение и движение в пространството, до максималното изчерпване на разликата между информационния капацитет на киносистемите и физиологическия капацитет на човешкото възприятие. Същевременно трябва да се увеличат възможностите за програмирана деформация на изображението по отношение на обекта както по форма, така и по отношение на неговото движение в пространството.

3. По отношение на втория компонент — звука — да се увеличат възможностите за записване и възпроизвеждане на максимална звукова информация, както и за нейното обработване в процеса на създаване на единството картина и звук.

4. Създаване на такъв технологически комплекс, който, без да накрънява максималните изисквания по отношение на двата компонента, осигурява висока технико-икономическа ефективност на отделни отрасли на Кинематографията.

5. Оптимално регулиране процесите на научно-техническата интеграция между киното и телевизията с оглед максималното осигуряване на нови изразни средства за киноизкуството и едновременно с това високи икономически показатели на филмопроизводството.

Проблемът за формата на фильмовата лента

С появата на телевизията, която веднага след II световна война бързо навлезе в бита на хората, започна периодът на създаване на различни киносистеми. Те боравеха главно с промяна на формата, разчитайки на периферийното зрение и оттам на по-силно емоционално въздействие върху зрителите. От 1952 г. последователно се появиха широкоекранните системи синемаскоп (съотношение 1:2.55) и модификациите „Панавижън 35“, „Суперскоп“, „Виставижън“ (1:1.85) и модификацията „Технирама“, след което се появила кашираният кадър (съотношение 1:1.6 до 1.85) и системата технискол. Започналите още от 1895 г. опити с формата на лентата извън 35 мм стандарт навлизат като широкоформатни системи едва през 1955 г. Това са системите „Тоод АО“ (65 мм негатив при съотношение на кадъра 1:2.2), „Панавижън 70“ (65 негатив и коефициент на анморфозиране — 1.25), системата „Аймекс“ (70 мм лента с 15 перфорационен кадър — хоризонтален), за да дойдат накрая сложните системи на панорамното кино — от „Синерама“ и „Синемира-къл“ до „Циркорама“, „Спейсариум“, „Полиекран“ и др.

Всички тези системи имаха различна съдба и много от тях все останаха само в историята. Във филмопроизводството се утвърдила системата „Синемаскоп“ (35 мм — с анаморфотна оптика). „Техникол“ (двуперфориран кадър) и кашираните системи (1:1.6 — 1:1.8).

Консумирането на голям брой филми от страна на телевизията постави редица проблеми пред новите формати в киното. На практика се получи обратен процес. От една страна, телевизията предизвика с появата си разработването на нови системи, разширяващи изразните възможности на киното, а след това, внасяйки своите ограничения, принуди филмопроизводството да се върне към съвместимите системи. По тази причина системата „Синемаскоп“ отпадна почти във всички страни филмопроизводителки или ако все още се произвеждат филми, техният абсолютен брой рязко спада в сравнение с периода около 1960 — 1965 година.

Малка е вероятността да настъпят някакви големи съществени промени в областта на широкоформатното кино. Основанията за това са следните:

1. Широкоформатното кино е твърде скъп технологически процес и той не може масово да се използва във филмопроизводството.

2. Рязкото повишаване качеството на оптиката, използвана в снимачните и копирните процеси, както и тенденцията за подобряване на фотографските качества на 35 мм цветен негатив, категорично ще насочат филмопроизводството към копиране на 70 мм от 35 мм негатив.

Следователно може да се счита, че в близките години всички промени на формата ще бъдат извършвани за сметка на копирните процеси. Като основен изходен материал ще бъде оптимално композираният 35 mm негатив. Системите от типа „Аймекс“ ще останат и в бъдеще с твърде ограничено приложение и заедно с другите панорамни системи („Циркорама“, „Астрорама“ и др.) ще бъдат използвани главно при специални атракции и други пропагандно-рекламни цели. Ярко потвърждение за това беше последното световно изложение ЕКСПО-70 в Осака, където бяха широко демонстрирани всички тези системи. Не може да се очаква, че в близките 5-10 години те могат да влияят върху технологията на филмопроизводството поради това, че увеличаването на информационния капацитет не води автоматически до повишаване на емоционалното въздействие.

16 mm фильм и 16 милиметровата филмова техника претърпяха бурно развитие през последните години. Различни бяха факторите, които повлияха за окончателното утвърждаване на професионалните възможности на 16 mm кино, но главната причина бе отново телевизията.

Повечето телевизионни организации в света понастоящем широко използват 16 mm фильм не само за нуждите на репортажа, а преди всичко за собственото си филмопроизводство. Икономическата изгода от 16 mm фильм в телевизията не е необходимо да бъде доказвана.

Трябва да се има предвид, че изместването на 35 mm лента от 16 mm настъпи и в късометражното кино, преди всичко в научно-популярното (извън телевизията). Тук причините са от по-друг характер. Рязкото навлизане на аудио-визуалните средства (в обучението на специалистите) преди всичко в цялата образователна система, в работата на всички научни институти, изследователски центрове, дори в апарата на управлението, правят 16 mm кино икономически и експлоатационно много по-изгодно от 35 mm филм.

Може да се счита, че 16 mm фильм ще има стабилно присъствие в следващите 10 г. именно в тези области. След окончателното усъвършенствуване на цветната 16 mm лента и подобряване качеството на звука телевизионният игрален филм ще премине изцяло на 16 mm лента.

Появата на формата „Супер 8“ и някои първи експериментални работи главно в САЩ (на телевизионната компания NBC) на караха някои специалисти при бързано да обявят, че филмът „Супер 8“ окончателно ще измести 16 mm филм в телевизията. Икономическият ефект от такъв технологически скок е безспорен и затова усилията на специалистите са насочени към премахването на всички днешни недостатъци на 8 mm филмова техника (главно нестабилността на образа), които пречат формата „Супер 8“ да навлезе масово в телевизията.

Икономическата прогноза е, че стойността на 8 mm филм ще падне между 1/4 и 1/2 от тази на 16 mm филм. Лесно е да си представим какво би означавало това за телевизията, като се има предвид, че една телевизионна компания например като NBC консуми-

ра годишно между 6 – 8.000.000 м 16 мм филм за нуждите на репортажа.

Ако трябва да обобщим какви са най-близките перспективи по отношение на формата „Супер 8“, определено трябва да се заяви, че до окончателното стабилизиране на 8 мм технология за професионални цели, ще бъде необходим продължителен период. Още иовече, че все още не е извършена цялостна изследователска работа по стандартизацията на този формат.

Касетното кино

За касетното кино е писано много в последно време, за да бъде необходимо доизясняване техническата и технологическата същност на това ново явление в областта на аудио-визуалните средства.

Сега е необходимо да се изследват последствията от появата на този нов способ на разпространение на „индивидуализирана“ програма (без да правим разлика в техническо отношение между различните типове касети – видеоплоча, видеолента, 8 мм филм). Следователно ние би трябвало да си зададем въпроса можем ли да очакваме някакво влияние на този нов технически феномен върху изразните средства на киното, върху неговата структура.

Ако подробно проанализираме паралелното развитие на технико-икономическите средства на киното и на специфичните изразни средства на това изкуство през последните години и особено след появата на телевизията, ще забележим следната основна тенденция:

С абсолютното увеличаване на общия брой зрители на кинетичното изобразително изкуство едновременно се ускорява раздробяването на аудиторията от едновременно възприемащите това изкуство, като по този начин самото възприятие става все по-индивидуализирано.

При това кинетичното изобразително изкуство нищо не губи по отношение на своята масовост. По същество тук се променя само формата на масовост – от колективна към индивидуализирана.

Ако се върнем отново назад към влиянието на телевизионното възпроизвеждане на кинопрограмата върху структурата на киното (не само върху така наречения телевизионен филм) ще трябва пак да изтъкнем, че ако първоначално киното тръгна по пътя на увеличаване на информационния капацитет на двата компонента, то в последствие се върна към онези оптимални съотношения, осигуряващи относителна съвместимост на двете форми на разпространение на това изкуство.

По аналогия на този процес може да се предположи, че макар касетното кино в техническо отношение да засяга само етапа разпространение, то чувствително ще повлияе и върху художествената страна на кинопрограмата.

Интересна е в тази насока прогнозата, която прави Иржи Струска в една своя статия, посветена на проблема на новите аудио-визуални средства. Според него киноархивът, който доскоро се считаше главен източник на програми, постепенно ще намали своя относителен дял и ще бъде ползуван само в един преходен период поради масовото навлизане на кинокасетата в бита на хората.

Вероятно първоначално ще преобладават програмите с развлечателен характер, което се обяснява с капацитета на касетите и с утвърдения ритъм на човешкото възприятие. Особено влияние върху програмата ще има телевизионната форма като продължителност и структура; тук определена роля ще изиграе подсъзнателното приспособяване към телевизионното зрелище, тъй като изображението ще се възпроизвежда на същия еcran, както и телевизионната програма.

Независимо от жанровото разнообразие, което ще има в програмите на кинокасетите (от забавни филми и киноромани до публицистични програми и аудио-визуални енциклопедии), новите форми имат според редица автори една особеност — ограничен интерес към повторното възприемане.

Досегашният опит показва коефициент две за редовия зрител и за по-високи стойности на повтаряемост не може да става и дума.

Този факт вероятно ще играе голяма роля по отношение начина на разпространение на касетното кино, както и върху неговата драматургична структура.

Доказано е вече от статистиката, че пътят на новите технически средства от тяхното появяване до масовото им консумиране, т. е. до насищането на пазара, расте експоненциално. За книгата бяха необходими няколко столетия, за да се превърне от почти недостъпен уникат до днешните джобни издания, автомобилът се превърна в мащово средство за по-малко от 100 години, а черно-бялата телевизия само за 25 години заля света.

Не може да има съмнение, че новите аудио-визуални средства не ще се отклонят от тази закономерност, което на практика означава, че в следващите 5–6 години кинокасетата ще се превърне в неразделна част от бита на хората.¹

За нашето социалистическо общество новите средства за разпространение на филмова програма (масова или индивидуализирана) ще имат огромно значение за културната политика.

В своята прогноза споменатият вече автор Иржи Струска правилно заключава, че „младото социалистическо общество в 20-те години не чакаше киното да се превърне в изкуство, каквото е киното на 60-те години, но направи много, за да стане такова. Социалистическото общество от 70-те години има възможността да направи това за новите средства и форми“.

Перспективи на научно-техническия прогрес във фирмопроизводството

Независимо от развитието на всички средства за фиксиране и възпроизвеждане на звука и картината не може да се очакват в близките години кардинални промени в основните положения на класическата технология на фирмопроизводството.

Ако трябва да очертаем основните насоки, по които ще на-

¹ Димитър Диков в своя научен труд „Перспективи за развитие на кинематографията в НР България“, изследвайки влиянието на различните фактори върху посещаемостта на киното предполага, че в България касетното кино ще има масово разпространение след 1980 година.

влезе техническият прогрес във фирмопроизводството, можем да систематизираме следното:

1. Значително ще се усъвършенствува оптиката както в снимачните процеси (обективите с променливо фокусно разстояние), така и в копирните процеси.

2. Значително ще се повишат електроакустичните качества на звукозаписната апаратура и магнитни ленти като носители на звуковата информация.

3. Основни технологически промени в комбинираните снимки по пътя на навлизането на телевизионните методи.

4. Конструктивни изменения в снимачните павилиони със значително увеличаване на автоматичното регулиране на спомагателните процеси, съпровождащи снимачната работа.

5. Създаване на мобилни технологически комплекти, осигуряващи снимачната работа в натура и натури декори. Независимо от тази относителна стабилност, която се очаква да прояви технологията на фирмопроизводството, взаимното проникване на класическата и телевизионната (електронна) техника не може да не предизвика в следващия етап промени.

Освен симбиозата между кинокамерата и телевизионната камера, която вече доказва своята ефективност (видеоконтрол, система „Електроник камп“ и др.), основните изменения ще настъпят главно с усъвършенстванието на видеозаписа. Много са преимуществата при използването на телевизионната камера и магнитната лента, като започнем от нейната безшумност и стигнем до огромните възможности в областта на електронния трик, които са недостъпни за класическата снимачна техника.

Електронният метод вече навлезе в телевизионното ~~фирмопроизводство~~ производство. Следващият етап ще бъде пълното изместване на оптико-механическия метод на фиксиране на картината върху лентата.

Окончателното навлизане на електронния метод във фирмопроизводството ще бъде осъществено след решаване проблема за магнитното копиране и преди всичко на технологията за прехвърляне на магнитния запис върху кинолента. Редица ~~крупни~~ фирми вече усилено работят върху тези два проблема. Успешно беше осъществена системата „Видтроникс“ (САЩ—Англия) за прехвърляне на цветно изображение от магнитна лента на черно-бяло изображение върху кинолента.

Електронният монтаж вече получи цялостно технологическо решение (САЩ, Япония).

Можем да очакваме, че в периода 1980—1985 г. ще започне радикалното преориентиране на фирмопроизводството към електронните методи, в това число навлизането на електронно-изчислителните машини в цялостния технологически процес.

Бъдещето развитие на прожекционната техника

Основните промени в кинопрожекционната техника ще бъдат насочени главно по линията на увеличаване на полезния светлинен поток и на създаването на максимални условия за преминаване към частично или цялостно автоматизиране на процесите, свързани с демонстрирането на филмите.

В момента въпросът за автоматизираните системи на кинопроекцията се дискутира широко във Великобритания, САЩ и в някои европейски страни. Безспорно редица са предимствата, които осигуряват тези системи в процеса на демонстрирането:

- на първо място изключването на фактора „човешка грешка“;
- поддържане на високо качество на изображението и звука;
- повишаване ефективността при използването на обслужващия персонал;
- повишаване експлоатационната сигурност за дълъг период от време и т. н.

Вероятно в скоро време ще навлязат масово в кинотеатрите някои отделни елементи, свързани с автоматизацията:

- преминаване към малета с вместимост от 1800 до 4000 м;
- автоматични карусели за обективите, осигуряващи демонстрирането на всички формати.

Особена перспектива ще имат така наречените кино-телевизионни театри.¹

Опитът, който САЩ имат вече в областта на кабелната телевизия, а също така анализът на социологичните проучвания на интереса на зрителите към крупните политически, спортни и културни събития доказват необходимостта от създаването на условия за качествено възпроизвеждане на такъв род програми, които по своите технически параметри далече ще превъзхождат тези на домашния телевизор.

Създаването на такива универсални кинотелевизионни театри ще повиши значително интереса към киното и същевременно ще се повиши ефективността на техническите средства за задоволяване на многообразните културни потребности на хората.

Нашата кинематография навърши 25 години. След още четвърт век ще бъдем на прага на XXI столетие. През този период ще се извършат редица радикални изменения в техническите средства, които служат на седмото изкуство. Сега, когато разполагаме с немалък брой специалисти, които имат възможност да черпят информация за настъпващите процеси в областта на киното, се налага обстойно да се изследват всички възможности на нашето общество за качественото издигане на социалистическата ни кинематография чрез съвременните технически средства.

Няма съмнение, че киното и занапред ще играе важна роля за изграждането на социалистическата ни култура, а това още един път задължава нашата кинематография да направи обстойен научен анализ на бъдещите оптимални насоки на техническото развитие на филмопроизводството и филморазпространението в България.

¹ Кино-телевизионният театр разполага с телевизионен екран със значителни размери, получаващ телевизионен сигнал по кабел и нормален екран за възпроизвеждане на филмовия образ по чисто оптичен път.

Трудно е да се прогнозира какво разпространение ще имат тези кино-телевизионни театри в Европа в близките няколко години. Вероятно тяхното развитие ще бъде непосредствено свързано с въвеждането на кабелната телевизия. В САЩ в момента има вече 5 000 000 абонати.

ФИЛМОВИ ЙЕРОГЛИФИ

ГРИГОР ЧЕРНЕВ

Правих добронамерени опити да се добера до сми-
съла и съдържанието на този филм, до онова, заради което
той е осъществен, и винаги имах усещането, че стъпвам
на нещо неустойчиво и хлъзгаво. Трябваше да прочета сце-
нария с молив в ръка, защото ми се струваше, че от екра-
на ми убягват важни, съществени моменти. Обърнах се
към вече публикуваните изявления на авторите. Разми-
шлявах, търсех съпоставки с други произведения...
Уви! — предполагаемата дълбочина на мислите и обра-
зите така и не се появя...

Едно дете в света на омразата, в жестокия апока-
липсис на фашизма... Сигурно за сценаристката Свобода
Бъчварова това е някаква лична изстрадана тема. Още
първият ѝ филм „Между релсите“ разкри свои интимни
подстъпи към нея. Детето олицетворява бъдещето и сле-
дователно е отрицание на фашизма. То просто не може
да се вмести в системата на насилието — неестествено е,
нелепо е. Оттук трябва да дойде изводът за обречеността
на системата, преследван още в „Между релсите“, а сега
и в „Спомен“.

Не бих казал, че тази тема е нова, нито че е изчед-
пана. Виждали сме и други такива филми, но съществу-
ват много художествени ракурси, а преди тях и много
несподелени вълнения и мисли със зрителя. С това мога
да си обясня желанието на авторите да се заемат с но-
вата реализация. При това нека кажем, че детето не е
единственото противопоставяне на фашизма. Това дете
е музикант, т. е. на сцената излиза и друг антипод —
музиката. А музиката е красота, изящество, изкуство, точно
но толкова несъвместима с жестокото насилие, колкото
и детското.

Ясно е и друго. Действителността във филма „Спомен“ е видяна през погледа на детето, тя е „фильтрирана“ през неговия опит, през чистотата и интуицията му. Затова не бива да очакваме никакво буквально правдоподобие — детската оптика пречупва светлината под по-остри ъгли и в учудващи съчетания.

Всичко това е така. Обаче...

До тези прости истини стигнах не без усилие — с всеки епизод като че ли филмът проверяваше възприемателните ми възможности, издигайки непрекъснато бариерите на една привидна, несъществуваща многозначност.

В съгласие със сценария режисьорът Иван Ничев очевидно е искал да прави поетическо кино. Сюжетът в неговата последователност и като организиращ стожер очевидно не го е интересувал. Вместо това има малки сюжетни островчета (ту се покажат, ту се скрият), заливани постоянно от вълните на асоциациите. Във филма постъпките и действията по правило не се мотивират, авторите като че ли не си задават въпроса „зашо“. Героите не се развиват. Играе се на дадености: така е, ако искате, повярвайте го, доверете ни се!

Тези липси, разбира се, не са случайни недоглеждания. Според замисъла на авторите те трябва да оставят пространство за символите и асоциациите. Едва ли не всеки, дори и най-малък епизод се натоварва с допълнителен смисъл (истински или мним), едва ли не всяко лице се превръща в символ. Особено се залага на тяхното освободено от задръжки движение във времето и пространството. Асоциативният монтаж, така както го разбира и прилага Иван Ничев, е шеметна каскада от слuchки, видения, спомени, приказки, реални и фантастични неща: орисниците, жената с прането, концертът в интерната за даровити деца, строгата преподавателка, пак орисниците, пак жената, полицайт и т. н.

След като очите ни посвикнат, забелязваме, че тази монтажна динамика не е адекватна на съдържанието, което, общо взето, се състои от устойчиви и статични елементи.

Освен това прекомерното натрупване на такива зле споени връзки превръща цели сцени в умозрителни и непонятни пантомими, в неразгадаеми иероглифи. Избраната форма се натрапва с дразнеща агресивност без съответното (и задължително!) смислово покритие.

Ничев сигурно познава и адмирира новото възраждане на поетическото кино в лицето на Параджанов, Илиенко, Лотяну и др. Не говоря за преки влияния, но отглас от тази линия има, има и желание тя да се следва. Тук обаче особена важност добива умението не само да се даде простор на пластическата стихия на киното, но и да се овладее тази стихия, да се постави в услуга на главната художествена задача. Случаят с Илиенко например е поучителен. Във „Вечерта срещу празника на Иван Купала“ впечатляващите пластически качества не изразяваха дълбоко промислена идея, докато „Бялата птица с черния белег“ въплъти в красива поетична форма сериозно социално съдържание.

Мисля, че в „Спомен“ Ничев се е описвал от възможността да комбинира, да размества, да противопоставя. Той го прави с ня-

какво нетърпение, бих казал — с настървение. И това вероятно е нетърпението на дебютанта („Спомен“ е първият му пълнометражен филм) да покаже изведнъж какво е научил, на какво е способен. Съзираам и уважавам тази амбиция, също както склонността му към поетично видждане на света, но ме смущава липсата на художествена мярка. Без нея има наброски, късове, етюди, но не и художествено цяло, способно да ни респектира.

По-нататък... За сюжет и образи в „Спомен“ може да се говори само условно. Те са по-скоро сигли в някаква филмова стеография. И все пак какво остава след разчитането им?

Момчето-музикант, чиито родители по всяка вероятност са участници в съпротивата, щом полицията ги преследва. Само майката се появява за кратко на екрана с белите ризи, развени от вятъра, нея е тръгнала да търси момчето... Педантичната учителка по пиано в интерната. Полицаи, агенти и кучета, които се сливат в една враждебна маса. Орисниците. Циганинът Шукри и селяните на сватбата, които представляват народа. Богати безделници, управници и девици с легко поведение на запоя у Русокосия — опит да се направи един нашенски „Сладък живот“, една фиеста на обречениите, озвучена от печалната ирония на Поета. И Николай Василич, добрият състрадателен Николай Василич, винаги готов да ти помогне, да даде съвет...

Иван Аршинков и Катя Паскаleva в сцена от филма



За него впрочем трябва да се кажат още няколко думи, тъй като Свобода Бъчварова и Иван Ничев му отделят повече внимание. Този белоемигрант, отдавна забравил за какво всъщност е емигрирал, е запазил носталгично чувство към родината си. Във филма той въплъща хуманистичното начало. Но как? Николай Василич — залутаната блуждаеща доброта — изрича банални сентенции за живота и изкуството на полуруски-полубългарски език. Гой не отива и не може да отиде по-далеч от сантименталното съчувствие. В сълзливото изпълнение на актьора Тадеуш Фиевски тази сантименталност е направо непоносима. Така хуманизмът, въплътен от една, общо взето, декласирана личност, не успява да се издигне като солиден контрапункт на фашистката вахханалия.

Ще кажете, остава музиката. На нея наистина се разчита много. Тя трябва да играе ролята на емоционален коментар и на асоциативен възбудител. Светлите пасажи на класиците, устната хармоничка на полицая, кларинетът на Шукри... Явно е и желанието за контрастното съчетаване на музиката с изображението. Но и тук се е стигнало до ненужна разточителност, която разпилява вниманието и отново внася в общото звучене на филма умилително-сантиментални интонации.

Всеки от актьорите, следвайки своите образи-символи (или сигли), „свири на една струна“ Йосиф Сърчаджиев играе позата, която няма сили да стигне до бунта, Катя Паскалева — чистота и възвишеност, Владимир Смирнов — умора и безразличие пред охолството, Леда Тасева — суха педантичност, Виолета Гинdeva — необяснима загадъчност. Трудно ми е да доложия Иван Аршинков някаква линия. Имам чувството, че той не участва в историята, а я наблюдава отстрани.

Можем да видим в „Спомен“ част от усилията на нашето кино да овладее нови страни от антифашистката и революционна тема. Добре е, че към нея се насочват млади творци. Те могат да внесат и внасят свое отношение, нови багри в общата картина. Вероятно такова е било и желанието на Иван Ничев. Но то се е реализирало в погрешна посока. И колкото по-ясно се осъзнае това, толкова по-добре.

„Спомен“ — български игрален филм, производство на Студията за игрални филми, София, 1973 г.

Сценарий: Свобода Бъчварова

Режисьор: Иван Ничев

Оператор: Виктор Чичов

В ролите: Иван Аршинков, Катя Паскалева, Тадеуш Фиевски, Йосиф Сърчаджиев, Виолета Гинdeva, Владимир Смирнов и др.

ФИЛМИ И ЗРИТЕЛИ

Киното е не само най-масовото изкуство, но има и забележителното качество да бъде оценявано най-бързо, да получава почти светкавичен, жив и категоричен отклика сред своите почитатели. Обикновено още на втория ден голяма част от жителите на града или селото и особено младите, имат вече определено мнение за новия филм, който се проектира, произнесли са своята безапелационна присъда и тази присъда най-често се оказва съдбносна за бъдещата зрителска участ на кинопроизведението.

Можем ли да смятаме, че оценката е винаги най-точна и че специално в нашата страна кинокултурата на населението е на задоволително равнище?

Без да твърдя, че нещата в това отношение са в идеален вид, аз съм склонен да приема, че българският зрител, общо взето, обича, цени и разбира киноизкуството. Изглежда, че някои национални отличителни черти, като чувството за реализъм и правдивост, усетът за красивост и природната интелигентност правят нашия народ особено причастен към игралния филм. Успешното развитие на българското кино, както и правилната репертоарна политика в последните години също допринесоха за издигане естетическия вкус на масовия зрител.

И все пак далеч съм от мисълта да смяtam, че съвременният българин е абсолютно зрял и компетентен ценител на творбите на седмото изкуство. Все още могат да се срещнат случаи на разминаване между вкуса на публиката и критиката. При това характерно е, че отдавна

В рубриката „Бележник“ предоставяме думата на нашите кинотворци, за да споделят под формата на кратки бележки свои мисли, тревоги и вълнения, да поставят актуални проблеми, свързани с развитието на филмовото ни изкуство и с кинематографичния ни живот.

вече не се касае за неоправдано харесване на слаби филми (както беше преди години по отношение на някои индийски и египетски кинотворби), а най-често — за неприемане на сложни дискусионни произведения, проникването в които изиска и по-голяма обща култура, и специална нагласа, и разбира се, трайни традиции. Нещата стават по-сериозни и обезпокоителни, когато подобни „конфликти“ между зрители, от една страна, и критика и кинематографична общественост, от друга, се породят на основата на родното производство, когато засягат български игрални филми. Мисля, че последните няколко месеца ни направиха свидетели на подобно явление. Имам по-конкретно предвид случая с филмите „Последната дума“, „И дойде денят“ и „Преброяване на дивите зайци“.

Отношението на публиката към тези творби заслужава специално и детайлно изследване, аз ще го засегна накратко и ще се опитам да дам едно свое обяснение. Искам веднага да подчертая, че за мен и трите филма са оригинални произведения, които обогатяват картината на нашето игрално кино и сочат порасналия му професионализъм. Въпреки това обаче тези филми не можаха да постигнат онзи зрителски успех, на който в последно време се радваха творби с далеч по-скромни качества и дори с очевидни драматургически и режисърски слабости (например „Нона“). На какво се дължи този факт?

Причините за всеки от посочените филми са различни. Докато „Последната дума“ респектира зрителя с безспорното си художествено майсторство, но го оставя малко хладен и го преуморява с прекалената си интелектуална и концепционна натовареност, „И дойде денят“, който е по-опростен в това отношение, от своя страна смущава голяма част от публиката с твърде усложнената си изразност и неоправдано замъглената си композиция.

И двата филма са посветени на теми от близкото минало, но очевидните усилия на авторите им да използват материала, за да засегнат важни съвременни проблеми, да прехвърлят смислов мостъкъм днешния ден, до известна степен не са се увенчали с положителен резултат поради наличието на многозначителност, неяснота и многопосочност на тези намерения. (Нека си спомним, с каква сила и категоричност прозвуча от първия филм на Бинка Желязкова „А бяхме млади“ темата за доверието, открита и изследвана също в една отминала действителност!)

Така или иначе, тези филми би трябвало според мен да събудят мисли и у двете страни на връзката „творци—зрители“: у създалите — за нуждата от по-голяма простота на изказа, за избягването на натрапчивостта и претенциозността било във формата, било в мисловно-емоционалната сфера на творбите; а у зрителите — за задължението им да търсят в кинозалата не само леката забава и напрегнатата фабула, но и едно по-сложно, многопосочко и будещо размисъл внушение, което постепенно ще ги въоръжи с умението да се ориентират и да изпитват естетическа наслада и от по-комплицирани, по-трудни за възприемане факти на изкуството.

По-различен и за мен лично по-тревожен е случаят с „Преброяване на дивите зайци“. Единодушната радост и удовлетворен

ние, с които беше посрещнат този филм от нашата кинематографична общественост и особено от кинокритиката, не намери равностойно и очаквано зрителско одобрение. Нещата стават още по-страни, като се има предвид, че за разлика от първите два филма, „Преброяване на дивите зайци“ е на съвременна тема и с формалните си качества не буди никакви възражения — той е създаден в най-традиционн реалистичен план. Как бихме могли да обясним в такъв случай хладния прием на този филм от нашия зрител? Може би проблематиката му е безинтересна или художествената реализация не задоволява изискванията? Трудно е да се приемат чодни обяснения. И сценарият на Георги Мишев, и режисурата на Едуард Захариев притежават неоспорими достойнства не само в тясно-профессионален смисъл, но и като успешен, талантлив опит да се изследва съвременната ни действителност.

Цялата работа е навсярно там, че това изследване е в областта на отрицателното и че всъщност филмът представлява една остри сатира. И колкото и да не е приятен този извод, той неминуемо се налага — бидейки твърде рядко посещаван от такъв недотам удобен гост, нашият зрител не се оказва много радушен към него. Защото тук става дума не за безобидна комедия на ситуацията, а за сатира почти без смях, за критика, бичуваща не толкова отделния бюрскрат, не дори и само явлението, на което той е носител. В този филм е направен рядък опит да се разкрие и подложи на прещел примиряването с глупостта и догматизма, склонността да се живурка на дребно, на гърба на колектива, без да се рискува много, но и без да се отива към рязко опълчване срещу злото.

Това разголзване на доста характерни и все още разпространени слабости, извършено умно, загрижено и без омраза, тази безщадна самокритичност, лъхаша от филма, може би отблъснаха широкия зрител.

Изводът от този факт би трябвало да бъде по-различен, отколкото от първия. Тук вече се изисква, главно от творците на днешното ни кино, да се насочват много по-често и по-смело към почти неразораните терени на националния ни характер, към ония неизкоренени от миналото или нови плевели в душата на съвременния българин, да изваждат безстрашно на показ тези плевели и трезво, мъдро, непреднамерено да ги приковават на позорния стълб. Само така ние ще научим нашия зрител да се надсмива над собствените си слабости, без да се дразни от това, че сме му ги показали.

И само с наличността и на такива филми наред с творби като „Обич“ и „Най-добрят човек, когото познавам“ ще се осигурява нормална, здрава атмосфера на нашето киноизкуство, ще се повишива идеино-естетическото му равнище, и то ще може с успех да участвува в голямата задача за възпитанието на народа.

ЛЮБЕН СТАНЕВ

СОВЕКСПОРТФИЛМ ПОКАЗВА

Д-Р АЛ. ТИХОВ

На поредния преглед на продукцията, представяна пред закупвателните комисии от социалистическите страни, състоял се през месец февруари т. г. в Москва, Совекспортфилм показа 22 игрални и няколко документални и мултиликационни филма. За кинокритика участието в такава комисия предлага винаги чудесна възможност в кратко време да се обгледа, макар и частично, дадена филмова продукция, да се „засече“ една конкретна ситуация, да се доловят някои проблеми и тежнения. Разбира се, при пълна относителност на изводи и заключения, доколкото не е възможно въз основа на само една малка част — както е случаят със съветската кинематография — да се дава генерална оценка за цялостната филмова продукция. И все пак дори при такова частично запознаване с най-новата съветска филмова продукция — това бяха филми, произведени през последното тримесечие на 1973 година — отново и отново се потвърждават някои неизменни вече характеристики на съветското киноизкуство: богато тематично и жанрово разнообразие, великолепна актьорска школа, внимателно вглеждащи се в човешката душевност драматургия и режисура. Тези качества изпъкнаха този път може би особено силно именно защото в предложенната подборка нямаше шедьоври, никакви особено ярки филми, имена на особено популярни автори. Това не бе фестивална програма, а редова продукция — филми, с които се върши в кината ежедневна работа по идейно-художественото възпитание на зрителя.

Близо една трета от показаните филми бяха с детска и юношеска тематика. Разбира се, не всички филми от тази група бяха на еднакво идейно-художествено равнище. Но като цяло те потвърждават голямото внимание, което съветското кино отделя на тази тематична сфера, така важна в системата от усилия за изграждане в нравствено отношение съвременния човек. Сред тези филми



Зораб Кипшидзе и Тинатин Вараданшвили във филма „Когато бадемите цъфтят“

особено се откроиха две заглавия — „И тогава аз казах не“ и „Когато бадемите цъфтят“. Първият от тях, създаден в студията „Горки“ от режисьора Павел Арсенев, ни връща към 1945 година, когато останалите живи бащи още не са се завърнали от фронта, а майките са така заети, че децата растат на „самотек“, без или почти без родителски контрол. И разбира се, при такива условия лесно се създават детски „банди“ със свои особени вътрешни закони и норми на поведение и лесно се извършват и престъпления. Ето защо да се откъснеш от влиянието на тираничния водач на бандата, да кажеш „не“ на този начин на живот се изисква много морална и волева сила, които малкият герой Елик в края на краишата на мира у себе си. Това е филм с много точно намерена атмосфера на първата следвоенна година — тук особена роля играе звуковата партитура, — с чудесна игра от страна на младите изпълнители, сред които се откъюва Рифат Мусин в ролята на Елик. Филмът е не само задълбочено изследване на детския характер, но косвено и остро протест срещу войната, която неизбежно слага своя тежък отпечатък и върху крехките души на децата.

Филмът „Когато бадемите цъфтят“ е създаден в Грузия филм от Лана Гогоберидзе. Тук става вече въпрос за 17-годишни юноши, за сериозни нравствени проблеми на съвременното общество. Разгледеният от всемогъщия си и ловък в живота баща Зура, надменен, уверен в превъзходството си над другите (няма положение, от което да не може да го измъкне баща му) убива при автомобилна



„Злият“

катастрофа приятеля си Лексо. И сега бащата си има свои жизнени правила: на мъртвия не можеш да помогнеш, а живият грябва да се спасява... Затова той настоява да се пусне в ход лъжага, че на волана е бил не Зура, а Лексо. Така учи бащата. Но ето че съвестта заговаря и настъпва прозрението, че бащините норми на живот нямат нищо общо със здравия човешки морал. Заедно с цъфналите бадеми у Зура са се пробудили мъжеството и зрелостта и той сам отива при следователя, за да може един ден да гледа спокойно в очите своите връстници.

Към групата на детскo-юношеските филми бих причислил и филма „Злият“ на известния режисьор Толомуш Океев по сценарий на А. Кончаловски и Е. Тропинин, създаден в Казахфилм, макар може би само по сюжет този фilm да попада в тази група. Това е разказ за момчето Курмаш и опитоменото от него вълче, което все пак не се превръща в овчарско куче, а избягва от хората и си остава звяр. И едва не разкъсва своя малък спасител и приятел. Историята се разиграва в един казахски аул в края на миналия век на фона на характерните за епохата социални противоречия в тази край. Фактически създателите на филма използват историята за вълчето като отправна точка за размисъл върху човечността, върху социални и етични проблеми. Така филмът се превръща в своеобразна притча за вечната борба между доброто и злото, за това, че злото може да породи само зло, че доброто винаги трябва да бъде активно и действено. Тук бих могъл да спомена и филма „Об-

лаци“ на режисьора Борис Степанов, производство на Белоруски филм — един скромен и чист филм за човешките мечти, за упорството, с което те трябва да се постигат, за обикновените, чудесни хора, които ни заобикалят в живота. С една очарователна Ия Савина, завладяваща ни с жизнената непосредственост и органичност на своето екранно присъствие.

Наред с Ия Савина в показаните филми видяхме и такива други изтъкнати съветски киноактьори като Сергей Бондарчук, Ирина Скобцева и Жана Болотова в научно-фантастичния филм — режисьорски дебют на Будимир Металников „Мълчанието на д-р Ивенс“; Георги Тараторкин и Анатоли Папанов в посветения на една лекарска бригада от „Бърза помощ“ филм „Сърдечни работи“; Донатас Банионис в детския филм на Рижката студия „Капитан Джек“; Борис Андреев в „Децата на Ванюшин“, екранизация на едноименният писец на С. Найденов; Вс. Сафонов в криминалния филм „Случайният адрес“ и др.

Струва ми се, че изброените дотук заглавия показват освен тематичното и жанрово разнообразие на продукцията и нейния многонационален облик, който винаги е придавал особено психологическо богатство на съветското киноизкуство. Във връзка с това бих искал да спомена филма на Одеската студия „До последната минута“ на режисьора Валери Исаков. Филмът е посветен на украинския писател-антифашист Ярослав Галан, който се явява във филма под името Гайдай. Действието обхваща последните три години от живота на писателя 1946—1949 г. В тези първи следвоенни години в западните области на Украйна върлуват бандеровски банди, яростно се съпротивяват на съветската власт реакционното духовенство и украинските националисти. Пламенен патриот и комунист, Ярослав Гайдай вижда призванието си в разобличаване на реакцията, в активна борба срещу всичко, което пречи на изграждането на новия живот. Сложни, напрегнати и тревожни са дните на писателя. Със своите статии и памфлети, със своите речи по митинги и събрания той гromи буржоазните националисти. Но и враговете не стоят със скръстени ръце, мъчат се да го сплашат, осуетяват излизането на новата му книга. А когато виждат, че са безсилни, извършват подло и грозно убийство. Един суров и правдив филм за една малко позната на нас действителност, в който прекрасният живот на писателя и комуниста е посочен като ярък пример за служба на народа, на делото за неговата свобода и щастие. Отново прекрасно играе в този филм главната роля Вл. Дворжецки — един напоследък все по-често използван актьор в съветското кино. И до него — Валерия Заклуная, която помним от „Сибирячка“ и която отново ни покорява с правдивата си, богато нюансирана игра, с волево-красивото си лице. Едно лице, което, струва ми се, тепърва ще има да срещаме все по-често в съветските филми.

Малко по-назад в историята ни връща филмът на един от ветераните на съветското кино Александър Зархи „Градове и години“. По литературна основа от К. Федин Зархи ни разказва за времето от преди Първата световна война до бурните дни на Октомврийската революция. Това е широко, епично платно — филмът е в две серии --



Николай Слезка и Валерия Заклунная в сцена от филма „До последната минута“

за една динамична, богата с драматични събития епоха. Преплетени са много човешки съдби, поставени са съдбоносни въпроси за любовта и омразата, за мястото на всекиго във великата класова битка. Водещи във филма са темите за интернационализма — действието се развива в Германия и Русия, героите са немци и руснаци, — за пътя на интелигента в революцията, за дълга на художника пред народа в дни на такива важни исторически преломи. Филмът е създаден в духа на добрите реалистични традиции на съветското киноизкуство, с постановъчен замах и висок професионализъм. Всред добрия актьорски състав особено изпъква Барбара Брилска. Но може би най-голямо значение този филм придобива с обстоятелството, че влиза косвено в полемика с небезизвестния реакционен филм „Доктор Живаго“, като доказва, че социалистическата революция не е противопоказана на личното човешко щастие и на художественото творчество, че позволява да се реализира както голямата любов, така и творческият порив, че заплатеното с кръв и страдание бъдеще не може да не бъде прекрасно.

Не е възможно да се разкаже за всички филми, които бяха показани на прегледа. Много от тях нашият зрител в скоро време сам ще види било в кината, било на малкия телевизионен екран. Смисълът на тези бележки бе да подскажат, че предстоят нови, интересни срещи със съветското киноизкуство, с нови филмови герои, образи и проблеми, с богатия, многоглик живот на съветските хора.

В ЕДНО И СЪЩО НАПРАВЛЕНИЕ

Неотдавна в Съюза на българските филмови дейци се състоя среща-разговор между кинематографисти от ГДР и НРБ по проблеми на документалното кино.
Тук поместваме в резюме изказванията.

На филмовата програма на последния кинофестивал в Лайпциг се спря **Хуберт Кръонинг**, режисьор в телевизията на ГДР. От общо 277-те фильма, представени от 58 страни, подборната комисия е направила един вътрешен, неофициален списък на най-добрите фильми — оценка, която, разбира се, се различава от оценката на международното жури. В този неофициален списък е имало 26 фильма от 14 страни, които, ако се използува шестобалната система в училищата, са заслужавали пълна шестица. В тази бройка са влизали 5 фильма от СССР, 3 от България („Жена на строежа“, „Нашето свободно време“ и „Един куршум и три зърна ориз“), 3 от ГДР, 2 от Швеция, 2 от САЩ и т. н. По-нататък Х. Кръонинг отбеляза, че във фестивалната програма са преобладавали фильмите, посветени на антиимпералистическата борба; не е била обаче застъпена както трябва „социалистическата тема“, т. е. творбите, третиращи проблеми на нашите страни. Според него остро се е чувствувало отсъствието на три теми: за миролюбивата офанзива на социалистическите страни, за мирното съвместно съществуване и класовата борба на съвременния етап; за социалистическата интеграция; за новия наш работник. „Ние видяхме много лица... но не бих могъл да говоря нито за една биография на работник от Съветския съюз или от България, или от ГДР, за драматичната история — макар и само отчасти — на един

такъв човек. И понеже „Жена на строежа“ се опитваше да направи нещо точно в тази посока, затова и толкова много ние му ръкопляскахме“.

В началото на своето изказване **Донка Акьова**, главен редактор на Студията за документални филми при БТ, изложи своите впечатления за гледаните филми. Най-силно впечатление е оставил у нея — като проблем и като реализация — филмът „Перачките“, по-светен на професия, считана в миналото за унизителна. С една непосредственост, активизираща зрителското съучастие, авторите ни срещат с обикновени момичета, очертават ни дори отделни характери, разкриват „с очите на двайсетгодишните“ истински проблеми. В този филм намират „еднакво добро решение пластическите проблеми заедно със социалните търсения“. Филмът „Ева“ предлага интересно и задълбочено изследване на мястото на чужденеца в едно общество. „Зад естествените чувства на две нации стоят все още неизживени внушения на възпитанието, на историята, на миналото, на духовността на един народ“; всичко това е съсредоточено в една конкретна съдба, разкрита „със средствата на доброто документално кино“. Същевременно Д. Акьова има някои възражения към филма: сантиментално поднесени епизоди от детството на героинята, от които тя не се нуждае; връзките на двата погранични града са показани с ненужна пространна обстоятелственост... В „Тай Хо“ Гита Никел ни показва богатия вътрешен свят на едно обаятелно момиче. След толкова много произведения за Виетнам авторите на този филм „са ни затронали вече по съвсем друг начин... За първи път аз виждам виетнамското съзнание в неговия индивидуален човешки аспект“. От друга страна обаче, филмът „Тай Хо“ според Акьова е прекалено обстоятелствен, прекалено дълъг... В другия си филм („Сенокос“) Гита Никел анализира дълбоките преобразования на село; като „дълбае в най-болните места, тя винаги сравнява, пита, доказва най-важното, така че стига логично до големи обобщения, ненатрапени, които характеризират истинските процеси в обществото“. Но и тук чувството за мярка изневерява, към четиридесетата минута зрителят започва да открива подходящия край на филма.

След като се спря поотделно и на други филми („Ако всеки танцува, както иска“, „Кой, кога, защо“, „Немско, по-немско, западно немско“, „Идвам от долината“, „Камък върху камък“ и др.), Д. Акьова сподели някои по-общи мисли за филмите на своите колеги от ГДР: в центъра на тези филми е „човекът и неговите проблеми, размишлението, мисленето, душевността, съдбата на съвременника“; третират се много съществени проблеми; прави впечатление високото гражданско чувство на документалистите; операторската работа е отлична, в нея преобладава камерата на точното наблюдение. По-нататък Акьова се спря и на някои слаби страни на показаните филми. Общо взето, те са прекалено дълги, а дългите филми много трудно могат да се покажат на „големия екран“ — в кината. „Ние имаме много сигурен екран — телевизията, но искаме да се запази онът хубав периметър на кинопубликата, който има своя особена стойност и свои предимства. Защото той създава не само зри-

тели, а и ценители.“ От друга страна, авторите на показаните филми като че ли отделят по-малко внимание на формата. Техните творби страдат от „много обстоятелственост, липса на мярка, композиционна разлятост“.

Манфред Краузе, режисьор, отговорен секретар на фестивалния комитет в Лайпциг, цитира в началото на своето изказване „молитвата“ на критика, писателя и мислителя Курт Тухолски: „Ако критикувам една творба, това не значи, че аз превъзхождам тази творба.“ С тези думи според Краузе би трябвало да започват дискусиите, „критиките в семейния кръг“... Режисьорът е на мнение, че в българските документални филми много по-ярко е изразено чувството за гражданска отговорност — „в много по-широк машаб и на много по-високо ниво, отколкото в нашите“. „Здравейте, мили деца!“, „Наградата“, „Жена на строежа“, „Да бъде животът по-хубав“ са произведения, които „бихме искали и ние да можем да направим в ГДР“. След това Краузе говори за трудностите, които среща фестивалният комитет в Лайпциг в усилията си да намери точните пропорции при представяне на отделните страни. „С право казваме, че главната сила за развитието на света е социалистическият лагер, обаче само една трета от филмите се занимават с това, и то не винаги по най-художествен начин.“ Накрая М. Краузе се обърна към българските си колеги с молба да споделят свои мисли за участието на кинематографията от социалистическите страни на международния форум на късометражното кино.

Радостно е, че колегите от ГДР са обърнали своите камери към человека, към духовния мир на обикновения човек, сподели в своето изказване **Христо Ковачев**, режисьор, художествен ръководител на Студията за документални филми в София. Но прави впечатление, че филмите им от дълги години страдат от болест, наречена многотемие, която впрочем е болест и на нашия филм. Да се каже всичко по даден проблем — това е „проказа“ за документалното кино. По-нататък Хр. Ковачев говори подробно за някои недостатъци в работата на Лайпцигския фестивал. Той е на мнение, че от пет-шест години „ние гледаме едни и същи филми — за стачки, икономически, политически и т. н., за демонстрации“, в които филми — все едно дали са правени през 1973 г. или през периода 1966—1967 г. — „формата и мисленето на съответните автори е абсолютно едно и също“. Ако фестивалът в Лайпциг продължава да отделя внимание само на този профил, все повече той ще обединява творчески. Във фестивалната програма трябва да се застъпват много повече филми за нашия, социалистически човек. Най-силното ни оръжие срещу имперализма е в това, че можем да изобразим днешния обикновен българин или немец или гражданин на всяка друга социалистическа страна, че той не се страхува за своя утренен ден. Критикуват ни понякога основателно, че показваме нашия строй в твърде розова светлина; „нека да показваме и наши конфликти, защото те не са никак малко, но да ги показваме от класово-партийни позиции“.

Хр. Ковачев отбеляза, че в редица случаи наградите на фестивала в Лайпциг не се присъждат мотивирано, съобразно реалните

идейно-естетически качества на представените произведения. Той изрази недоумение и от обстоятелството, че вече седем-осем години наш кинодокументалист не е бил член на международното жури, въпреки че „ние, българите, сме едни от учредителите на лайпцигския фестивал“. Накрая Ковачев изрази съжаление, че документалните филми, произвеждани в нашия лагер „у нас не идват. Аз съм сигурен, че и у вас не идват. Става въпрос не само ние да ги гледаме, а да ги пуснем да се прожектират по киномрежата...“

Вземайки отново думата, Хуберт Кръонинг изрази пълно съгласие с критичните бележки на Хр. Ковачев, като увери колегите си, че понастоящем в ГДР се дискутира оживено и се подготвят основни изменения в организацията на фестивала в Лайпциг. Той подчертва стремежа на организаторите на фестивала да координират усилията си с тези на кинематографистите от другите социалистически страни, „за да се представят те общо на фестивала така, че никакво международно жури да не може да бутне под масата тези филми, които са на първо място“. Х. Кръонинг отбеляза също, че се вземат мерки да се намали количеството на показваните кинотворби за сметка на качеството; това ще позволи да се осигури по-добро представяне на социалистическия лагер. Освен това първо място на фестивала в бъдеще ще се отрежда на творческите дискусии, на разговорите, на широкия обмен на мисли.

След това Х. Кръонинг сподели мисли за показаните български филми. В някои от тях му харесва преди всичко „смелостта да се хваша нажеженото желязо“, богатството на проблемите. В това отношение „Здравейте, мили деца!“ е един силен филм, направен без каквото и да е лицемерие. Но за най-добър филм той намира „Жена на строежа“; в него се разказва историята на един човек, като същевременно се осъждат предубежденията, съществуващи все още сред широки слоеве от населението. Необходимо е да се показват събитията и хората „в ситуация на изпитание, когато се страхуват от него, треперят... Да представяме нещата драматично“. Накрая той се спря на дължината на документалните филми, произвеждани в ГДР, като изрази несъгласие с някои бележки и оценки на Д. Акьова.

След като отбеляза, че за новия етап в българското документално кино е характерен „бърз рефлекс на проблемите, към много и различни проблеми на нашето общество... една необходима реакция към съвременния живот“, критичката **Вера Найденова** изложи някои свои съществени резерви. Според нея в редица случаи бързината и погледът към проблема изчерпват цялото съдържание на филма; а именно оттук нататък е нужен анализът на фактите. Анализът означава дискусия, изслушване на двете страни. А в някои от нашите най-добри филми се изслушва само едната страна.

Според В. Найденова филмът „Жена на строежа“ „фиксира един интересен в психологическо и морално отношение случай, но той не го издига на социално равнище“. Найденова запазва своите симпатии измежду филмите, представени от българска страна, за филма на Невена Тошева „Лято на надеждите“. И макар че „този филм не е станал нито интересен, нито атрактивен, в него аз

съзирам принципа на анализа, на търпеливото наблюдение, на търсene на човешката материя в най-скромна област на дейност“. Според В. Найденова ако някои български филми бяха по-дълги -- не формално по-дълги, а по-анализиращи -- щяха да бъдат несъмнено по-добри. Тя е на мнение, че ако на настоящата среща българските филми са за колегите от ГДР „пример за по-жив артистизъм, за повече емоционалност“, техните филми са за нас пример на „аналитичност, на търпеливо и задълбочено търсене на истината, на сложната човешка истина“.

Киноkritикът **Христо Кирков** говори за силното влияние на телевизията върху документалния филм. Най-общо това влияние може да се формулира като демократизация на документалното кино. Никога обикновеният човек, човекът от народа не е бил по-пълновластен господар на екрана. Процесът на демократизация дава възможност „не само на обикновения човек да застане на екрана, но и на огромен брой зрители да се чувствуват също герои на този екран, да отъждествяват себе си“. Това неизбежно води до определени изменения и във формалната сфера. Присъствието на този обикновен човек създава „предпоставки за демократизиране на всички останали компоненти на документалното кино, като започнем от композицията на кадъра, от движение на камерата, от ~~вътър~~ия план, от документалната среща и свършим с монтажа“. По-нататък Хр. Кирков изрази мнението, че посочената тенденция към демократизиране носи и своето противоречие, своето отрицание: създава предпоставки „творецът да се укрива зад документалното изображение, да не развива с необходимата енергия себе си като личност, като личност изследователска, ангажирана, заинтересована от страстна защита на своята творба“. Съветското кино от тридесетте години изведе на сцената обикновените хора, „само че търсеще у тях по необикновен начин, по необикновено силен, страстен, заинтересован начин, онova голямо човешко зърно, което революцията и историческото време бяха създали у тях. В нашето документално съвременно кино ние показваме не толкова обикновения човек, колкото обикновеното у человека“. Според Хр. Кирков една от предпоставките за бъдещото развитие на документалното кино е възможността да се съчетае „в нова сплав участието на обикновения човек и много активното присъствие на автора-творец“.

Върху някои специфични условия за работа на документалистите в ГДР се спря режисьорът **Зигфрид Хануш**; при обмислянето и разработката на темите се изхожда не само от проблемите и действителността в ГДР, но се държи сметка и за трите програми на западната телевизия. По-нататък той посочи, че стремежът у неговите колеги е да показват героите „в течение на по-дълго време и главно в ситуации, в които те трябва да се утвърждават и възпитават“. И само когато се прави това, се постига нещо „от изключителното, от извънредното в ежедневието, от особеното в обикновения човек с неговите противоречия“. След това З. Хануш отбелязва, че в художествения съвет при студията им често се дискутира дали документалистите могат не само да регистрират събитията и фактите, но и да вземат страна, „дали това е честно, дали е правилно да се

намесваме, да кажеме „Защо не правите това и това?“ ... Но някои колеги казват, че това вече не е документално“. Спирайки се на спора за дължината и краткостта на филмите, режисьорът отбеляза, че той е „привърженик на анализа, но само анализ не е интересен във филма. В такъв случай аз бих написал научна работа или пък бих водил разговор пред камерата между двама души“. Всъщност спорът е кое е по-важно: аргументите или действителните картини, образните доказателства. Въпросът се състои имено в това колко голямо да е образното доказателство.

В началото на своето изказване кинокритикът Григор Чернев се спря на необходимостта от взаимно опознаване на документалистите от двете страни. Твърде рядко или почти никак те не гледат филмовата продукция на своите колеги. Ако съществуват затруднения да бъдат показвани в проката, то няма пречки да бъдат представяни на специализирани прожекции в Дома на киното или по двете телевизии; известно е, че всяка телевизия „се задъхва от липса на програма“. Според критика документалното кино на немските колеги е по-добро от игралното кино, има водеща роля в киноизкуството на ГДР. Самият факт, че документалното кино вече е изльчило световно известните имена на Хайновски, на Шойман, на двамата Торндайк, подкрепя тази мисъл.

Документалните филми на ГДР респектират с острата си проблемност. Голяма част от тях вземат формата на социологически анкети; от тях ние можем да се поучим на умело използване на социологическите методи в киното. Авторите на тези филми умеят да предизвикват хората да говорят естествено; при това разговорът не изглежда като интервю и „вече отива като че ли в една по-висока степен, извън интервюто, над интервюто, което е много радващо“. Гр. Чернев е на мнение, че е естествено социологическите филми да бъдат по-дълги, още повече че сега пред нас не стоят прокатните бариери — телевизията ги премахна. И все пак съществува някаква граница, „след някое време ние започваме да се улавяме, че нашите усещания се притъпяват, че получаваме повече информация, отколкото можем да възприемем. И в този смисъл аз мисля, че показаните филми търсят известна критика“. По-нататък Чернев говори за фестивала в Лайпциг. Нашите, социалистическите филми трябва да се стремят да „достигнат политическата острота“ на документалните филми за стачки, демонстрации, нелегална борба, походи за мир и пр., на които фестивалът дава трибуна и основателно поощрява. Но не само това, наш интернационален дълг е „сами да създаваме филми за класовата борба в капиталистическите и колониалните страни“.

Необходимо е също социалистическите страни, участвуващи на този фестивал, да приближават и уеднаквяват своите критерии, защото „симптомите на разминаване на нашите критерии съществуват и са много тревожни“. Например филмът „Пролет моя“ на Хр. Кювачев — едно от големите постижения на документалното ни кино — е бил оставен без внимание в Лайпциг. От друга страна, филмът „Жена на строежа“ получава награда, макар че у нас, в Дома на киното, е бил посрещнат с пълно недоумение. Във връзка с това

би било полезно, тук в София да идват членове на фестивалния комитет и на селекционната комисия и „с тяхна помощ да се подбират филми, които ще ни представят в Лайпциг“.

Взел повторно думата, Манфред Краузе изрази пълно съгласие с критичните бележки на Хр. Ковачев и Гр. Чернев за работата на лайпцигския фестивал. За съжаление дискусиите в Лайпциг се свеждат само до пресконференции, които минават на посредствено ниво, и до два-три „среднощи разговора“, което съвсем не е достатъчно. Домакините на фестиваля имат амбицията да засилят „характера на политическата трибуна“ и цялостната идеологическа подкрепа на творбите на социалистическото кино. „Но най-важната страна си остават филмите, които правим. Там нищо не може да ни освободи от отговорност.“ По-нататък Краузе се спря на един съществен проблем, обусловен от разгарящата се все повече идеологическа борба: ние не можем да правим филми само за нашите зрители. Разбира се, има филми с вътрешно значение, но в бъдеще ние трябва да правим все повече филми, които да разказват за обикновените хора във Франция, Америка, Латинска Америка и пр., да им посочват пътя, който те би трябвало да следват. Става дума за такива филми, които „бихме могли със спокойна съвест да изпратим там, без да трябва да се изправим и да държим речи към тях, а самите филми да говорят за себе си — независимо дали ще се проектират в някое мазе или кино, — да събудят, да възпламенят нещо в сърцата на зрителите, да променят „с един милиметър“ съзнанието на тези хора“.

М. Краузе посочи, че ако броят на кинозрителите на игрални филми в ГДР намалява, посещението на документални филми е изобщо незначително. Документалният филм няма абсолютно никакво бъдеще в киномрежата, той може да бъде разпространяван само по телевизията на ГДР. Накрая той посочи, че за документалистите в ГДР въпросът за различията между документален филм и телевизионен филм е вече решен: „При нас няма сериозна филмова публицистика извън телевизията“...

По липса на време (сгъстената програма на гостите от ГДР предвиждаше и други мероприятия) разговорът бе прекъснат въ-перки. Многото желаещи да вземат думата. Срещата завърши с всеобщото убеждение, че поставените проблеми се нуждаят от по-нататъшно разискване, че „на 90% от въпросите не сме си отговорили“, че това е по-скоро „начало на бъдещи разговори“ (Д. Акьова). Изразено бе единодушното пожелание двата съюза на филмовите дейци да намерят форма подетият разговор по засегнатите проблеми да продължи — без да се започва отначало, и то преди Лайпциг.

БЕЛГРАД—ФЕСТ '74

ГЕОРГИ ДЮЛГЕРОВ

ДЕВИЗ: „ХРАБРИЯТ НОВ СВЯТ“.

Из статута на ФЕСТ-а:

№ 1. Определение:

Международен филмов фестивал — ФЕСТ:

НАЙ-ДОБРИТЕ ФИЛМИ НА СВЕТА ...

№ 2. Цели: ... в духа на сътрудничество и приятелство с националните кинематографии и народите на света да показва най-значителните нови постижения на световното художествено филмово производство и така да допринесе за развитието на хуманистичния и прогресивен филм, адресирайки го към широките зрителски маси

№ 5. Програма:

а) главната програма носи названиеето „Най-добрите филими на света“. На нея могат да бъдат показани както филими, които са били наградени на международни и национални фестивали, така и филими, които не са били награждавани на фестивали или не са участвали в такива.

Тази година в главната програма бяха показани 42 филма, от които 13 произведени в САЩ, 6 в Италия; по 5 от Англия и Франция, по 2 от СССР и Югославия, по 1 от Чехословакия, Унгария, Швейцария, Швеция, Полша, Испания, Япония, Индия и България. Два от филмите деляха „Златната палма“ от Кан-73, два — златните медали на миналогодишния московски фестивал. Имаше филими, наградени на фестивалите в Сан Себастиан, Берлин, Манхайм, Соренто, други — предложени за „Оскар“ (било за режисура, било за актьорско изпълнение), а останалите участвуваха с награди от национални фестивали.

Освен главната програма фестивалът включваше и четири специални програми: „Популярна програма“, „Форум на младите“, „Фест на ТВ“ и специалната програма „Хоризонт“. Бе проведен и преглед на детско-юношеските филми.

Още една изводка от статута:

№ 12. Награди, признания, дипломи: Международният филмов фестивал в Белград не присъжда официални награди. Режисьорите и продуцентите на показаните в програмата на ФЕСТ-а филми получават „Повеля“ (грамота) за участие. Има следните неофициални награди: награда на публиката, награда на акредитираните към фестиваля журналисти („Гербът на Белград“), която се дава на три-ма режисьори, чиито филми журналистите признават за най-добри.

Тази година журналистите гласуваха за следните филми:

— на първо място „Вик и шепот“ на Ингмар Бергман

— на второ — „Плашилото“ на Джери Шатцберг

— на трето — „Обсадно положение“ на Коста Гаврас

Присъждат свои награди и обществени организации, вестници, съюзи...

Повечето от тези награди бяха поделени между създателите на горните три филма. Бих отбелаяз ал специално наградата на вестник „Политика“, присъдена на Сидней Полак за филма му „Пътищата, които сме изминали“.

Филмите на ФЕСТ-а бяха гледани от 162 370 зрители.

Това беше последната обективна информация.

Сега ще се опитам да разкажа за някои от по-интересните филми на фестиваля, като моля предварително да бъда извинен за три неща:

а) за това, че ще преразказвам съдържанието на някои филми, но поставяйки се на мястото на читателя, предположих, че би му било интересно, след като не е гледал филма, да получи по-пълна информация за него;

б) за това, че подборът и преценката на филмите няма да бъдат нито съвсем безпристрастни, нито съвсем изчерпателни;

в) за това, че няма да спирам вниманието си върху филмите, представени от социалистическите страни, тъй като повечето от тях са показвани в България и анализирани от нашата критика („Монолог“ на Авербах, „Сватба“ на Вайда, „Дните на мюнхенския преврат“ на Вавра, „И дойде денят“ и т. н.).

Филмите, които успяхме да видим, набелязаха по мое мнение три тенденции според целите и средствата си:

I. **Политическото кино.** Най-добрият филм „Обсадно положение“ на Коста Гаврас очерта достойнствата на това направление: полемична, обществено-ангажирана, стигаща до злободневност тематика, пристрастна за най-широк кръг зрители форма на разказ. Група „тупамароси“ в една латиноамериканска страна (действието се развива в Уругвай, а филмът се е снимал в Чили с прякото съдействие на Салвадор Алиенде) отвличат трима души. Най-важният от похитените е Майкъл Сантори (Ив Монтан), съветник на една фирма, но всъщност полицейски инструктор от САЩ, специалист по диверсии, изтезания на патироти и организиране на преврати. Той е подложен на разпити, при които въпросите имат по-скоро

риторичен характер и разобличават дейността на американския империализъм в Латинска Америка. (Всички факти, които се изнасят във филма, са автентични, съобщени на авторите от журналисти, адвокати, общественици в Бразилия, Аржентина, Уругвай, Чили, Сан Доминго и проверени в архивите на Конгресната библиотека във Вашингтон). Нататък фабулата е простира и прекалено логична: „тупамаросите“ поставят ултиматум на правителството, надявайки се да предизвикат неговата оставка; полицията ги търси и след едно предателство залавя голяма част от тях. Останалите на свобода гласуват „за“ или „против“ смъртта на Майкъл Сантори. Сантори е убит. Правителството обявява траур. Идва нов съветник. Но и той е следен от очите на патриотите...

Този филм, този добър политически филм, отстъпва на най-ярките образци от политическото кино (а може би съдържа в поясна форма недостатъците на този род филми?), Героите са твърде еднозначно, плакатно решени. Режисьорът натоварва диалозите с прекалена информация, но лишава даже основните изпълнители от възможността да разкрият вътрешния свят на своите герои. Дори Ив Монтан не е в състояние да напраzi нещо повече от едно страдалческо присъствие с намек на съжлаение ли, на умора ли...

В тази група са и филмите „Тази сладка дума -- свобода“ на Витаутас Желакявичюс (за него нашата преса писа много във връзка с наградата му на московския кинофестивал), „Дните на чакала“ на Фред Цинеман, „Нормално положение“ на Ив. Боасе...

2. Близки до политическото кино по съдържание и целенасоченост, но твърде различни в стилово отношение, са филмите от втората група, които аз бих нарекъл „притчи“. Интересно е, че почти всички от тях са италиански, както и това, че от показаните на фестиваля италиански филми, само един не е в тази група. Това е „Лудвиг“ на Висконти, но Висконти, както и Бергман са извън всякакви школи и течения.

Елио Петри в „Собствеността не е вече кражба“, Марио Моничели в „Искаме полковници“, Алберто Латуада в „Това бях аз“, Луиджи Дзампа в „Скалпелът на бялата мафия“ показваха, че независимо от различните теми предпочитат един общ начин на разказване, при който не се задоволяват само да открият недъзите на едно общество или обществено явление, а категорично да заявят своето отношение към тях, но го правят не с патоса на полемичното разобличаване, а с помощта на сатирата, хумора, гротеската, шаржата, иронията, пародията...

Не най-добрят, но най-характерният филм е „Собствеността не е вече кражба“ на Елио Петри. Един честен, прекалено честен банков чиновник решава да се преквалифицира в крадец. За него това е единственият начин да отмъсти на Месаря (Уго Тоняци), една символична фигура, събрала в себе си двуличието, лицемерието и гешефтарството на частната собственост. Оказва се, че не е възможно да бъдеш дори крадец, без да си замесен в играта на печалбарите. И тъй като героят иска да остане верен на своя избор (да бъде просто крадец, неподкупен, безжалостен крадец), Месарят го убива.

Това е фабулата. Но героят като типаж и поведение напомня Гоголевите образи, а обстановката, ситуацията, атмосферата, въздухът като че ли са взети от разказите на Кафка. Достоверно обзвадени, а едновременно с това безжизнени изглеждат домовете на филмовите герои. Самите те съществуват като насиън, макар че пряко взривни в камерата, сиреч в зрителите, се изповядват и им разказват своя живот. Всичко това е подсилено с обиленекс. За чест на Елио Петри трябва да кажа, че той е един от малкото режисьори, който бе успял да надхвърли адекватността, еднозначността на показаните голи тела и еротични сцени. Той иронизира и пародира героите си дори в леглото, докато в большинството филми от подобен род се прокарваше мисълта, че едва ли не само в постелята човек се занимава с нещо наистина сериозно, заслужаващо подробно и дълго разглеждане.

Най-добрата „притча“ бе филмът „Поканата“ на швейцарския режисьор Клод Горета. Носител е на Специалната награда на журито и наградта на ФИПРЕССИ в Кан-73. Дребен банков служител (също от типа на Акакий Акакиевич) неочеквано наследява много пари. Купува си разкошна вила и решава да устрои един истински, „като на кино“, уикенд. Разпраща печатни покани на всичките си колеги, наема специално за случая келнер. Колегите му, всеки от тях ярък характер, но същевременно представител на определена класова прослойка от днешна благополучна Швейцария, се събират. Възхищението прелива в завист, а завистта се трансформира в чувство за общност, за родство на душите. Мнимото дружелюбие изчезва — малко повече алкохол, малко повече откровеност и маските са смъкнати, героято се виждат такива, каквито са, а не каквите искат да се представят. Всъщност няма крупни конфликти, драматургията е като в Чехова пиеса — най-драматичното събитие, което се случва, е едно сбиване. След уикенда всички отново работят заедно, като че нищо не е било... Но подробното, точно психологическо изследване на герояте, любовта към деликатния намек, към тънкия детайл, към тъжната ирония, цялостната композиция, със стегнатия ритъм на едно почти безсюжетно повествование направиха за мен филмът един от най-предпочитаните.

3. **Социални филми.** Половината от американските филми (останалите бяха уестърни и добре изпипани търговски ленти), подкрепена от най-доброто на английската продукция, съставиха третата група филми на ФЕСТ-а. При тях акцентът, основният смислов задърж се изнася от актьорите и изгражданите от тях образи. Разказът се базира върху стабилно, просто и стегнато написана история. Драматургията от край време е една от силните страни на американското кино. За разлика от добрите стари традиции тук няма свръхзанимателна, изпълнена с многобройни премеждия фабула, където героите нямат време да се чуят, заети в едно непрекъснато и напрегнато действие. Сега авторите си позволяват да държат цели пет минути двама актьори в един дълъг и статичен кадър, но на зрителя не му е скучно — пред себе си има великолепни актьори, които водят интересен диалог. (Това не са в никакъв случай обществено ангажираните разговори от „Обсадно положение“). Зад простите сюжетни ходове се напластват обобщения за човека от 70-те

години, за неговите връзки със себеподобните, за нуждата от активно отношение към проблемите на света.

Така Джери Шатцберг в „Плашилото“ поставя под съмнение тезата, че „отчуждението лежи в природата на съвременния човек“, опитвайки се да изследва трудните пътища на една дружба, на една надежда, на една вяра. Няма да разказвам сюжета на този чудесен филм, защото вярвам, че българският зрител ще има възможност да го види. Освен това е трудно да се преразкаже великолепната игра на Джин Хекман и Ал Пачино, да се обрисува атмосферата на печал, на надежда, на ведрина и неподражаем хумор, да се опише ритмично ненатрапчивата, но живописваща камера на Вилмос Зигмунд.

Дебютантът Джеймс Гуерчо, режисьор на „Електрически отблъсък в синъо“, се мъчи да проследи и анализира процесите на духовно разпадане, които се извършват в неговата страна. Той води своя 159-сантиметров герой-полицай през перипетиите на едно разследване, през търсенията на един убиец, среща го с разни хора и разни възгледи за живота, но определено внушава, че човек трябва да мисли със своя ум, да се постарае сам да стигне до смисъла на събитията, да си изработи свое отношение към официалните въпроси за тях... Героят му, едва прозрял тази истина, е убит.

Сидней Полак в „Пътищата, които сме изминали“ е по-оптически мистичен. Героинята му е еврейка-комунистка, която отдава целия си живот на борбата за справедливост. Филмът започва с нейната агитация против фашизма, за солидарност с бореща се республиканска Испания. Съдбата я среща с аполитичен, но красив и талантлив писател. Тя се втурва в неговото скептично, съзерцателно съществуване. Идва периодът на Макарти и неговата комисия за разследване на антиамериканската дейност. Мъжът не издържа – той е вече сценарист в Холивуд. Предлагат му поправки, които извращават смисъла на неговия роман, но той ги приема. Героите се разделят. Срещат се след години – мъжът прави телевизионни шоу-програми, тя агитира срещу атомната бомба.

Английският филм „Заблуда“ също може да бъде причислен към тази група. Филмът е на режисьора Алан Бриджес и заедно с „Плашилото“ дели „Златната палма“ на миналогодишния кански фестивал. Почнах да гледам филма с усещането за нещо крехко, чупливо. Една нежна леди излиза от психиатрична болница. Объркана е, изплашена, несигурна. Шофьорът, който я отвежда у дома, ѝ допада със земното си спокойствие, с увереността, която излъчва. Тя го търси за нови и нови разходки. Общуването с него я връща към живота. Тя не подозира, че шофьорът се влюбва в нея. Усещанието за крехкост не изчезва дори тогава, когато на финала шофьорът пиян, разгневен от отказа, бесен от ревност, блъска колата във всичко, което се изпречи на пътя му. Това е един много майсторски направен филм, с чудесни актьори. Всеки детайл от интериора носи точна биография на образа. Но конфликтът можеше да се предугади, а проблемът – несъвместимостта на висшето общество с низините – изглежда твърде познат.

Специалната програма „Хоризонти“ показваше дискусионни

филми. Те бяха групирани в три теми: „Мотивът на борбата за свобода в киното“ (бяха представени произведения на чилийски и кубински кинематографисти), „Насилието във филма“ и „Модерният и експериментален филм — състояние и тенденции“. Най-интересният филм от последната поредица бе „Голямото плюскане“ на Марко Ферери. За него вече достатъчно бе писано, тъй че ще предпочета разговора за насилието във филма — насилието като предмет на изследване, на художествено третиране.

Два филма представляват противоположните позиции по един и същ въпрос: трябва ли на насилието да се отговори с насилие? От една страна, стои Сем Пекинпа, който в „Кучета от слама“ налага извода, че е крайно време мекотелите интелигенти, които се смятат за сол на цивилизацията, да не позволяват безнаказано да се гаврят с тях и с жените им. Те трябва да мобилизират всичките знания и умения, които им дава научно-техническата революция, и да действат. Неговият герой (Дъстин Хоффман), млад учен, оттеглил се с още по-младата си и красива жена в една усамотена къща в Шотландия да пише докторската си дисертация, е непрекъснато подлаган на унижение от местните провинциални ергенаши. В крайна сметка (изпускам много пикантни подробности на фабулата) те не само че поругават семейната му чест, но правят опит да посегнат и на най-святото, на „моя дом — моята крепост“. И тогава този малък, свит, „съхванат“ американец изведнъж открива у себе си неподозирани възможности на свръхгерой. Той набързо и красиво (!) изтрепва шестимата насилици, поема си дъх и след учудването („Аз май ги привърших всичките!“) идва сентенцията „Аз въпреки всичко не знам пътя към своя дом!“

На пресконференция режисьорът е заявил, че не бруталните, пияни, озвърени подпалвачи, насилици и убийци са отрицателните образи, а героят на Дъстин Хоффман. Но и мисълта, че интелигентът трябва да излезе от състоянието на пасивно съзерцание, е също негова и също изказана пред журналисти. Както и тези „Вече имам алергия към това, че с моето име свързват насилието!“ и „Всички хора разглеждам като насилици, в това число и себе си!“

Мисля, че по-сериозно, диалектически по-сложно се отнася към проблема на насилието Джон Бормън в „Освобождение“. Четирима души искат да преплуват със спортни лодки горното течение на една река. Отиват в един от северните щати, където срещат други хора, озлобени, диви, недоверчиви... Един от четиримата, китарист, предизвиква местно момче, което свири на банджо, да му прави акомпанимент, а после двамата засвирват — заразяващо и весело — една и съща мелодия. Възниква илюзия за сближение. И изчезва ведно с мелодията... Първоначално спущането по реката е романтично. Огън, китара, красив залез... разговори за това, какво губи човечеството с бягството си от природата, от нейните естествени закони... Но на следващия ден двамата горски скитници извършват брутална гавра с екипажа на първата лодка. От навреме пристигналата втора лодка стрелят и убиват единния насилиник. Другият избягва. Възниква драматичен спор — как да се разпоредят с тялото на убития, по законите на обществото или по законите на приро-

дата. С „три срещу един“ гласа решават да закопаят трупа и да запазят пълна тайна за случилото се. Избягалият скитник ги причаква над опасен речен праг, стреля, убива китариста и предизвиква авария на лодката. Останалите, за да продължат, трябва да го убият. Стреля този, който не бе в състояние да убие дори сърна, защото само той е годен да стреля. А според правилата на играта, която са започнали, те трябва на всяка цена да убият дебнешия ги скитник. По-нататъшното им плаване е без произшествия. На шерифа обясняват, че четвъртият им спътник се е удавил. Всичко е наред. Те са у дома си. Но идват сънищата, в които един водолаз изважда ст реката труповете на убитите... „Освобождение“ е заглавието на този филм.

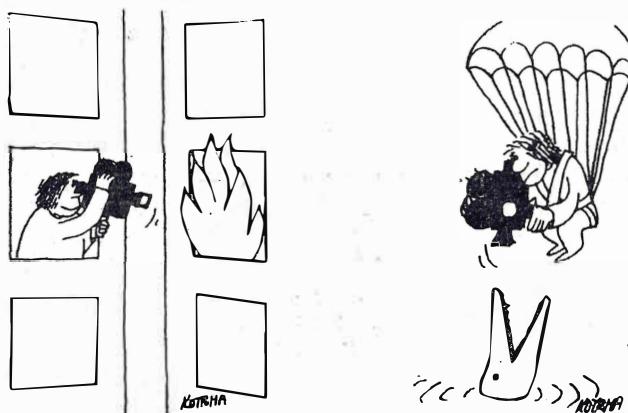
„Вик и шепот“ на Бергман и „Лудвиг“ на Висконти също биха могли да бъдат причислени към групата на филмите „притчи“, но с уговорката, че не са социални, а философски притчи.

Прожекцията на „Лудвиг“ на Лукино Висконти (оператор Армандо Нануций) продължава 180 минути. Произведен е от три фирми на три страни. Декорите и костюмите са величествени и впечатляващи. Разказът се води с дълбоко познаване на аристократичния бит. Остава усещането като че ли е изигран само от короновани особи. Някои смятат, че достойностата на филма свършват дотук. Мисля, че не са прави. Историята на легендарния с красотата и любовните си приключения Лудвиг II, крал на Бавария, е историята на владетел, който няма вкус към политиката, който търси удовлетворение в изкуството, покровителствува Рихард Вагнер и не среща благодарност. Той постепенно се затваря в света на призрачното, на представата за реалността, превръщаща се в комична пародия на собствените си видения. Накрая, детрониран, обявен за луд, без да е такъв, убива лекаря, който го е признал за параноик, а след това себе си. Тази история, този филм, чието родословие можем да потърсим в литературното творчество на Томас Ман, съдържа трагични мисли на зрелия художник за разпадането на една личност, дарена с власт, но едновременно с чувствителост, правеща я безсилна; отказала се от първоначалните действени амбиции за преобразуване, за промяна на света и избягала в себе си, в илюзорния свят на своите духовни предпочитания.

„Вик и шепот“ на Ингмар Бергман (оператор Свен Никвиист, художник Варик Вос) разказва за три сестри и тяхната прислужница (Хариет Андерсън, Ингрид Тулин, Лив Улман и Кари Силван), затворени в една къща, изолирани напълно от света, останали сами — една до друга, една срещу друга. По основната определяща черта на характера би могло да се направи аналогия с Чеховите „Три сестри“. Но тук всичко е обрънато „наопаки“, „с вътрешното навън“. Като започнем от това, че във взаимоотношенията между сестрите доминиращо е отблъскването, а не стремежът за сближение и свършим със старанията на Бергман да изследва не взаимовръзките на геройните с околния свят, а тяхното вътрешно „аз“, скрито под строгото благоприлиchie или милосърдие. Съзнателно не разказвам фабулата, защото тя, като в повечето филми на Бергман, е тъй проста, че при преразказ звуци елементарно.

Бергман, както винаги, е силен с философските си обобщения, с разсъжденията си за човешката същност. Изобразителните достойности на филма са големи. (Решен е в черно-червено-бяла гама). Актрисите са познати с неоспоримите си качества. Но при цялото ми уважение към крайния резултат на филма изненава едно несъгласие с него, героите са извадени изцяло от реалния свят, в който живеем, превърнати са в категории, а това е за сметка на истинността на съществуването им.

Основателите на ФЕСТ-а са разчитали, че той покрай другите си намерения ще издигне вкуса на югославската публика, ще възвърне зрителите към действително добрите произведения на световното кино. Мисля, че фестивалът не е излъгал очакванията им.



СТЕНЛИ КРАМЕР:

ГЛАВНОТО В РЕЖИСЬОРСКАТА ПРОФЕСИЯ

Главното свойство на филмите на Стенли Крамер, автор на „Нюрнбергския процес“, „Оковани във верига“, „Този луд, луд свят“ и „Корабът на глупациите“, е тяхната насоченост към вълнуващите въпроси на времето, към острите социални проблеми и утвърждаването на човешката личност. Неговите филми ни запознават с реалната, неукрасена Америка, с нейните нерешени конфликтни проблеми и остри стълкновения, изискващи от человека мъжество, воля и достойнство.

И ето новата работа на Крамер — „Оклахома такава, каквато е“ — е удостоена със златен медал на московския кинофестивал. Тримата герои на този филм — жената, нейният баща и скитникът — водят неравен яростен бой срещу петдесет наемни снайперисти. За какво се борят те? За една сондажна кула на хълма, кула, която засега не е дала нито капка нефт и не се знае дали някога ще даде. Но може би боят се води за нещо по-голямо — за човешкото достойнство, за правото да не бъдеш подчинен дори на всемогъщата нефтина корпорация, за надеждата...

Интервюто с режисьора започна с въпроса за „Оклахома“.

— Действието на този филм — казва Крамер — се развива примерно през 1910 година. Тогава на нефтените полета на Оклахома се водеха сражения, които по своя размах можеха да отстъпят само на сраженията по фронтовете на започналата скоро световна война. Не зная как зрителите ще възприемат моя филм, но за мене главното в него е не войната за нефт, не социалната проблематика, а любовта. Любов между двама души съвсем не сантиментални, ожесточени, хвърлили се в кървав бой. Ролите се изпълняват от прекрасните актьори Фей Данакуей и Джордж С. Скот. Двамата по различен начин се от-

насят към своята любов, опитват се да я скрият един от друг, но на всеки човек е нужен друг човек. И на финала те взаимно се намират.

— *Какво обединява този филм с вашите предишни работи?*

— Нищо. Не бих искал да се придържам към някакво единствено направление. Винаги се старая да правя филмите различни. След сериозния „Нюрнбергски процес“ поставих несериозния „Този луд, луд свят“. Въобще според мене към своята работа трябва винаги да се отнасяш сериозно, а себе си е най-добре да възприемаш немного сериозно.

— *Как се роди замисълът на „Оклахома“?*

— На такива въпроси винаги е трудно да се отговори. Случва се тласъкът към филма да бъде даден от някакъв внезапен инцидент, от случайно чута история. И тогава художникът интуитивно решава за себе си дали от това ще се получи филм или не. И никога няма гаранция, че ще можеш да се предпазиш от неуспехи.

— *Как работите с актьорите? Кое за вас е по-важно — предварителните репетиции, изработване на отрано набелязания рисунък на ролята или актьорската импровизация?*

— Аз позволявам на актьора да прави всичко това, което вие изредихте. Или обратно, да не го прави. Всичко зависи от личността на актьора. Моята цел е да взема от него максималното, да му дам възможност да изяви себе си колкото може по-пълноценно, да му помогне да развие таланта си. Актьорът е моето главно оръжие. Единствено чрез него можеш да изразиш във филма някакви свои идеи и концепции — друго средство да се постигне това няма. Затова винаги се съобразявам с актьора, старая се да намеря с него общ език, въпреки че понякога това е трудно — въобще не е лесно да имаш работа с актьори. След продължителна подготовка и след като се уговорим с актьора за същността на образа, аз му давам пълна свобода да играе така, както той намира за нужно. И се случва актьорът да намери по-интересно решение от онова, което съм намирал по-рано. Случва се да бъде достатъчно само да измисля как да играе актьорът. След това може да се наложи да го коригирам, но винаги у актьора трябва да виждаш личността, да се съобразяват с неговия характер. Няма двама еднакви актьори. Например Оскар Вернер страшно обича да репетира — в „Корабът на глупациите“ пред всяка сцена имахме минимум по двадесет и пет репетиции. Траси предпочита да импровизира направо пред камерата. Също както Скот.

— *Позволявате ли си да бъдете диктатор на снимачната площадка?*

— Не. Въобще съм против диктаторите, надявам се и вие също. Във всички случаи, а още повече когато възникнат трудности, е необходимо да се запазят човешките отношения и веселата атмосфера. Работата над филма е въплъщение на твоята мечта. Именно за това се стараеш да си вземеш за помощници най-добриите майстори в своята работа — актьори, оператори, музиканти, хора от всички необходими кинопрофесии. И когато ги събереш, трябва да създадеш такава атмосфера за работа, в която всеки би мо-

Стенли Крамер



гъл максимално да бъде полезен и да допринесе за успеха на филма.

Често се налага да внушаваш на хората вяра в собствените им сили. На актьора му се случва, че тази реплика никак не му се удава. Операторът казва, че кадърът така не може да се заснеме. А след това, вече на екрана, се оказва, че тази реплика и този кадър са най-хубавите от всички изпробвани варианти. Режисьорската мечта винаги се изменя по пътя към готовия филм. Но когато имаш работа с талантливи хора, резултатът може дори да бъде по-добър от този, за който си мечтал.

— *Какие качества считаете главными для режиссёра?*

— Търпението. Тактът. Е, не би билолошо да има и малко талант.

— *Какие ваши фильмы имели наибольший коммерческий успех?*

— „Познай кой ще дойде на вечеря“.

— А кой филм ви донесе най-голямо удовлетворение като художник?

— Няма филм, от който да съм доволен. Всеки от тях има очевидни за мен недостатъци.

— Създаването на филма е винаги компромис: между това, което желае режисьорът, и това, което реално може да получи, между това, което той иска да каже на обществото, и това, което обществото желае да чуе за себе си. Каква степен на компромис вие смятате за себе си допустима?

— Компромисът действително е неизбежен. Аз не приемам компромис само по отношение на идеята. Във всеки филм казвам именно това, което искам да кажа. А доколко се получава добре — това е друга работа. Степента на успеха може да бъде различна, но обикновено седемдесет-осемдесет процента от това, което е замислено в началото, все пак бива пренесено на екрана.

— Има ли между вашите филми такива, които бихте искали да преснимате отново?

— Има. Това са „Корабът на глупците“ и „Ще пожънеш бурая“. Едва ли бих почнал да изменям сценариите, но сигурно бих заменил някои от актьорите, може би до известна степен бих преработил отново взаимоотношенията между централната двойка герои в „Корабът на глупците“. Впрочем отдавна не съм виждал тези филми. Сигурно ако ги гледам отново днес, бих поискал да ги изменя още повече. Времето винаги изменя отношението към филма. В момента „Оклахома“ е за мен увлекателна, интересна работа. Дали ще ми харесва след пет години? Не съм уверен.

— Има ли между вашите филми такива, чиято идея е вече остаряла?

— Има. Това е преди всичко моят пръв филм за негърския проблем, който направих през 1949 година още като продуцент. — „Родината на безстрашните“. Сега тази проблематика принадлежи на миналото. След десет години снех втори филм на същата тема — „Оковани във верига“. Аз вече също остарях. И накрая филма за избухналата ядрена война — „На брега“. За щастие той също престана да бъде актуален.

— А кои са според вас онези главни проблеми, за които е нужно да се говори днес от екрана?

— Никога не подхождам така към задачите на изкуството. Един филм, който е способен да завладее зрителя, така или иначе може да бъде породен само от емоции, от чувства. Само по този път художникът може да доведе до зрителя своите граждански убеждения и онези мисли, които го вълнуват. Извън това високите понятия „гражданственост“ и „дълг на художника“ са лишени от смисъл. В тях не може да се помести всичко онова, което вълнува художника, когато снима филма.

Но ако се говори за проблемите като такива, според мене най-важният проблем на човечеството през последните 30—40 години е въпросът за възможността да оцелееш в този свят. Кой днес може да гарантира на своите деца, че те ще оцелеят? Но ние имаме възможност да поставим въпроса малко по-иначе, под друг ъгъл: Ка-



„Оклахома такава, каквато е“ — Фей Дънуд и Дж. Скот

кво значи да оцелееш? Как и на кого ще се удае да оцелее? Способен ли е човек да оцелее в ненавист?

— Според вас може ли киното реално да въздействува върху живота? Доколко това е по неговите сили? Доколко киното е способно да изразява обективната правда?

— Мисля, че за мен тези въпроси са извънредно сериозни. Но те наистина са много сериозни. Не мисля, че филмът е способен някак особено благотворно да повлияе на живота и забележимо да го измени към по-добър. Но заради това не си струва да се снижава критерият — степента на взискателност към себе си трябва да си остане най-висока. И ако след прожекцията на филма един човек, излизайки от залата, каже на своя приятел: „Знаеш ли, тази мисъл никога по-рано не ми е идвала в главата“, значи, че авторите са постигнали вече много.

Силата на изкуството е в неговата способност да казва истината. Всеки художник се стреми към нея. Но дали е възможно да се обхване пълната, съвършена истинा?

Ние живеем в конфликтен свят. Нашият живот е пълен с противоречия. Често за нас е достъпна само част от обективната истината, а частичната истината — да не забравяме това — твърде често е служила като строителен материал за голямата лъжа. Не, аз не съм за релативизма. Всеки от нас може и е длъжен да намери своята истината, това, в което вярва, в което иска да застави да повярват и другите. Тази вяра ви дава сили да отстоявате и да защищавате своите идеи.

Това, как разбирам същността на изкуството, много добре изрази Спенсер Траси в „Гюрибергският процес“. Неговият герой там казва: „Ние сме за правдата, за справедливостта, за истинската ценност на човешката личност.“

— Сега много говорят за разгула на секса и насилието на западния екран. Какво мислите по този проблем?

— Това действително е така. Но нека да се замислим: защо е така? Във всеки случай на мен ми се струва, че защото цивилизацията е в упадък. Все пак цивилизацията, такава, каквато тя се изгради на Запад, дълги години беше пуританска. Само преди десет години в Америка не можеха да бъдат показвани на екрана съпрузи в леглото, които четат книжки преди заспиване — такова нещо цензурана не би допусната.

Крайностите, които се наблюдават в киното днес, са последствие от протеста на младите срещу лицемерието и престореното благоприлиchie. Революциите никога не минават без ексцесии и крайности. Така наречената сексуална революция също е ексцесия, също е крайност. Нужно е време, за да застане всичко по местата си и да придобие разумни граници. Чрез директиви и по законодателен път нищо няма да постигнеш, защото не можеш да се ограниши с каменна стена от свободното движение на живота, от обществените тенденции, дори ако те не ти харесват. Така че единствената реална възможност да се преодолеят тези неприятни крайности е да се въоръжиш с търпение. Друг път няма.

— Кого от младите режисьори смятате за надежда на американското кино?

— Не ми се иска да назовавам имена — може изведнъж паметта да ми изневери и да пропусна някой многообещаващ. Но вие сте прав — надеждата на американското кино е свързана с поколението, което сега започва работа в киното. Младостта все още не значи талант. Но сред младите действително има много талантливи. Те се стремят да изразят себе си от екрана. Но да си призная, много от техните начини на изразяване ми се струват неразбираеми. Те ще трябва да научат още някои неща, за да кажат онази тежка дума, която светът чака от тях.

— Има ли американското кино свой национален стил? Търсят ли младите този стил?

— Не, според мене такъв стил американското кино няма. И младите вървят по-скоро в руслото на световното движение на киното, а не на националното. Въобще аз съм противник на националните разграничения. Когато Чухрай засне „Балада за войника“, Ренуар — „Великата илюзия“, а Уайлър — „Най-хубавите години на нашия живот“, те се обръщаха към хората от целия свят. Техните филми са универсални. Към това се стремя и аз.

— Няма ли антагонизъм между младото и по-старото поколение на американската режисура?

— Струва ми се, че достатъчно дълго съм живял, доста опит съм насяbral, и то не само професионален, и съм станал достатъчно мъдър, за да се въздържам от съревнованието с младите. Колкото по-възрастен става човек, толкова по-малко знае. Това ме ободрява — значи все повече става онова, което трябва да успееш да узнаеш. Следователно и старият човек има с какво още да се занимава в живота. И сега, когато виждам около себе си лицата на

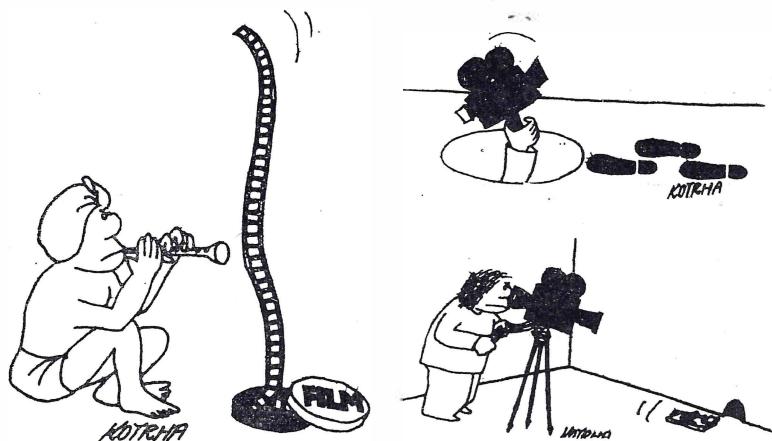
младите кинематографисти, още се утешавам с надеждата, че поне засега умея да снимам един филм по-хубаво, отколкото те.

Но старостта си има и своите минуси. Колкото повече живееш —, толкова повече се прислушваш към мнението на другите. И често се налага да си признаеш: „Въпреки че този човек съвсем не ми е симпатичен, струва ми се, че говори истината.“ И неволно забавяш своя бяг и обикновено постигаш по-малко. В младостта всичко беше по-просто. Тогава ми беше съвършено безразлично кой и какво мисли за мен — все едно аз всичко правех по своему. Но и в старостта си оставам оптимист. Нищо че моята глава все повече побелява, нищо че вените ми все повече се втвърдяват, аз още мога да работя и да бъда частица от общото дело.

— Какви са вашите най-близки планове?

— Ще снимам филм за телевизията. Той ще покаже различни съдебни процеси от числото на онези, които най-много са повлияли на съзнанието на народа на Америка в продължение на цялата ѝ история. Между другото, в този филм се готвя да бъда и коментатор. Никога преди това не съм се снимал в киното. Как мислите, дали от мене ще излезе актьор?

Беседата води: А. Липков



СССР

Неотдавна най-голямата киностудия в СССР Мосфилм отбелзяла своя 50-годишен юбилей.

Ето някои нови филми, които сега се работят в студията. Режисьорът Сергей Юткевич заедно с Анатолий Карапович е завършил сценария „Дървеница“ по мотиви на едноименната комедия на Маяковски. „Ние искаем да върнем тази комедия на киното — казва Юткевич. — Да я върнем не механично, а така както е искал сам поетът — да направи съдържанието на писателя „съвременно, днешно, ежеминутно.“ Искаме да поставим злободневен политически филм, наречен от нас „Маяковски се смее“. Смятаме да го снимаме по тъй наречения колажен метод, т. е. със съчетание на разнообразни кинематографически фактури: игра на живи артисти, плюс куклена и рисувана мултиспекция, документални кадри. Борбата с еснафщината, с всичко, което стои като препятствие на пътя за усъвършенстване на човешкото съзнание — ето какво е легнало в основата на сценария.“

*

Главните роли на новия филм на артиста и режисьора Николай Губенко „Ако искаш да бъдеш щастлив...“ са изпитателят на

Веселин Танев изпълнява една от централните роли във филма „Дневна светлина“, режисьор Маргарит Николов.



зъртолети Андрей Радионов (тази роля изпълнява Н. Губенко) и неговата жена журналистката Таня Радионова (Жана Болотова). Тяхната професия е такава, че те почти през всичкото време пътуват, почти не се виждат. И все пак имат хубаво и дружно семейство, в което щастливо живеят две деца. „Ние се опитваме да размишляваме в нашия филм за това, какво е щастието — е заявил Н. Губенко. — Едно от задължителните условия за това смятаме, че е удовлетворението от работата. Това езъцност е главната мисъл на филма. Над сценария работихме съвместно с Василий Салаевър“. Оператор на филма е Караваев.

*

Главният герой в новия филм на оператора и режисьора Владимир Монахов „Въвръщания напред“ (условно заглавие) е партньор скратор в един завод. Това е чист и честен човек, доверчив и простодушен понякога до наивност. Но главното в него е умението да мисли не шаблонно, да вижда неочакваното и новото в това, което на всички изглежда ясно, обикновено и установено. Чрез своя герой и взаимоотношенията му с хората авторите искат да покажат трудностите и проблемите в един съвременен завод.

*

Б усилена работа се намира филмът „Избор на цялата“ (постановчик Игор Таланкин), разказващ за ядрените физици, за историята за покоряване на атомната енергия. В основа на сценария, написан от Таланкин съвместно с писателя Данил Гранин, са заложени истински документи и исторически факти. Във филма ще бъде използвана кинохроника на исторически събития. Зрителите ще видят известните учени Айнщайн, Нилс Бор, Хайнзенберг, а също и съветски учени, положили началото на ядрената техника — И. В. Корчатов (тази роля изпълнява Сергей Бондарчук), А. Ф. Йофе (Николай Волков). Филмът повдига проблеми за съвестта на учения и неговата отговорност пред човечеството.



Засл. арт. Христо Христов поставил нов български игрален филм „Дърво без корен“ по разказ на Николай Хайтов



Главната мъжка роля във филма „Дърво без корен“ изпълнява актьорът Никола Дадов.

*

През последните години режисьорът Леонид Гайдай е създадъл своеобразна кинотрилогия по произведения на съветската сатирична класика — „Дванадесетстола“ на Иоф и Петров, „Иван Василиевич“ на Булгаков и сега филм по Михаил Зощенко. Новият филм ще се състои от три новели по разказите на Зощенко „Забавно прилю-

чение", „Сватбено произшествие“ и „Престъпление и наказание“. „Ние няма да осъвремняваме тези разкази — е заявил Гайдай. — Техните герои ще бъдат показани в епохата, която е описан Зощенко. Но замисълът, както ни се струва, е напълно съвременен. Еснафството, срещу което се е борил Зощенко, е живо и днес...“

*

„Бяла нощ над острова“ е названието на новото произведение на оператора и

живота да изявят сами себе си. Сценарият не дава готови отговори, не решава тази проблема еднозначно. Пътят към човешкото счастье е сложен, той минава понякога и през болката, и през загубата... „Бихме искали в нашия филм да утвърдим прекрасното, окрилящо човека чувство, което в нашето ежедневие често се приинява, обезценява, лишива се от нравствен на-
кал“... — каза режисьорът Урусовски.



*

Още в 1966 година режисьорът Андрей Тарковски заедно с драматурга Александър Мишарин написва сценария „Бял, бял ден“, но преди това Тарковски реализира филмите „Андрей Рубльов“ и „Соларис“. Едва сега идва ред на „Бял, бял ден“.

„Нашият филм, разказва Тарковски, е посветен на най-прекрасния период от живота на човека — детството. Това ще бъде също филм за майката, за нейните радости и грижи, за нейното предназначение и безсмъртие...“ Сюжетът, покерран от биографията на режисьора, започва от 1932 г. и завършиза в наши дни. Хронологията на разказа често се нарушава. Действието се развива между събития, спомени, чувства и мисли. Преплитат се игрални моменти с откъси от азтентични хроники. На именоването на филма е строфа от стихотворение на бащата на режисьора писателя Арсений Тарковский. Това стихотворение ще изпълнява във филма ролята на свояго рода коментар. Ролята на майката изпълнязва Маргарита Терехова, завоювала напоследък голям успех във филма на И. Авербах „Монолог“. В ролята на бащата зрителите ще видят Олег Янковски, а неговият син Филип ще играе героят на филма, който е на пет години. След това тази роля се изпълнява от Игнат Данилцев, ученик в едно московско училище. В епизодите се появяват артистите Анатолий Соловишин, Николай Гринко, Юрий Назаров, постоянни сътрудници във филмите на Тарковски. Оператор е Георгий Рерберг.

*

Двойката Александър Алоz и Владимир Наумов



Ирина Скобцева в съветския игрален филм „Без униформа“, постановка Васили Журавлев.

режисьора Сергей Урусовски. Това е разказ за трудната любов между хора с различна професия, различен жизнен опит, с различни характеристи. Сближава ги търсениято на духовна цел в живота, стремежът им и в чувствата, и в работата, и в

Рамаз Георгиани и Хатуна Котригадзе в грузинската кинокомедия „Весел роман“. Режисьор Леван Котивари.



Режисьорът Неделчо Чернев снима в три серии телевизионния филм „На живот и смърт“ по едноименния роман на Димитър Ангелов. Сценарист Анжел Вагенщайн.



**Стеван Данаилов в ка-
дър от филма „На жи-
вот и смърт“.**

екранизират книгата на Шарл де Костер „Тил Уленшпигел“. Действието на книгата и на филма обхваща повече от 60 години. За това време много от героите не са вече живи. Само Тил и Неле остават вечно млади. „Ние точно знаем времето и мястото на действието — разказват Алов и Наумов на страниците на сп. „Съветски екран“. — Тил се е родил в един ден с Филип II. Има много документи, по които ще се опитаме да пресъздадем тази епоха. По старинни гравюри и описание не е трудно да се установи обликът на Фландрия през



Из съветския филм „Таланти и поклонници“ по едноименната пиеса на Александър Островски. Сценарий и режисура Исидор Аненски.

XVI век. Но макар и да снимаме не условен, а напълно реалистичен филм, той не ще бъде нико исторически в претото разбираше за този жанр, нико бил. Ще се опитаме да запазим духа на книгата и да снимаме един филм-легенда...“

Лариса Малеванная в съветския филм „Гросмайстор“, снет в Ленфилм по сценарий на Леонид Зорин, режисьор Сергей Микаелян.



Марина Влади и Владимир Бисошки са семейство, но не често могат да се видят заедно. Марина Влади е заета във Франция с киното и сцената, а Бисошки е добре познат на московчани като артист от театъра на Таганка, а пак последък доста често се появява и на екрана. Той е също поет, композитор и изпълнител на собствените си песни. Марина Влади също се проявява напоследък в ноза за нея област на изкуството — запицана е плоча с нейно изпълнение на песни. Владимир Бисошки неотдавна е завършил снимките във филма „Лош добър човек“, постановка на режисьора Йо-сиф Хейфиц.

*

„Филмът, над който сега работят, се нарича „Бягство то на мистър Мак-Кенли“, е заявил в едно интервю режисьорът Михаил Швейцер. За основа на филма е взета едноименната повест на Леонид Леонов, написана от него за киното в 1962 г. Това е полуълъжна, полуувеличена история за един нерешителен, слабохарактерен човек, който се опитва да се скрие от сложни жизнени ситуации в измислен от него полуфантастичен свят. От времето на създаването на това произведение са изминали 12 години и някои от неговите ситуации са остарели. Затова при работата над режисърския сценарий се постараах максимално да приближа към днешния ден сюжетните линии на повестта. Имисленият от героя фантастичен свят ние направихме по-реален, настичихме го се действие и внесохме възможности за днешния живот жизнени детайли. Много снимки от природата ще направим в чужбина.“

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

По случай 75 години от създаването на чехословашката кинематография Издателството на Чехословашкия филмов институт е издало монографската студия „Чешкия кинематограф на Ян Кржиженевски“, от Зденек Стабла. Архитектът Ян Кржиженевски е един от съз-

дателите на първите чешки филми. Той е бил и оператор, и режисьор, и сценарист, и артист, и фильмов механик. Изпълнението на толкова функции, съсредо-гочени в един човек, е било нещо типично за онова време. Със своите „живи фотографии“ от 1898 г. Кржиженевски дава тласък към създаването на първите фильми в Чехословакия. Връхна точка в неговата филмова дейност е репортажът за Четвъртия соколски събор в 1901 година. Това е бил грандиозен по своя замисъл и по съзото изпълнение филмов репортаж. Студията за Ян Кржиженевски съдържа 256 страници и 70 фотографии.



Из филма „Херкус Мантас“ с участието на актьора А. Шурна, снет в литовската киностудия по сценарий на С. Шалитинис. Режисьор Марионас Гедрис.

„Тримата невинни“ е новата чехословашка криминална комедия, сценарий и постановка на Йозеф Мах. Артистът Иржи Совет се появява на екрана в три роли — на крадец Халата, на наивния мечтател младоженец Попе, на избухливия господин Пиц. В останалите роли участвуват Мария Драхокуплова, Либуша Швормова, Йозеф Бек, Йозеф Блаха.

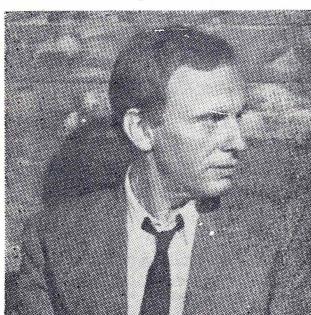
*

През 1973 година студия Барандов е произвела 26 дългометражни игрални филма, а Словашката филмова студия в Братислава — 6 игрални филма.

*

В студия Барандов режисьорът Антонин Кахлик е поставил филма „Убий-

ството в Синята звезда". Сценария по романа „Ана Пролетарката“ на Иван Олбрихт. Действието се развива в неспокойната 1920 година, която е била повратен пункт в историята на работническото движение в Чехословакия. Социалдемократическата партия се разцепва на ясно крило и левица, която е организирала декемврийската генерална стачка. Тя завършва с неуспех, но същевременно показва силите на работническото движение и необходимостта да се подгответ в страната нова революция. Филмът проследява събитията, предшествуващи генералната стачка. Авторите са използвали два водещи мотива в романа „Ана Пролетарката“ — съдбата на унгарския революционер Шандор Керекеш и представителя на социалдемократическата партия.



Жан-Луи Трентинян във филма „Влакът“ на режисьора Пиер-Гране Дефер, снет по романа на Жорж Сименон.

ПОЛША:

В творческия колектив „Призмат“ — се снима филмът „Да излезеш от градина та“. Героят Франек е на 17 години. Той е напуснал село то си, работи града и учи във вечерно училище. Момчето не иска да се откаже от начертания си път. Брат му Юзек го съжаляза. Той живее на село и за него няма нищо по-ценно и хубаво от земята. Филмът се снимат от режисьора Валдемар Подгурски по романа на Ричард Бинковски, кой-

то е автор на диалога. „Проблемът за багството от село ми е особено близък“, е заявил режисьорът. — От давна търсех сценарий на тази тема, даже бях се решил да го напиша сам. Случайно попаднах на книгата на Бинковски. Дълго търсех артист за ролята на Франек. Спрях се на Кшиштоф Стройниски.“

*

Филмът „Най-важният ден от живота“, е посветен на 30-годишнината на Полската народна република. Автори на сценария, състоящ се от девет серии (филмът ще бъде телевизионен) са Анджей Сафиян и Збигнев Шипулски. Всеки филм, разказва отделна история. Връзката между тях е един репортър, който взема от различни хора интервю до тема „Кой е най-важният ден от живота ви?“ Филмът ще се работи в две студии от две снимачни групи. В Лодз от режисьора Анджей Кониц ще се снимат филмите „Игра“, „Запушталката“, „Гъсталакът“, „Вратат“. Във Вроцлав ще се снимат в постановка на режисьора Сиввестър Шишко фильмите „Стрелата“, „Злато“ и „Телефонът“, а другите два „Катастрофата“ и „Въртележката“ ще режисира Ричард Бер.

*

Както съобщава полското списание „Филм“, скоро ще започнат снимките на новия филм на Кшиштоф Зануси „Тримесечен отчет“. Героите, една 35-годишна жена и нейният мъж, след дълъг брачен живот са изправени пред кризисен момент. В главната роля зрителите ще видят Мая Ко моровска.

УНГАРИЯ

Мауриций Бениовски, известен авантюрист от 18 век, е герой на филма „Да живее Бниовски“, съвместна унгаро-чехословашка продукция. Бениовски е бил конфедерат в Стара Полша, политически пратеник в Камчатка, владетел на Мадагаскар, завоювал го в името на Франция, но при една друга експедиция на този екзотичен остров загива в битка с французи... Оставил е великолепна хроника на своя бурен живот. Върху тази хроника



Съветската актриса Людмила Максакова във филма „Лош добър човек“ (по повестта на А. Чехов „Дуел“). Автор на сценария и режисьор Иосиф Хейфиц.

е изграден сценарият на филма, който се снима от режисьорите Игор Чел и Габор Баркли. В главната роля играе артистът Иозеф Адамович от Братиславския театър.

Унгарските кинематографисти завършват екранизацията на романа „Юношески мечти“ от Бела Балаш, написан през 1941 година. Романът разказва как в началото на века в едно малко градче на Астроурагия, където живеят заедно унгар-

Ирене Папас изпълнява централната роля във филма „Земята сутрин“, който се снима в САЩ от режисьора Г. Косматос.





Лиза Минели във филма „Кабаре“ на режисьорът Боб Фос.



Симона Синьоре във френския филм „Тежък ден за кралицата“, режисьор Рене Алио.

ци, немци и словаци, прогресивно настроената младеж се бори срещу изкуствено раздущуваните националистически амбиции. Автор на сценария и режисьор е Янош Рожка.

ГДР

Режисьорът Хорст Бонет екранизира „Орфей в ада“, най-популярната опера на Жак Оффенбах. „Поздоровете да се заема с тази работа са много — заявил Бонет. — Привлякоха ме преди всичко безсмъртните мелодии на Оффенбах. От друга страна, оперетата представлява зрелище, пълно с фантазия. В голяма степен се придвижам към оригиналата и не се опитвам да го оствърменивам. Нашата основна идея е да създадем забавен комедиен филм, като използваме всички технически възможности. Ще снимаме на 70-милиметрова лента и в цветове.“ В ролята на Евридика ще играе Дорит Геблер, в ролята на Орфей — Волфганг Гресе.

„Например Йозеф“ — е новият филм на Дефа на съвременна тема, постановка на режисьора Ервин Шранке. Сценарият, написан от режисьора, е по единоменния роман на Херберт Ото. Главната роля изпълнява Юрген Петер Райнеке, Моника Войтовик, Фред Делмаре.

ЮГОСЛАВИЯ

Югославски и чехословашки кинематографисти ще снимат съвместно филма „Покушение в Сараево“. Снимките ще започнат през лятото. Постановчик е югославския режисьор Велко Булач, известен от филмите „Козара“ и „Битката при Неретва“. „Ние ще се постараем, заяви Булач, да хвърлим съветлия върху събитието в Сараево, което отдавна привлича внимание на много кинематографисти.“

*

Бата Живоникович, Борис Дворник, Воя Мирич, Оливъра Катарина и Бранко Плеша играят във филма „Дервишът и смъртта“ на режисьорът Здравко Велимирович, екранизация на единоменният роман на Мета Селимович. Действието се раз развива в Босна през 17 век в епохата на ожесточени религиозни преследвания на „неверниците“ в отоманска империя. Филмът разказва за един отомански войник решил да избяга от кръвоизливият лоното на религията като стане дервиши. Но смъртта на неговия брат и страданието на хиляди хора променят решението на Ахмет Нурудин и той се включва активно в борбата срещу турска религиозен фанатизъм.

ИТАЛИЯ

Не е изключено идеята за създаването на филма „Снежната кралица 74“ да се е зародила под влиянието на огромния успех, с какъвто се ползва напоследък възобновеният пълнометражен рисуван филм „Снежанка“ № Уолт Дисней, работен в 1937 година. Италианският режисьор Пиер Рениола снима сега актьорска и осъвременена преработка на приказката за Снежанка и 7-те джуджета. Главната роля изпълнява Ампиро Пилар.

Режисьорът Джулиано Монталдо, автор на известния филм „Сако и Ванцети“, подготвя снимането на филм за събитията в Чили и убийството на Алиенде. Снимките ще бъдат направени във Венецуела.

ФРАНЦИЯ

В своята четиридесет годишна картиера Жан Габен е участвал в 43 филма. Неотдавна артистът, който скоро навърши 70 години, е заявил, че се разделя с филма. През януари са започнали снимките на неговия последен филм „Дъжд и време“, режисиран от Андре Каят. Сценарият е написан по романът „Съмнително благодеяние“ на Анри Купон. Габен изпълнява ролята на съдия, а негова противничка е София Лорен, вдовица на гангстер. Нейният син, когото тя обича със сълза майчина любов, е застанал пред съдия... Поставяйки още веднъж в новия си филм морално-етична тема из съдебната практика. Каят иска да покаже как личността на съдията може да повлияе върху решението на съдебните заседатели.

*

Както обикновено, в първите седмици на новата година във Франция се обявяват филмовите награди. Лауреати на наградата „Жорж Садул“ е станал Ян Лъмасон, автор на критичния документ за съвременна Япония „Раят Кашима“. За най-добри чужди филми са признати „Обетована земя“ на чилийския режисьор Мигуел Литин и италианският филм „Летовището“ на Марко Лето.

Голямата награда на френския филм е присъдена на „Частна прожекция“ на Франсоа Летерие.

Наградата „Лю Делюк“ е получил филмът „Чисозникарят от квартала Сен Пол“ на Бертран Таверние

АНГЛИЯ

Освен „Тримата мускетари“, „Приключенията на граф Монте Кристо“ е напълно филмирован филм на Александър Дюма-бща. С нова екранизация на този

роман се е засел Питър О' Тул, който не ще бъде само изпълнител на главната роля, но и продуцент. Не са известни още имената на режисьора и другите артисти. Като е заявил Питър О' Тул, филмът ще бъде голям мюзикъл.

*

Филмът на Антони Харви „Абдикация“ се появява в сянката на популярния някога филм „Кралица Кристин“ с Грета Гарбо в главната роля. Но освен образа на шведската кралица, управлявала в 17 век, новият филм няма нищо общо с него. Действието проптича в първите пет дни, които Кристин прекарва в Италия. Кралицата е решила да се откаже от трона и сега очаква аудиенция при папата, но кардиналският колегиум изпраща на тази среща кардинал Асолино. Той не е убеден в искреността на нейното решение. Пет дни се води двубой между двамата. Двайсет и девет годишната кралица изяснява мотивите на своята абдикация. Разбрала е, че не може да изпълни добре ролята си на жена и майка, така както очакват от нея. Кардиналът Асолино, виден политик, много по-възрастен от Кристин, започва да се подчинява на нейната силна индивидуалност. Срещата се прехъска от съобщението за заболяването на папата. Антони Харви е признат за

специалист в жанра на историческия филм, особено след постановката на филма „Лъвът през зимата“. Действието и този път се разиграва в действителен декор — във вила Вернезе от 17 век. Във филма няма масови сцени с изключение на една — кардиналският колегиум, който режисьорът представя като своего рода „мафия на 17 век“. В ретроспекция се появяват сцени от Швеция, контрастиращи с тъмните си цветове на слънчевото италианско крайбрежие. Главните роли изпълняват Лив Улман и Питър Finch.

САИЦ

Експерименталният американски филмов театър (за него писахме в един от миниалите броеве на списанието) продължава успешно да работи. Той разполага с 508 абонаментни кина и продуцентът Ели Ландau има амбицията да представя в тях филми на високо художествено ниво, предимно екранизации на класически пиеси. Неотдавна са подписали договор за работа с Американския филмов театър режисьорът Джон Франкенаймер за постановка на филма „Идва продавачът на стоки“ по едноименната пиеса на Юджин О'Нил, режисьорът Тони Рачардсън за постановка на „Деликатното равновесие“ по пиесата на Едуард Олби и Питър Хол за постановката на „Завръща-

нето в къщи“ по пиесата на Харولد Пинтър. Тези пиеси принадлежат към театралната класика и са играни с много голям успех в Щатите. В главните роли са участвали такива известни американски артисти като Роберт Райън, Пол Роджърс, Катрин Хепбърн, Пол Скофилд. Дали експериментът на Ландau ще открие нов период на „театализиране на киното“ ще покаже времето.

*

Общонационалният съвет на критиците в Щатите е присъдил на кубинския режисьор Томас Гутериес Алес, автор на филма „Възпоменание за изостаналостта“, наградата за най-добра режисура и го е поканил да посети Щатите и получи наградата си. Обаче Държавният департамент е отказал да издаде входна виза на кубинския режисьор. Този груб антикубински акт е предизвикал възмущение между американските кинематографисти. „По каква логика, пише в писмо до вестник „Вашингтон пост“ артистът Теранс Куриер, ние допуснахме до конкурса кубински филм, а отказахме да пуснем в страната неговия режисьор. Искам да се извиня пред Томас Гутериес Алес за това антидемократично нарушение на елементарните принципи за свобода и културен обмен.“

Поправка. В бр. 3 на списанието е пропуснато да се отбележи, че автори на публикуваната режисьорска книга „Дневна светлина“ са режисьорът Маргарит Николов, сценарист Недялко Йорданов, оператор Иван Самарджиев, художник Милко Маринов.

ДИМИТЪР ДИМОВ

ПОЧИВКА В АРКО ИРИС

Публикуваме последното литературно произведение, над което е работил Димитър Димов (1966 г.). Сценарият е останал недовършен.



Зноен ден към края на лятото в Андалузия. По асфалтираното шосе, сред равнина с пожънати ниви, на чийто хоризонт се очертава висока планинска нива, се движат вървовици от военни камиони. В камионите се клатушкат уморени до смърт войници с правилни сухи и остри, сякаш изрязани от скала испански лица.

Едни от войниците дремят, другите пушат мрачно и мълчаливо, трети утоляват жаждата си с вода от манерките. Някои носят набързо сложени превръзки върху пресни леки рани върху главите или ръцете си. Последните два камиона влачат пехотни противотанкови оръдия. В колоната пъплят и няколко мотоциклети с кошове и картечици. Явно е, че тази моторизирана част се връща от огневата линия след тежки сражения.

В леката командирска кола, която се движи пред колоната, седят капитан Естанислао Браво, политическият комисар Бенал Касар, лейтенант Алварес и шофьорът.

Естанислао, който седи до шофьора, изважда цигара, слага я в устата си и се обръща назад. Може би очаква огън или просто желае да разсее скуката, като измърморва нещо. Алварес щраква бързо запалката си и му поднася пламъка ѝ, но този жест няма дори следа от сервилен към началника, а само другарство, примесено с уважение. Докато Естанислао пали цигарата, Бенал Касар сваля фуражката си, въздъхва уморено от горещината и избърсва с кърпа потното си чело. Алварес поглежда съчувствено и малко насмешливо късата му подстригана брада.

— С тая брада не ви ли е двойно по-горещо? — питат той.

— Дразни ли те брадата ми? — снизходително се учудва Бенал Касар.

— Напомня ми за светните.

— Аз съм свършил йезуитска семинария, момче!... — с навъсена ирония обяснява Бенал Касар, а от нея човек може да излезе както светия, така и политически комисар.

— Зная!... — отговаря Алварес — Съединявате добродетелите ѝ в едно.

Бенал Касар го поглежда шокиран, с критично присвирти очи, след това се обръща към Естанислао.

— Не намирате ли, че това хлапе става понякога дръзко?

Естанислао поглежда Алварес и се усмихва някак доволно.

— Ако не беше дръзко, нямаше да се запише доброволец в петия полк.

— Единствената му добродетел!... — с ръмжене се съгласява Бенал Касар, след това се навежда напред, бутва шофьора по рамото и заповядва отсечено: — Спри!

Шофьорът форсира мотора, избърза малко напред и завивайки с колата към дясната страна на щосето, спира последната така, че останалата част на колоната да може да продължава движението си. Няколко мига офицерите гледат загрижено отминаващите камиони с измъчени и уморени войници. Докато един от мотоциклетите се приближава към командирската кола, Бенал Касар вдига ръка и му прави знак да спре. Мотоциклистът завива надясно и спира пред командирската кола.

— Довиждане, момчета!... — обръща се Бенал Касар към другарите си, преди да слезе от колата — Довечера или най-късно утре сутринта ще се върна от Щаба на бригадата!... А дотогава... Няма да предприемате нищо без мене.

— Но ние трябва да предадем веднага заповедта на полковник Москера до Морено!... — забелязва Естанислао.

— Само това и нищо друго! — рязко отговаря Бенал Касар, докато слиза от колата.

— Докога ще мълчите така загадъчно за Арко Ирис, другарю комисар? — обидено питва Алварес.

Бенал Касар се спира за миг.

— Това място е свърталище на негодници!... — сърдито избухва той — Една аристократка, една севилска танцьорка и един бивш домоуправител, който ги пази като евнухи!...

— Не виждам нищо досадно в аристократката и танцьорката!... — невъзмутимо забеляза Алварес, — стига само да не са от поколението на леля ми.

— Разузнаването от Щаба ги подозира в шпионаж!... — с нарастващ гняв продължава Бенал Касар, — но не може да им направи нищо!... И тримата си под закрилата на личната гвардия на Морено.

— Ние ще изпратим тази гвардия на фронта, другарю комисар!... — уверява го Алварес. — Евнухът ще арестуваме, а колкото до двете дами... На!... — и допира ноктя на палеца си до зъбите. — Няма да ги погледнем!

Няколко мига Бенал Касар гледа Алварес неподвижно, по-скоро изумен, отколкото разгневен от нахалството му да се шегува със сериозни неща, след това тръшва сърдито вратичката на командирската кола и сяда в мотоциклета, който потегля бързо напред.

Командирската кола потегля също и заема отново челното си място в колоната.

II.

Моторизираната колона стига в селото до името Арко Ирис. Това е малко, бедно, голо напечено от слънцето испанско селце. В ниските, измазани с глина къщици, в занемарените дворове и липсата на всякакво благоустройствство прозира вековната нищета на испанските селяни, чиято земя е феодална собственост на местния благородник. Но в тия бедно облечени селяни, които се мяркат тук-там и хвърлят равнодушни или почти враждебни погледи към колоната, има нещо красиво, гордо и пълно с достойнство.

Колоната спира на селския площад. Войниците слизат уморени от платформите на камционите, паркират противотанковите оръдия, свалят зенитни картечници, редят пушките си на пирамиди. От единствената по-прилична постройка на площада, която представлява очевидно кръчма, долитат звуци на китара. Естанислао и Алварес слизат от командирската кола и влизат в кръчмата като поздравяват небрежно с повдигане на дясната си ръка, свита в юмрук.

В кръчмата около прости, дървени маси седят анархисти, предимно млади

хора, които разговарят, ядат или пият бира. Повечето са облечени в почти елегантни черни униформи с барети и въоръжени с пистолети и патрондаши, кръстосани около гърдите. В дъното на кръчмата свирят малък оркестър от местни китаристи, а при мивката при тезгяха мие чаши дебел кръчмар с кърпа на главата и обица на едното ухо. Някои от присъстващите забелязват влизането на Естанислао и Алварес, проследяват ги с поглед и се бутат подигравателно с лакти. Естанислао и Алварес не обръщат внимание на това, отиват при тезгяха и се облягат с лакти върху него.

— Две бири!... — казва Естанислао на кръчмаря, като изважда от джоба на ризата си една банкнота и я хвърля небрежно на тезгяха.

Върху лицето на кръчмаря се появява израз на ужас. Той бутва веднага банкнотата обратно към Естанислао.

— Да не сте полудели? — почти шепнешком произнася кръчмарят. — Ако видят, че вземам пари, ще ме застрелят заедно с вас.

— Хайде де!... — смее се Алварес. — Нашите пистолети да не са побавни от техните?

— Махайте се веднага от главата ми!... — шепне кръчмарят, като продължава да мие чашите. — Имам жена и деца.

— Да!... — спокойно казва Естанислао, като прибира банкнотата си. — Забравихме, че тук е либертарна комуна.

Между това Естанислао и Алварес са обърнали вече вниманието на Амбросио, Николас, Педро, Гилермо и др. анархисти, които седят на една от близките маси. Всички гледат към двамата офицери, явно доволни от ситуацията с парите.

— Хоселито!... великолодушно се провиква Амбросио към кръчмаря. — Дай на другарите две бири срещу моя купон от идната седмица.

— Ти си изпил купоните си за половин година напред! — възразява кръчмарят.

— Лъжеш като зъболекар, мошенико!... — ще уредя с домакина този въпрос.

Всички се разсмиват високо. Кръчмарят поставя пред Естанислао и Алварес две бири. Двамата вдигат високо чашите в знак на благодарност и ги изпиват жадно.

— А къде е Морено?... — питат Естанислао, като оставя чашата на тезгяха.

— Че къде!... — замисля се Амбросио. — Навярно при другарката Монтеро.

— При любовницата си искаш да ккажеш! — допълва Алварес.

— Разсъждаваш като буржоазен еснаф, лейтенант!... — упреква го Амбросио. — Ти също би си избрали любовница от аристокрацията.

— Вие наричате бившата собственица на това феодално имение другарка?... — учудва се Естанислао.

— А защо не?... И енорийският свещеник е член на нашата либертарна комуна.

— Добре сте я наредили!... — казва Естанислао.

Докато Естанислао и Алварес разменят по един къс многозначителен поглед, Педро става от масата си и застава пред двамата.

— За какво ти е дотрявал Морено, капитанче? — нахално питат той.

Естанислао го измерва спокойно с поглед от глава до пети, след това отговаря невъзмутимо:

— Ако втори път ме наречеш капитанче, а не другарю капитан, ще те арестувам веднага!... Ясно ли ти е?

Педро мига смяяно и сякаш не вярва на ушите си:

— Плашиш анархисти с арестуване!... Гарга да не ти е изпила ума?

— Благодаря за бирата — обръща се Естанислао към Амбросио и със спокойни крачки тръгва към изхода, последван от Алварес.

Двамата излизат от кръчмата и се отправят към командирската кола, която ги чака на площада.

— Трябва да намерим Морено — казва Естанислао, докато вървят към колата.

— Мислите ли, че тая паплач ще отиде на фронта? — загрижено пита Алварес.

— Като нищо!... Морено сигурно знае, че сме заобиколени отвсякъде. А това значи, че трябва да се бият заради собствената кожа.

Двамата стигат до колата и сядат на задните седалки един до друг в нея. Колата потегля, излиза от селото и завива по едно отклонение на шосето, при което има таблица с надпис: Arco Iris 2 km.

III.

Шофьорът спира колата пред входа на парка на Арко Ирис. Този вход представлява разтворена двукрила врата от ковано желязо, над която се мъдри величествен надпис *Viva la Federación anar opista ibérica*. До входа има малка едноетажна къщица — някогашното жилище на портиера — от отворените прозорци на която се чуват изстрели.

Естанислао, Алварес и войникът шофьор слизат от колата, оглеждат се озадачено и влизат предпазливо в къщицата с ръце върху дръжките на парабелите си.

В една от стаите, пред маса на която има бутилка и чаша с вино, седи анархистът Антонио. Той се прицелва и стреля съсредоточено с дългобоеен парабел в ябълки, които е наредил на една етажерка до стената. Антонио стреля бързо и много точно: ябълките се разцепват и падат една след друга.

— Какво правиш? — високо пита Естанислао.

Без да се стряска, Антонио го поглежда равнодушно и почва да се прицелва пак, но след това решава, че е редно да обясни занятието си.

— Упражняват се, капитане!... — казва той, като поглежда отново Естанислао, но продължава да държи револвера в ръцете си — Стреля ми се по живо фашистко месо, а тук човек не може да прави това!... Всички фалангисти носят републикански значки.

— Ти си на пост, а пиеш!... — с упрек произнася Алварес, гледайки бутылката с вино.

— Ако не бях пил, щях да изпразня веднага един пълнител в мутрите ви!... Не мога да понасям комунисти, когато съм трезвен.

— Така ли?... — легко се усмихва Естанислао, като го гледа изпитателно.

— Да!... Причернява ми, като ги видя.

— Ти какъв си?... гневно избухва Алварес. — Републиканец или франкист.

— Щом ме заварихте да пия, значи съм републиканец!... горчиво отговаря Антонио. — На републиканците вече не остава нищо друго освен да пият.

— Изглеждаш републиканец — казва Алварес, — а ни ругаеш като франкист.

— Обратно на хората във вашите щабове, лейтенанте!... В тях има типове, които ви говорят лисбезно, а са чисти франкисти.

Антонио отпива от чашата си една глътка вино, след това вдъхва дълбоко и произнася с досада:

— Омръзна ми да стоя в тила и да гледам как разни канали разплакват майката на Републиката.

— Един от тези канали си ти!... — рязко и твърдо заявява Естанислао.

— Какво каза?... — с мрачна гримаса пита Антонио.

Настъпва мълчание, през което анархистът насочва револвера си към Естанислао и дава вид, като че ли се прицелва бавно в главата му. Алварес и войникът-шофьор изваждат мигновено своите револвери и ги насочват към Антонио. Естанислао остава неподвижен, гледайки Антонио, без да мигне.

— Още не мога да разбера защо си ми симпатичен!... — казва Антонио,

като оставя пистолета си на масата и се разсмива високо. — Трябва да съм ужасно пиян.

— Ти не си никак пиян!... — рязко и твърдо произнася Естанислао, — но съвестта ти на пролетарий е възмутена от безобразията в тази либертарна комуна!... И самият ти предпочиташ да се биеш в окопите, вместо да стреляш по ябълки в тила.

Няколко мига Антонио гледа Естанислао втренчено и замислено.

— Харесваши ми, чужденецо!... — внезапно заявява той. — Макар че всичко, което казваш, може да струва живота ти.

— Не съм дошъл тук, за да трепера над живота си.

— Тъкмо това ме кара да теуважавам... Какво искаш?

— Заведи ни веднага при Морено.

Антонио поставя парабела в кобура на пояса си, откача един автомат от стената и излиза заедно с Алварес, Естанислао и шофьора от къщицата.

Шофьорът остава при колата, докато Естанислао и Алварес, водени от Антонио, тръгват по алеята между вековните дървета на парка към господарската къща. Последната представлява квадратна постройка в типичен андалузки стил. Една врата от ковано желязо, много по-детайлно и художествено изработена от тази при входа на парка, води към вътрешния двор на къщата. Антонио се опитва да я отвори, но тя се оказва заключена.

— Ей, плъх!... — вика Антонио, като почва да удря с дръжката на автомата си по вратата. — Отвори веднага!

Зад вратата се появява Себастиан с цялото си величие на майордом — охранен, важен и облечен в жакет. Той отваря бавно и начумерено вратата.

— Сеньори?... — покланя се той учтиво на Естанислао и Алварес, без да обръща внимание на Антонио.

— Защо заключаваш, бе?... — кара му се Антонио. — Да не похити някой старата мома ли?... Тук ли е Морено?

— Не съм виждал дон Хулиан от вчера!... пренебрежително му отговаря Себастиан.

— Лъжеш, мошенико!... — продължава Антонио. — Ако Морено е в леглото на господарката ти, повикай го веднага!... Тези другари искат да разговарят с него.

— Казах ти, че дон Хулиан не е тук!... — с надменно спокойствие повтаря Себастиан.

— Искам да се уверя лично, кучи сине!... — настоява Антонио, като сваля автомата от рамото си. — Върви пред мене!

— Сеньори! — с достойнство се обръща Себастиан към офицерите — тия тип е смахнат!... Забранете му да осърбява лицето на една почтена жена.

— Вървете с него... — казва Естанислао на Себастиан, — ние отговаряме за вас!

— Някой ден ще те застрелям наистина, храбрецо!... — кани му се Антонио, като окачва автомата на рамото си. — Хайде!?... Четиримата влизат през широкия и подобен на тунел вход, във вътрешния двор на къщата. Последният е ограден с галерии в мавритански стил, около чиито клони се вият стъбла от брышлян и дива лоза. В периферните части на двора има лехи с високи чешмири, цветя, кипариси и няколко палми, а в средата му — малък басейн с водосок, маса и столове. Зад клоните на галерите се виждат врати, които водят към вътрешността на къщата. В цялата обстановка, покрита с патината на един или два века, има нещо уютно, но някак сънлив и тъжно. Почти пресъхналата струя на водосока клокочи меланхолично.

На един от столовете на масата, пред прибори за кафе, седи отец Сантияго.

— Сеньор!... — обръща се Антонио към Себастиан, имитирайки маниерите му — Ваш покорен слуга!...

Антонио сваля баретата си и се покланя церемониално. Себастиан тръгва с намръщено лице към дясната галерия и през една от вратите ѝ влиза във вътрешността на къщата, последван от Антонио. Естанислао и Алварес се отправят

към масата, до която седи отец Сантияго. Идването на офицерите кара свещеника въпреки напредналата си възраст да се изправи смилено.

— Добър ден, отче!... вежливо поздравява Естанислао.

— Добър ден, сеньори! — покланя се свещеникът.

— И вие ли чакате Морено? — безцеремонно пита Алварес.

— Да, сеньор!... Той обеща да ме потърси в къщи сам, но не направи това.

Свещеникът изважда от джоба си старомоден часовник и го поглежда със скръбно съжаление.

— Да се разчита на обещанието на анархисти е направо лекомислие!... — казва Алварес. — Не ви ли е известно това?

— Бог ме е научил да се оповавам дори в надежди, които изглеждат лекомислени — смилено отговаря свещеникът.

— В такъв случай Морено опровергава както бога, така и надеждите ви!... иронично продължава Алварес, — но защо ви е дотрябал този бандит?

— Сеньор лейтенант!... — тихо и смутено произнася отец Сантияго след къса пауза — християнският дълг ме кара да ви предупредя, че не е безопасно да наричате дон Хулиан с подобни имена. Особено пред идейните му съмишленици.

— Предполагам, че вие не сте идеен съмишленник на Морено — забелязва усмихнато Естанислао.

— Естествено, сеньор!... Макар че някои особени обстоятелства тук позволяха на сеньора Инес Монтеро и на мене да влезем в съвета на местната либертарна комуна.

— Добре сте я наредили!... — саркастично произнася Алварес. След това се обръща към Естанислао: — Бивша собственица на феодално имение и свещеник управляват комуна на анархисти.

— Не се удивлявам на изненадата ви, сеньор!

— Явно е, че този отец е изпратен от бога да ни осведоми за политическо положение тук — казва Естанислао.

— Трябва да добавя, сеньори — смилено и малко горчиво продължава свещеникът, — че благодарение на нашето участие в комуната преминаването към либертарния режим тук се извърши без особени сътресения.

— Искате да кажете — допълва Алварес, — че Морено не посмя да избие селяните, които получиха земя от републиката и се огълчиха срещу либертарната идеология, нали?

— Благодарение на доня Инес той се задоволи само да ги изсели оттук.

— Франкистите не биха желали по-добър саботаж!... — саркастично произнася Алварес. — Разбирате ли какво е станало тук, другарю капитан?... Една чудесна взаимна застраховка между анархиста Морено и аристократката доня Инес.

Докато тримата разговарят така, през широко отворената желязна врата на вътрешния двор, идеики от парка, влизат Инес и Пилар. Инес е облечена в костюм за езда, а Пилар — в обикновена следобедна рокля. Двете жени се приближават към масата, но остават послукрити и неподвижни зад един чешмир, без да бъдат забелязани от останалите.

— Прибързано осъкърявате доня Инес с иронията си, синьор! — застъпва се отец Сантияго. — Ако разрешите да ви осведомя за причината, поради която търся дон Хулиан, може би ще добиете известна представа за истинското положение тук.

— О!... Говорете, уважаеми отче!... — подканя го Естанислао.

— Сеньори!... смутено започна да обяснява отец Сантияго — дон Хулиан въпреки напредналата си възраст... влезе в отношение с една девойка, която живее при доня Инес.

— Изнасили я, искате да кажете!... — уточнява Алварес.

— Да!... Простете, че спирам вниманието ви върху този печален факт.

— Печален ли!... учудва се Естанислао. — Това е просто весел епизод в сравнение с другите злодействия на Морено.

— Но доня Инес и аз убедихме Морено да поправи грешката си, като се ожени за тази девойка.

— А!... Това е вече съвсем друго!... — с комична сериозност се съгласява Естанислао.

— Естествено!... — В същия тон го подкрепва Алварес — Ако Морено се ожени за камериерката, аристократите няма да подозират, че е бил любовник на господарката.

Естанислао и Алварес се споглеждат за миг, след това избухват едновременно във весел, неудържим смях. Тоя смая е малко гаменски, но в него има нещо безпричинно младежко и жизнерадостно. Може би това е смехът на деца в униформи, които са забравили за миг ужаса на войната. В този момент двамата забелязват Инес зад чешмира и смехът им пресеква почти едновременно.

— На какво се смеете, сеньори? — остро и гневно пита Инес.

— На проекта на този отец да ожени Морено — добродушино отговаря Естанислао.

— А какво смешно намирате в това?

— Смехът е субективна реакция, сеньора!... И в много случаи — съвсем безобидна.

— Вие сте чужденец, нали?

Естанислао се покланя леко:

— Да, сеньора!... Както благоволихте да забележите по акцента ми.

— Тогава не се подигравайте с честта на една жена. Това е единственото нещо, което ние пазим докрай.

— Има различни понятия за чест, сеньора!... За кое от тях говорите?

— За испанското, което, изглежда, ви е непознато.

— Грешите!... — любезно отговаря Естанислао. — То ми е познато!..

Но доколкото зная, Морено е най-недостъпен именно за него.

Няколко мига Инес и Естанислао се гледат втренчено, изпитателно и враждебно. Но зад тая враждебност някъде дълбоко в израза на лицата им прозира взаимното и тайнствено любопитство, което се поражда мигновено, още при първия контакт, между един мъж и една жена, чито характери са достойни един за друг. В това време Пилар се приближава към Инес и застава невъзмутимо до нея, гледайки Естанислао с гордо вдигната глава. Позата ѝ е знак на солидарност към Инес, но не е лишена и от дръзко кокетство, с което иска да привлече вниманието на Естанислао.

— Значи, ти си потърпевшата!... — с лека насмешливост произнася Естанислао.

— Да, сеньор!... в гласа на Пилар трепти самоувереност и нахалство — Чудно ли ви се вижда?

— Никак!... любезно се усмихва Естанислао — Морено е с добър вкус.

Един мигновен хладен поглед, който Инес отправи към Пилар, издава леката ѝ досада от присъствието на бившата ѝ камериерка. Но в същия миг Инес съзнува, че Естанислао е забелязал вече това, и тя бърза да комуфлира досадата си от Пилар с неуместна ирония.

— Завиждате на Морено, нали?... — саркастично произнася тя.

— Трудно е да направя това, гледайки вас!... с галантна ирония отвръща Естанислао.

Лицето на Инес се свива от болезнена гримаса.

— Благодаря!... казва тя с високомерна, но безпомощна подигравка в гласа си.

След това тръгва рязко и бързо към дясната галерия, но се спира изведнъж. От галерията, тикайки пред себе си инвалидна количка, в която седи дон Луис, излизат Антонио и Себастиян. Антонио се ухилва широко и нахално към Инес, сваля с жест баретата си и прави дълбок поклон.

— Моите почтания, сеньора!... подигравателно произнася той.

Кой ти позволи да беспокоиш баща ми?... — задушена от гняв пита Инес.

— Той сам пожела да излезе!... отговаря Антонио и тупва с ръка по рамото стареца в количката: — Кажи стари развратнико, не беше ли така?

— М-м-м-мо!... — глуко и сърдито произнася дон Луис, като прави утвърдителен знак с глава.

— Ето!... Видяхте ли? — казва Антонио.

— М-м-м-мо-о!... с ридаща интонация продължава дон Луис, показвайки с двете ръце, че иска да напише нещо.

Себастиян изважда от джоба си бележник и молив и му ги подава. Дон Луис започва да пише.

— Както виждате, сеньори, болестта е парализирана моторните центрове на речта му, но е пощадила слуховите!... — започва да обяснява Антонио, докато дон Луис пише — Той разбира всичко, каквото му казвате, но не може да говори!... Идеален случай за депутат в либерална опозиция на парламент от консерватори, нали.

— Да видим какво е написал старецът!... намръщено казва Естанислао. Себасиан взема от дон Луис бележника и го подава на Алварес.

— „Моля сеньорите да не обвиняват в нищо дъщеря ми — чете Алварес. — За всичко извършено в моя дом отговорям само аз.“

— Какво иска да каже? — питат Естанислао, като поглежда Инес.

Лицето на последната потреперва конвулсивно.

— Склерозата му смесва миналото с настоящето!... — обяснява Антонио. — Очевидно този идалго си спомня за своите издевателства над селяните.

— Значи, Морено не е тук!... Така ли?... — прекъсва го Естанислао.

— Да, капитане!... — стговаря Антонио. — Морено наистина не е тук!... Освен ако се е скрил да пише афоризми за любовта в спалнята на сеньората, което се оказа заключено.

— Стига, човече!... — с досада го сгълчава Естанислао, след това се покланя леко на Инес: — Сеньора!... Приберете баща си и простете за беспокойството!

Инес го гледа втренчено и никак учудено.

— Да вървим!... — обръща се Естанислао към Алварес и Антонио.

Тримата тръгват към железната врата, но са принудени да спрат. Във вътрешния двор нахлуват Амбросио, Николас, Гилермо и Педро, последвани от безредна тълпа анархисти. Всички са въоръжени до зъби. Един от тях носи китара и от време на време подрънка на нея. Позите и движенията им са разпасани и дръзки.

— Ето ги двете гълъбчета!... — извиква Николас.

— О, миличките!... с галъзовски фалцет произнася Гилермо.

— Не забравиха да се представят първо на шафрантията!... злобно допълва Педро.

Всички избухват във висок циничен и подигравателен смях, който утихва постепенно.

— Е?... — спокойно и смело питат Естанислао, гледайки към анархистите — Какво има?

Педро, ухилен нахално, отива при Естанислао и сваля, а след това поставя отново кепето върху главата му. Анархистите избухват в смях, който затихва бързо. Инес наблюдава сцената мрачно, но без злорадство и дори никак съчувствено. Със силен юмручен удар в челюстта Естанислао поваля Педро на земята.

— Другари!... На оръжие!... — извиква Гилермо с пресъхнал глас.

Анархистите надават гневни викове, вадят пистолетите или свалят от рамо автоматите си. Отец Сантияго се прекръства, а дон Луис закрива инстинктивно очите си с ръце. Същото прави и Пилар. Алварес изважда бързо револвера си. В настъпилата суматоха само Естанислао остава несмутим и намества спокойно кепето върху главата си. Инес го наблюдава втренчено и напрегнато, с дълбоко, нямо възхищение в погледа си. Себастиян се скрива зад една от колоните.

— Сеньори!... — Приятели!... Не стреляйте — вика той. — В селото има цял баталлон войници.

Виковете на Себастиян оломнят анархистите. Те прибират оръжието си недоволно и ругаят сдържано.

— Това куче е чужденец! — ръмжи Педро, като се изправя бавно с помощта на другарите си и замаяно търка челюстта си.

— Какво искаш?... — пита го Естанислао.

— Как нижеш испански като немски търговец!... — с безпомощна ярост се опитва да го уязви Педро.

— Говоря го, както мога.

Амбросио излиза важно напред и оглежда Естанислао от глава до пети.

— Документите!... — казва той.

Естанислао изважда документите си и му ги подава. Амбросио ги предава веднага на Антонио:

— Провери ги!

— А защо не ги провериш ти? — пита Естанислао.

— Защото... съм неграмотен! — отговаря Амбросио.

Неколцина от анархистите се изсмиват подигравателно.

— Защо се смеете?... обръща се Амбросио гневно към тях — Баща ми нямаше пари да ме издържа в училище.

Антонио преглежда набързо документите на Естанислао и ги връща на последния:

— Книжата му са в ред.

— От каква народност си? — продължава да разпитва Амбросио.

— Сломняте ли си кой беше Георги Димитров?

— Сломняме си, разбира се!... Да не сме бабички с изветряла памет?

— Е!... — казва Естанислао. — Аз съм сънародник на Димитров.

— Между анархистите се надигат тиха връвя и одобрителни възклициания.

— Откъде идваш с войниците си?

— От фронта!... И нося заповед от полковник Москера да заминете веднага в окопите!...

Между анархистите настъпва мрачно мълчание.

— Друга заповед полковник Москера не може ли да измисли? — пита Педро в настъпилата пауза, но викът му звучи някак изолирано в тишината.

— Не можа!... — горчиво и гневно отвръща Естанислао — Половината от войниците и почти всички офицери в моя баталion са избити.

— Няма да мръднем оттука!... — обажда се пак Педро.

— Мълчи крастава жабо!... — тихо го изругава един от другарите му, като го бълсва по рамото.

Педро отстъпва назад с разкривено от злоба лице.

— Тогава... Ние ще се върнем отново в окопите!... — заявява Естанислао, използвайки репликата на Педро — Не ни е за първи път да се бием в окопите, когато вие отказвате да сторите това.

— Почивайте в тила, докато врагът ви заобиколи и почне да ви избива като мръсни кучета!... — презрително добавя Алварес.

Отново гробно мълчание между анархистите, но това е вече мълчание, в което тлеят исхрана, която ще предизвика експлозията на патоса. Антонио се качва бързо на един стол.

— Каналий... — яростно се обръща той към другарите си — Срам ме е да зи гледам!... Испански анархисти ли виждам пред себе си или страхливи угроени плъхове!... Работниците на Барселона гладуват, но снабдяват армиите с оръжие, а ние преезджаме като свини и не вършим нищо!... Спасете пролегарската си чест, анархисти!...

Анархистите продължават да мълчат, но гледат Антонио като слизани. В този миг прокънтява мощният бас на Амбросио, проточен и металнически като военна команда:

— Безвластници-и-и-и!... Пригответе се веднага за фронта-а-а!... И страхливците да не разчитат на ми-и-лост!...

Под натиска на здравата логика и пролетарската съвест патетичното речение на анархистите избухва изведнък. Най-напред се вдига връва, после се чуват викове:

- На фронта!...
- В окопите!
- Да живее Дорути!

Анархистът с китарата почва да пее марша „Бандера Роса“, като си акомпанира на нея. Песента се поема от мощн хор от всички. Някои от анархистите маршират на място. Естанислао и Алварес се усмихват доволни. Инес нервно и бързо мести последователно погледа си от Естанислао към анархистите и обратно. Лицето на Себастиян е застинало в израз на мрачна и притаена злоба. Пилар наблюдава всичко със скептична усмивка.

Амбросио прави знак на другарите си да мълкнат. Шумът угихва.

— Да, чужденец!... гордо се обръща Амбросио към Естанислао — това еме ние анархистите на Арагона!... Дай заповедта на полковник Москера.

Естанислао я изважда от джоба на ризата си и му я подава.

Амбросио наплюнчва палеца си, допира го до един химически молив, който му подава Антонио, и отпечатва палеца си върху заповедта, сложена върху китарата на музикалния анархист. Естанислао прибира отново заповедта, като отдава чест и стиска ръката на Амбросио. Китаристът почва да свири марша на петия полк и анархистите залпяват пак, тръгвайки вкупом към желязната врата:

„И в тоя жарък юни
комунистите се сбраха
в двора стар на манастира
пети полк те основаха

Песента загълхва постепенно. Във вътрешния двор настъпва отново предишната сънлива тишина.

— Разходете баша ми в парка!... — сухо заповядва Инес на Себастиян; след това се обръща към отец Сантияго: — Отче, придружете го, моля!

Себастиян тика количката и излиза с нея в парка. Отец Сантияго се покланя учиво и тръгва след тях.

— Пилар!... — гласът на Инес е почти металически и в него звучи някаква сложокайна решителност. — Пригответи стани за лейтенанта и капитана му.

— Да, сеньора!

Пилар излиза през лявата галерия, като се усмихва многозначително на Естанислао. Последният не забелязва тази усмивка, но Инес я забелязва и това предизвиква върху лицето ѝ тръпка на лека досада.

— Тъкмо мислех как да преодолея възмущението ви!... равнодушно произнася Естанислао. — Възнамерявам да настаня шаба си в къщата ви.

— Реших да изпреваря грубост — произнася Инес.

— Благодари!... — сухо казва Естанислао, след това се обръща към Алварес!

— Алварес!... Настанете момчетата в парка, а не в селото!

Алварес удря токовете си и застава мирно:

— Разбирам, другарю капитан!

— Оставете зенитните картечници в парка и секретни постове в околността...

— Разбирам, другарю капитан.

— След това изпратете сержант Гонсалес с няколко войника при мене.

— Разбирам, другарю капитан!

— Нямам други нареждания, Алварес!... Естанислао се усмихва приветливо. — След вечеря бих желал да изпуша няколко цигари с вас.

— Разбирам, другарю капитан.

Алварес отдава чест и излиза през желязната врата.

Инес и Естанислао остават сами. Няколко мига двамата се гледат втрънчено

с привидно равнодушие, което маскира дълбокия им взаимен интерес. Те приличат на двама мощни противници, които се изследват преди схватката внимателно.

— Правилно!... с иронична снизходителност одобрява Инес. — Франкистката авиация щади грижливо именината на господарите!... Тук ще бъдете в безопасност.

— Иска ли някой мнението ви за нашата безопасност? — сухо пита Естанислао.

— Забранено ли е да изпитвам симпатия към вас?

— Много бързо прехвърляте симпатиите си от анархистите върху нас.

— Нима се учудвате?... Единственият изход пред личност като вас е да декларирам веднага симпатията си.

Инес изважда табакерата си, запалва цигара и го гледа насмешливо.

— Пред мене можете да бъдете напълно свободна от тази необходимост.

— Тогава разрешете да проявя добрите си чувства спонтанно! — разсмива се Инес.

— Ще бъде уместно, ако не ги превръщате в нахалство.

— При дадените обстоятелства нахалството ми е белег на откровеност!... Защо не оцените това?

— Просто не се вълнувам от вашата откровеност.

Инес се приближава до него, като го гледа дръзко и разгневено в лицето, но Естанислао остава все тъй недостъпен.

— Е?... — с досада произнася той.

Инес отива още по-близко до него.

— Какво?... Трябва да се махна ли? — сърдито пита тя.

— Никой не ви пъди оттук.

— И да ме изпъдите, ще се върна пак!... Франкистите са вече при Пеня Брава.

— Така ли се говори из вашите среди?

— Знае се и във вашия щаб. Бригадата ви е заобиколена.

— Това ви радва, нали?

— Искам само да ви го напомня!

— С каква цел?

— Просто да не бъдете толкова високомерен.

— Докато аз съм тук, всяка ваша постъпка в полза на франкистите може да струва арестуването ви — кипва изведнъж Естанислао.

— Глупости!... Инес се усмихва почти щастливо от избухването му. — Франкистите ще ви смачкат и без моята помощ.

Естанислао не е смяян от дързостта ѝ. Но той я гледа втренчено, сякаш иска да разбере какво се крие зад тази дързост. В този момент от галерията излиза Пилар.

— Капитане!... Моята къща е на ваше разположение!... — с любезна усмивка произнася Инес.

Естанислао я поглежда още веднъж почти враждебно и тръгва след Пилар.

Пилар повежда Естанислао през галерията, след това по едни стълби, по сле по един коридор на втория етаж и най-сетне отваря стаята, предназначена за Естанислао. Това е една твърде старомодно наредена спалня с изхабени мебели от средата на миналия век и отворени прозорци, които гледат към парка. Но до нея има малко помещение с тясна врата, през която се влиза в модерно инсталirана баня с вана, душ и умивалник с голямо огледало.

Пилар е облечена в нещо подобно на плажна рокля с презрамки, която разкрива българският красавец ѝ заоблени рамене и трапчинката между сочните ѝ гърди. Голотата ѝ смутила Естанислао и погледът му се старае да я избегне. Пилар забелязва това и бърза да се извини с фалшива свежливост:

— Сигурно тази рокля ви шокира!... — облякох я, докато пригответя банята.

— О, съвсем не!... — с хладнокръвно усилие я уверява Естанислао.

— Каква вода предпочitatе?... Гореща или хладка?

— Ние сме доволни, когато изобщо намерим вода.

— Тогава ще ви пригответя ваната с хладка вода.

Пилар влиза в банята, последвана от Естанислао, и отваря крановете на банята. Докато тя прави това, Естанислао с много усилие отклонява погледа си от хубавите ѝ, обути в елегантни пантофи и лъскава коприна крака и някак тъжно учуден, почва да разглежда дребулиите върху чистия умивалник — четки, сапун и стъклка с одеколон. Това са неща, от които войната го е отвикнала отдавна.

— Хладката вода успокоява нервите и помага на човека да забрави войната — казва Пилар, като се изправя.

— Уставът не позволява да забравяме войната.

— Оставете тази вечер устава на страна!... В Арко Ирис могат да ви се случват само приятни неща.

— Така ли?

— Да, сеньор!... В Арко Ирис има добро снабдяване. хубаво вино и...

Пилар млъкva многозначително. Преодолял смущението от трапчинката на гърдите ѝ, Естанислао гледа лицето ѝ въпросително.

— И?... — произнася той.

— Не съвсем стари жени!... — скромно казва Пилар.

— Искаш да кажеш, прилича на добре обзаведен публичен дом?

— Публичните домове са хуманни заведения, сеньор!... Не ги ли посещавате?

— Не. Нямам навик.

— Чудно!... — с известно недоверие казва Пилар.

— В моята страна публични домове не съществуват.

— Как така?

— Разори ги конкуренцията на порядъчните жени.

Пилар избухва във висок звънлив смях.

— Приятна баня, сеньор! — пожелава тя.

И излиза от банята.

Естанислас, насапуянан, къде мъжественото сп и силно тяло във ваната; след това, полугол до пояс, се бръсне пред огледалото. Но един проточен и тъжен звук спира движението на ръката му, която държи бръснача. Естанислао се ослушва неволно, после продължава отново да се бръсне.

В следващия миг виждаме кучето на Морено — едро животно от вълча порода, вързано за синджир в парка, приклекнало на задните си крака, да вие зловещо и продължително по посока на един от прозорците на къщата. Виенето на кучето се прелива в звука, който издава динамото на походния телефон в казарменото помещение на анархистите в селото до Арко Ирис. Помещението е пусто, леглата разхвърляни, дървените станоци, върху които стоят оръжията — празни. До телефонния апарат седи Педро и трескаво върти дръжката му, мъчейки се да вземе връзка с града. Най-сетне той успява да направи това и на другия край на линията виждаме служебната стая на Хуан Фернандес в бойния щаб на анархистите от областта. Стените на стаята са украсени безвкусно с анархистически емблеми, лозунги и всякакъв вид оръжие, между които на видно място виси портретът на Кропоткин. В момента, когато телефонът на бюрото му звъни, Хуан Фернандес стои прав и навива самодоволно някакъв чертеж на руло, който е показал преди малко на един свой приятел анархист. Последният седи в креслото за посетители и кима ласкателно с глава:

— Твоят проект заслужава сериозно внимание!... Това ще бъде най-оригиналната ръчна бомба!...

— Хрумна ми, докато бях учител в Сарагоса!... скромно осведомява Фернандес.

След това взема разсеяно слушалката на телефона и гледайки усмихнат събеседника си, питат:

— Кой е?

— Педро Варан!... — смутолевено отговаря Педро от другия край на живата. — Всички другари отидоха на фронта!...

— Как?!... — лицето на Хуан Фернандес се изкривява внезапно от гняв вътрешната.

— Един капитан ги проагитира!...

— Не го ли арестувахте веднага!... — яростно настръхва Хуан Фернандес.

— Той... ме удари с юмрук по лицето!... — мънка Педро, като покрива неволно с ръка бузата си.

— А защо ти е даден пистолет, страхливецо?... — вън от себе си започва да креши Фернандес.

В този момент обаче телефонната връзка се прекъсва. Фернандес, както и Педро правят напразни усилия да я възстановят, като тракат с ръка върху вилката на слушалката. У ритъмът на това тракане се слига с равномерните удари на конски копита върху твърдата изгорена от слънцето земя. Ние виждаме Инес, свита и каца на като малък жокей върху седлото на англоарабски кон, който препуска в едър и бърз тръст по познатия вече път между селото и Арко Ирис. Косата на Инес се разтяга от въздушното течение, а лицето — напрегнато не толкова от ездата, колкото от някаква мъчителна, вътрешна мисъл. Тя влиза през железната врата на парка, стига до мястото, където е вързано кучето на Морено, и може би неволно под влияние на зловещото виене на животното спира коня. Няколко мига тя се колебае, после изважда пистолета си и стреля три пъти върху вързаното куче, което в този момент яростно и безпомощно, иска да се хвърли върху коня и нея. Животното подскочи и надавайки пропизителен вой, пада невъзможно на тревата. Инес преживява някакъв дълбок вътрешен ужас от постъплката си, но идва бързо на себе си и отново подкарва коня.

Пред отворената врата на вътрешния двор идват Себастиян и едно селско момче — коняр. Инес слиза бързо от коня, подава юздите на момчето, а камшика и ръкавиците си — на Себастиян. Момчето отвежда коня.

— Бях у Моленор! — казва тя, задъхана от ездата. — Ще дойде утре да копае в избата.

— Трябваше още сега!... — напръщено забелязва Себастиян.

— Невъзможно!... рязко отвръща Инес. — Къде е Пилар?

— Забавлява капитана в библиотеката! — някак доволно и съучастнически осведомява Себастиян.

— Не разчитам на вашите глупости, Себастиян!... — остро го смразява Инес.

Лицето на Себастиян взема в миг обикновеното си, непроницаемо изражение на подчинен слуга. Инес тръгва бързо към библиотеката, като минава през вътрешния двор, галерията и един коридор на първия етаж. Докато прави това, тя успява да възстанови равномерното си дишане, нарушеното от инцидента с кучето, и спокойния аристократичен израз на лицето си, но в коридора срещу нея се задава Пилар с прazen поднос за кафе в ръка. Инес се спира. Пилар е облечена със същата неприлична рокля, но е покрила раменете си с прозрачен шал, а в черната ѝ лъскава коса блести ярък карамфил.

— Току що сервираха кафе на капитана!... звънливо съобщава Пилар.

— Бях наредила да не правиш това, докато не се върна от хижата на баща ти!... — сухо напомня Инес.

— О!... — простете, сеньора!... Съвсем забравих това — искрено се извинява Пилар.

— И махни тази неприлична рокля!... — внезапно избухва Инес. — Тук не е кафаре.

— Ще изпълня желанието ви веднага, сеньора!

Всичко има в интонацията на този отговор от феодалната подчиненост на бившата селянка и камериерка, до бунта на независимо първеню, което се присмива ехидно над все още красивата, но леко повехната четиридесетгодишна аристократка.

Инес отминава презрително и влиза в библиотеката — широка зала със стариинни шкафове и увехтели, тежко подвързани книги. Естанислао седи в едно почти проръчено кресло до прозореца и чете том от Лорка. При влизането на Инес

той става от креслото и прави малък вежлив поклон, след това сяда отново, без да остави книгата.

Инес се спира нерешително.

— Може би... наруших четенето ви?... тихо казва Инес.

— Пилар успя да направи това преди вас.

— Колко сте нахален!... — удивено, но почти нежно произнася Инес с някаква дълбока радост.

— А вие трябва да дадете на камериерката си един урок по прилично държание.

— Харесва ли ви камериерката ми? — весело пита Инес.

— Защо питате?

— Нима трябва да разменяме само враждебни декларации?

— Да, прилича на портокалов цвет, нали?

Естанислао оставя книгата върху една масичка до креслото и цитира:

— С лице по-мургаво от зелената луна.

— О?... Не заслужава чак стих от Лорка.

— Към всички мъже ли е така нападателна?

— Само към ония, които ѝ харесват.

— Ако поговорите по същия начин с нея, мога да ви поздравя като свидница.

— Мъже, които идват от окопите, винаги имат нужда от свидница.

— Вие сте рядко безочлива жена!... — Естанислао става бързо от креслото. — Ако се боите за себе си, няма нужда да ме насочвате към камериерката си.

— Да се боя за себе си?... — разсмива се Инес. — Но аз съм стара мома и възрастта ме пази достатъчно.

— Очаквате да опровергая това, нали?

— А да не си въобразявате, че кокетирам с вас?

— Щеше да бъде по-достойно, вместо да ми предлагате друга жена.

Инес го поглежда смаяна и в същото време като че ли развеселена от нещо. Може би това е сигурността, че авансите на Пилар не са имали никакъв успех пред него. Но тъкмо това я изправя пред нова загадка за Естанислао, която тя трябва да разреши непременно. С решителни крачки тя отива при него и застава само на няколко сантиметра от гърдите му, като го гледа в лицето.

— Ето!... — произнася тя, като повдига ръце в страни. Можете да правите с мене каквото искате! Харесвам ли ви?

— Не си въобразявайте подобна глупост!...

— Видяхте ли колко добре ме пазят годините? — горчиво се разсмива Инес, вите с мене, каквото искате! Харесвам ли ви?

Естанислао я гледа с изненада.

— Обяснете поведението си — казва той примирително.

— Не е ли ясно?... — с някаква ирония към себе си пита Инес. — Предложих ви любов!... — Като улична жена или свидница — все едно.

— Срещу какво?

— Срещу услуга, разбира се!... В такъв случай обикновено се предлагат любов или пари, нали?

— Кажете какво искате, без да ми предлагате нищо!... Не съм изнудвач на жени.

— Още не мога!... — с дълбока въздишка на мъка и колебание прошепва тя.

Естанислао се изсмива късно:

— Постъпвате драматично в неподходящи обстоятелства, а това е смешно!... — иронично казва той.

— Не е смешно!... — с гневен вик произнася Инес, като се приближава отново до него — Смъртта обикаля около нас!... Не я ли усещате?

Няколко мига двамата се гледат неподвижно.

— Сега е война и смъртта обикаля навсякъде!... — насмешливо забелязва Естанислао.

— След няколко дни тук можете да бъдете пленен или убит! -- все още разстроено произнася Инес.

-- Само убит!... — като че на шега добавя Естанислао. — Франкистите не вземат пленници.

Инес го измерва тъжно с погледа си от глава до пети.

— Да, франкистите не вземат пленници!... повтаря тя.

— Ако продължавате да ми напомняте това, мога да ви арестувам наистина!... — почти шаговито повтаря Естанислао.

— Леко смекчения тон в държанието на Естанислао действува на Инес никак ободрително.

— Ще бъде безполезно!... — прави опит да се пошегува и тя. — Аз също мога да бъда убита.

— От кого?... От франкистите ли? — усмихва се Естанислао.

— Не. От вашите съюзници — анархистите.

— Доколкото разбрах, вие сте в отлични отношения с тях.

— Членувам дори в организацията им. Но те могат да ме арестуват.

— Защо?

— Снощи се скарах с Морено.

— Хм!... Намерили сте с кого да се скарате.

Инес го гледа напрегнато, втречено, изпитателно:

— Какво е вашето отношение, капитане? — питат тя след къса пауза.

— Към какво?

— Към това, което ви казах.

— Личните спорове между анархистите не ме интересуват! — равнодушно произнася Естанислао.

— Личните спорове между анархистите завършват с куршум.

— Зная.

— Тогава... Шегувате ли се или се преструвате на наивен?

— Не мога да ви отговоря, преди да узная какво се е случило.

Инес отново въздъхва дълбоко, измъчена от своята тайна. Най-сетне, тя като че събира сили и взема решение да я каже, но в този момент се чува далечно, постепенно засилващо се виене на мотор. Инес се услушва, очите ѝ се разширяват, върху лицето ѝ се изписва уплаха.

В следващия миг ние виждаме мощната открита осемцилиндрова спортна кола, която лети по познатия път между селото и Арко Ирис. Зад кормилото седи Хуан Фернандес, а до последния с пълно въоръжение анархистът Хоселито. Хуан Фернандес кара колата много бързо и с гнездно напрегнато лице.

— Ако проявиш малодушие, ще те пратя в стола да миеш чинии! — сърдио-мърмори Фернандес.

— Да не съм юато Педро? — възразява Хоселито.

— Раждането на Педро е обида за арагонските мъже — продължава да ръмжи Фернандес.

Колата прелита бързо през отворената желязна врата на парка.

Виждаме отново Инес и Естанислао в библиотеката. Сега шумът от колата на Фернандес, която спира пред вратата на вътрешния двор, се чува съвсем ясно..

— Иде!... — разстроена произнася Инес.

— Кой?

— Хуан Фернандес, най-близкият човек на Морено.

Върху лицето на Инес се изписва почти ужас. Няколко мига тя стои като парализирана, после идва бързо на себе си.

— Влезте в съседната стая! — казва тя на Естанислао, като го улавя за лакътя и го тегли към вратата.

— Не!... — решително отказва Естанислао, като се освобождава с рязко движение от ръката ѝ.

Няколко мига тя го гледа безпомощно, после върху лицето ѝ се появява израз на мрачна решителност:

— В ред ли е оръжието ви? — бързо пита тя.

— Винаги! — усмихва се и Естанислао.

В този момент в библиотеката влиза Фернандес. Той обхваща с чоглед стаята и като вижда Естанислао, дава веднага сигнал с една свирка, която изважда бързо от джоба на ризата си.

— Добър вечер, Инес!... — поздравлява Фернандес, като вдига свития си юмрук.

— Добър вечер, Фернандес!...

Инес го поздравява също с вдигнат юмрук.

— Търся другаря Морено.

— Беше тук вчера и вечерта си замина.

— Но каза ли къде отива?

— Знаеш, че няма този навик!... Потърси го из вертепите на града.

Фернандес я поглежда малко учуден от дръзкия ѝ отговор. Изразът на мрачна решителност върху лицето на Инес става още по-твърд.

В това време през вратата почти тичешком влиза Хоселито с откачен автомат и застава веднага зад гърба на Естанислао.

— Какво означава тази комедия, Хуан Фернандес?... — остро пита Инес.

— Изпълнявам дълга си, Инес!...

— Не разбирам защо трябва да правиш това като страхливец?

Фернандес повторно поглежда Инес — той път враждебно, — но пак без да каже нищо, след това се приближава до Естанислао.

— Документите!... — безцеремонно произнася той.

— Дължен сте да ми покажете първо вашите! — с хладно спокойствие му напомня Естанислао.

Фернандес изважда от джоба на ризата си някаква карта и му я показва отдалеч, без да я подава. Естанислао дръпва безцеремонно картата от ръката му, преглежда я и му я връща заедно със своите документи. Фернандес преглежда документите на Естанислао внимателно.

— Вие сте чужденец?... — пита той враждебно, като му ги подава обратно.

— Да, чужденец съм!... — отговаря Естанислао.

— А в документите ви пише, че сте испанец.

— Нима се учудвате? — пита Естанислао. — Същото правят десетки хиляди италианци и немци от франкистката армия.

— Испанските армии, състасени от чужденци! — саркастично се изсмива Фернандес.

— Не, другарю безвластник!... Чужденци, които се бият насила или доброволно в испанските армии!... Голяма грешка е да смесвате едните с другите.

— Опитвате се да ме убедите? — иронично пита Фернандес.

— Да!... Това е по-разумно, отколкото да коментирам излишно и глупаво като вас.

— Фернандес!... — намесва се Инес — Уместно е да те предупредя, че този чужденец е с добри испански навици, а освен това има и свои, които не познаваш.

— Да!... Забелязвам, че ти е симпатичен! — саркастично произнася Фернандес.

— А на тебе не е ли симпатичен? — пита Инес, като застава между Естанислао и Хоселито и слага ръце в джобовете на панталоните си. — Не ти ли омръзна да гледаш хора, които се огъват като влечуги в краката ни?

— Какво търсите при тази жена? — грубо се обръща Фернандес към Естанислао.

— Не съм длъжен да ви давам обяснения.

Върху лицето на Фернандес се появява цинична и зла усмивка.

— Тогава... благоволете да ме последвате в града.

Естанислао изважда свеквачично револвера си и го насочва към Фернандес. Същото прави и Инес от удобното положение, което е вече заела: тя насочва револвера си към Хоселито.

— Значи... Оказвате съпротива!... — с тиха безпомощна ярост произнеса Фернандес.

— Да, сеньор!... И всяко мърдане на вашия човек ще струва живота ви — предупреждава Естанислао.

— Махни се отпреде ми, Инес — каза на Инес Хоселито.

— Хоселито!... Рано е да се самоубиваш!... — отговаря Инес.

— Да видим кой ще се самоубие пръв!... — трезво оценява положението Хоселито.

— Очевидно ти, а после Хуан Фернандес.

— Добре е да знаете, че батальонът ми е в селото — допълга Естанислао.

Фернандес гледа объркано, след това обръща лице към Хоселито и му прави гневен знак да прибере оръжието си. Хоселито очаква на рамо автомата си, докато Инес и Естанислао продължават да стоят с извадени револвери.

Фернандес е надменно вирната глава тръгва към вратата, последван от Хоселито.

— Поведението ти се нуждае от обяснения, Инес!... — казва той на Инес, отивайки към вратата.

— Ще ги дам на Морено, Хуан Фернандес!... — отговаря Инес.

— Ако се върнете, ще стрелям веднага! — предупреждава Естанислао.

Фернандес и Хоселито излизат от стаята. Няколко мига Инес и Естанислао остават на щрак. След това Инес полуутваря предпазливо вратата на библиотеката и вижда през колоните на галерията как Фернандес и Хоселино се отправят към желязната врата на вътрешния двор. Чува се шум от запалване на мотор и потегляне на кола. Инес и Естанислао прибират револверите си.

— Винаги ли показвате такова тъпко равнодушие пред смъртта? — питва Инес с весело оживление.

Естанислао я гледа неподвижно и втреченчено, с никакво приятно любопитство, към което може да се примесват и неуломивите още тръпки на любовта. И заинтина в този момент финото и разълнувано лице на Инес е прекрасно.

— Ако тези почтени синьори ви бяха отвлякли, щяха да ви застрелят веднага!... — продължава Инес в същия тон. — Тогава по дяволите вашия батальон и цялото ви блестящо хладнокръвие досега.

Естанислао продължава да я гледа по същия начин.

— Защо ме гледате така?... — усмихва се Инес, като идва при него и слага нежно ръката си върху рамото му. — Рядко съм виждала мургави хора с толкова светли очи!... Вашият народ трябва да е никаква ужасна смесица от раси!

Естанислао я прегръща бързо и неочеквано. Върху лицето на Инес се появява изведнъж израз на сподавено вълнение, но едновременно с този — и лека гримаса на уплаха. Естанислао поглежда за миг лицето ѝ, след това я чука вендага, без да я целуне, и се отдръпва от нея.

Инес се усмихва тъжно.

— Защо избягахте? — питва тя.

— Липсва нещо.

— Младостта ми?... — произнася тя горчиво след къса пауза.

— Глупости!... Само съгласието ви.

— Нима е необходимо?

— Въпрос на вкус.

Естанислао запалва нервно цигара. Върху мъжественото му и красиво лице трепти съжалението му, че е направил погрешна стъпка, и заедно с това — копнежът на хиляди сурвии мъже в пустинята на войната, които жадуват за капчици на нежност и чиста любов.

Инес го гледа с дълбока изненада. Може би тя не е подозирала толкова душевен финес и достойнство в този непознат чужденец, дошъл да се намеси заради никаква идея в социалната драма на Испания. В момента тя едва ли е в състояние да анализира ясно чувствата си, но усеща инстинктивно, че пред нея

стои прекрасен и честен човек, който я вълнува съвсем независимо от това, че може да я спаси от смъртната опасност, в която ситуацията на войната са я поставили.

Тя се приближава до него и произнася с тих, сподавен шепот:

— Вие ми харесвате!...

Но Естанислао махва небрежно с ръка. Думите ѝ звучат като вежливо, но излишно извинение на отказа ѝ да приеме порива му.

— Обяснете постъпката си преди малко!... — рязко казва той.

Инес го гледа със затаен дъх, след това почва да диша ускорено и дълбоко.

— Чакам!... — повтаря Естанислао.

— Вижте какво има горе!... — произнася тя почти шепнешком след огромно вътрешно напрежение — на втория етаж!... Точно над тази стая.

Едновременно с това тя изважда един странен ключ и му го подава.

Естанислао остава неподвижен. Изразът на лицето му става строг и през него минава сянка от подозрение. Инес стои с протегната ръка.

— Аз ще ви придружа!... — предлага тя с никаква детска безномощност.

Естанислао продължава да я гледа неподвижно по същия начин.

— Добре!... — съгласява се тя с отпаднал глас и лека горчивина. — Почекайте сержантата и войниците си, ако подозирате засада.

Но Естанислао не подозира вече засада. Инцидентът с Фернандес му дава достатъчно основания да мисли, че тази жена е разкрила всичките си карти и от нея не може да се очаква подлост. Той дръпва внезапно ключа от ръката ѝ и с твърди, спокойни крачки излиза от библиотеката в галерията. Инес тръгва след него. Двамата се изкачват по стълбата към втория етаж и стигат пред вратата на стаята, която се намира над библиотеката.

— Тук!... — с треперещ глас прошепва Инес.

Естанислао отключва бързо и отваря вратата. Стаята е светла, широка, таринна, с грамадни елинсовидни огледала и овехтяла мека мебел, с висок гардероб, който стига до тавана, и широко легло с алков. Очевидно това е спалня на жена. Вероятно на Инес, но в нея пашува безпорядък. Половината от завивката на леглото е съмъкната върху пода, възглавниците му са в неестествено положение. Едно кресло е катурнато върху пода, до една ниска масичка се търкалят разпилени карамфи и късове от разбита ваза. И всичко това прави още по-драматичен видът на човешкото тяло с разперени ръце, проснато върху килима в средата на стаята. Отначало виждаме това тяло в ракурс, а после в едър план, и оставаме потресени както от физическата му грозога, така и от рояка мухи, които в тоя горец испански климат се вие вече около него. Това е труп на шестдесетгодишен мъж, облечен в познатата черна униформа на анархистите — нисък, дебел, червеногъс, с подпухнало лице, подобно на лоена топка, с черти, които напомнят едновременно интелектуалец и пролетарий, със светли безжизнено стъклени очи и голяма, жестока, изкривена от агонията уста, от която е потекла струя засъхнала кръв.

Дори Естанислао, който е виждал толкова ужаси на войната, трепва неволно от зловещата грозота на този труп.

— Кой е този човек? — сепнато питат Естанислао.

— Морено!... — полугласно прошепва Инес.

— Кой го е убил?

— Аз!...

Естанислао мигновено откъсва очите си от трупа и поглежда Инес.

Брадичката, бузите, цялото тяло на Инес треперят като в треска. От очите ѝ бликат сълзи. Едновременно с повторно преживявания ужас, за който говори безпорядъкът в стаята, в погледа ѝ свети някакво отчаяно упование в Естанислао. Но Естанислао произнася с неочаквана строгост.

— Говорете!... Вие ме изправяте пред едно престъпление!

От гърдите на Инес се изтръгва пронизващ вик на отчаяние:

— Не е престъпление!... Снощи той влезе в спалнята ми и се опита да ме направи своя любовница. Трябваше да стрелям!...

Естанислао поглежда отново зловещия, отвратителен труп. В лицето на убия има нещо първобитно и животинско. Естанислао съзнава, че едва ли би се намерило човешко същество, което не би се защитило с каквото може поне от физическата грозота на това жестоко лице. А как е трябало да постъпи едно

същество като Инес? Естанислао прокарва лице през целото си. Лицето му остава невъзмутимо, но клепките му мигат бързо.

— Има ли свидетели за това? — пита той, като поглежда съчувствоно Инес.

— Само Пилар!... — отговаря Инес.

Естанислао поглежда трупа за трети път. Странно!... Сега трупът не му се вижда тъй грозен и отвратителен. Дори в него има нещо тъжно, което предизвиква съчувствие. И това съчувствие идва от абсолютната неподвижност, с която смъртта поразява всяко движение, всеки порив и всяко живо същество. Може би зад тази черна униформа на анархист е туптяло мъжествено сърце на революционер, борещо се срещу вековните предразсъдъци и олигархията на тази страна! Колко различни подбуди могат да съществуват зад отнемането на един човешки живот? И какво дава право на Естанислао да взема сантиментално страната на една аристократка, убила при неясни обстоятелства един републиканец, антифашист, бил той и анархист?... Неясни ли?... Ами леглото, обърнатото кресло, счупената ваза, безпорядъкът в цялата стая?... Впрочем думата ще си каже съдът.

Да!... Думата ще си каже съдът! Естанислао съобразява равнодушно, че тази жена, насочвайки преди малко пистолета си в Хоселито, всъщност е искала да запази от арестуване себе си. Колко глупаво човек може да се замеси в любовна мелодрама на анархисти!...

— Какво ще правите с мене?... — никак механично и отпаднало пита Инес.

— Нима очаквате друго освен да ви предам в ръцете на законната власт? — суро отвръща Естанислао.

Инес го поглежда потресено, с широко разтворени очи. Уповането в по-гледа ѝ е изчезнало. Остава само ужасът — тъпият, безкрайният ужас на всяко живо същество от смъртта. В следващия миг тя креши яростно:

— А кое наричате вие законна власт?... Губернаторът, милиционерите и съдите, които треперят от безотговорните банди на анархистите ли?... О, капитан!... — добавя тя след къса пауза с болка, отгадналост и дълбока горчивина. — И вие се превръщате като тях в малодушен подлец.

Последните думи на Инес удрят Естанислао като камшик. И ударът идва не от ужаса, който я измъчва, а от дълбокото разочарование в гласа ѝ. Мигновеният мираж на малкото оазисче на любовта всред пустинята на войната заплашва да изчезне безследно, завинаги, и чудното, одухотворено от виковете лице на тази жена ще буди в душата на Естанислао само срам и печал за проявена безчувственост.

В този момент от вътрешния двор долитат тежки марширувани по плочините стъпки. Миг след това долита и войнишки глас, който извиква високо:

— Другарю капитан!...

Естанислао излиза от спалнята на Инес в галерията на втория етаж и вижда в двора сержант Гонсалес с няколко въоръжени войници. Сержантът го забелязва веднага.

— Другарю капитан!... Разрешете да остана!... Доведох наряд за преглед на помещението.

Някаква могъща, стара като света и стояща над всичко сила кара Естанислао да отговори с равен глас.

— Аз ги прегледах, Гонсалес!... Всичко е наред!... Освободи хората да почват!...

Естанислао се връща отново при Инес. Тя продължава да стои в предишното си положение, но лицето ѝ е успокено, а погледът ѝ следи движенията на Естанислао с неизразима признателност. В този поглед има нещо топло, светло, лъчезарно... Тя е чула думите на Естанислао към сержант Гонсалес и знае какво означават те.

— Мисля, че докато съм тук, няма да ви се случи нищо — спокойно заявява той.

Иска му се да добави: „Ние сме заобиколени отвсякъде!... Ние сме по-жертвуван арнергارد и ще бъдем избити до крак, за да може остатъкът от бригадата ми да се оттегли към Валенция!... Утре или най-късно вдруги ден франкистите ще бъдат тук и тогава няма да те заплашва вече никаква опасност!“ Но, разбира се, той не може да ѝ каже това.

Ала Инес е прекрасно осведомена върху положението и няма нужда от думи, за да разбере това. В лицето, в погледа, в цялото ѝ същество трепти нещо,

което иска да каже: „Аз се радвам не за живота си, а за това, че ти постъпваш именно така!... Може би... Може би аз съм те чакала да дойдеш цял живот!“

И всичко това си казват само в една секунда, само в немия поглед, който разменят...

В голямата и старинна готварница на Арко Ирис кипи трескава работа. Върху плоча на широката печка за готвени врят тенджери и цвърчат тигани със запръжки, а във фурната ѝ се пекат сладкиши. Но вместо някогашната много-бройна прислуга сега тук работи и се сути само Пилар, коафирана, с боне и препасана с бяла дантелена престишка. Тя върти работата си бързо и ловко, но в лошо настроение. Това личи по намръщеното ѝ лице, по резките ѝ движения и по силния тръсък, с който поставя капациите върху тенджерите. Причината за лошото ѝ настроение ще стане ясна след малко. В готварницата влиза Себастиян, важен и надменен в своя майордомски жакет, но в добро настроение и предразположен към слизходителен разговор:

— Няма нужда от трети куверт!... съобщава той. — Лейтенантът бил зает.

— Ако не е зает, капитанът ще му намери работа!... — Пилар разбърква един тиган, в който се пържат картофи. — Само ще им пречи.

— Освен това сеньората ми заповядва да сервирам вечерята най-късно към девет!

— Е, да!... Пилар долива гореща вода в една тенджера, в която ври задушено. — Нощта им трябва!...

Той се опитва да вземе един от готовите вече сладкиши, оставени в чиния, но Пилар го изпреварва, вдига чинията и не му позволява да направи това.

Командирът на всеки батальон се радва на привилегията да носи със себе си, дори през време на война, не много голям дървен, но здрав и обкован с жељазо сандък, в който пази цялото си осъкъдно имущество: парадната униформа, няколко ката долни дрехи, две-три любими книги, бутилка коняк и много цигари. Когато командирът отседне някъде, свръзката му полага педантични грижи за този бараж, а когато командирът падне убит, баражът изчезва безследно, както тялото на притежателя му в безкървен гроб или братска могила. Ние виждаме на екрана хубавия момент от съдбата на този командирски бараж — когато ординарецът изважда от него парадната униформа на Естанислао и я поставя на дивана в стаята му.

Миг след това виждаме самия Естанислао, облечен в тази красива и почти елегантна парадна униформа на испански капитан: спортно сако с външни джобове, риза с вратовръзка и дълги прави панталони. Тя отива много добре на високия му ръст и на симпатичното му лице с права, гладко вчесана коса. В нея той добива дори някак салонен, но лишен от сладникавост вид, който хармонира с обстановката на тази вечер.

Естанислао влиза в трапезарията. Посреща го Инес с хубава прическа и тъмна вечерна рокля. Единственото украсение на тази рокля е малка диамантена брошка върху гърдите. Няколко мига двамата се гледат усмихнати, сякаш взаимно учудени от вида си.

— Настанихте ли се добре? — питат тя.

— Отлично, сеньора!

— Може би в стаята ви има някакви неудобства?... Всичко у нас е изхабено и старо.

— Всичко у вас е пълно с реликви от миналото.

— С противната плесен на аристократична, бедна и смешна Испания!... Не ви ли се повдига?

— Зашо ми казвате това? — леко намръщен питат Естанислао.

— Не знай!... — Инес се усмихна смутено. — Може би защото нямам сили да бъда естествена като вас.

— Толкова ли е трудно това?

Инес мълчи и гледа виновно пред себе си, сякаш измъчена от никакво хрумване, което си е позволила, но което вече не може да предотврати.

— Не искате ли да пийнем нещо?... — предлага тя, като посочва съседното салонче.

Двамата минават в салончето и сядат на кресла до една кръгла масичка. Естанислао втренчва любопитно погледа си в една старинна миниатюра, окачена на стената, и се навежда леко към нея.

— Изглежда, че имате вкус към тези дрѣбали! — забелязва Инес.

— Някога мечтаех да стана художник.

— Защо не станахте?

— Изключиха ме от Академията.

В салончето влиза Себастиян, носейки поднос, върху който има две чашки с мастика и чиния с малки сандвичи. Той е облечен във фрак с черна жилетка и носи бели ръкавици. Естанислао го поглежда бързо, след това се обръща весело към Инес:

— Вие правите пълна реставрация на миналото! . . .

— Това дразни ли ви?

— Никак! . . .

Естанислао вежливо задържа усмивката си, но тя е в очите му. Инес го гледа обезсърчена. В този момент тя съзнава, че блясъкът на аристократична Испания не прави на Естанислао никакво впечатление. Себастиян се оттегля. Двамата изпиват чашките си.

— Аз не ви се подмазвам! . . . — никак горчиво произнася тя, като гледа замислено пред себе си.

— Зная — весело се усмихва Естанислао.

— Но вие сте непристъпен човек! . . . — каза тя със същия горчиво замислен глас.

— Не е вярно, Инес! . . .

Инес трепва и втренчва погледа си в лицето му.

— Инес! . . . — произнася тя със странен шепот. — Вие ме нарекохте Инес! . . .

После навежда глава и скрива лице в длани си.

Естанислао повдига леко главата и с ръка.

— Простете, ако събърках! . . . — казва той.

Тя открива лицето си, върху което блестят вадичките на две сълзи, и се разсмива внезапно:

— Събъркахте! . . . Събъркахте ужасно, сеньор капитан!

След това улавя ръката му, изправя се стремително и го потегля със себе си. Естанислао се подчинява и се изправя също. Двамата тръгват към вратата, при което тя продължава да държи ръката му под мишиницата си, но когато стигнат до другия ъгъл на салончето, в който има голямо огледало, тя се спира неочеквано:

— Вижте! . . . — казва тя, като посочва образите на двамата в огледалото.

— Приличаме на годеници, които излизат от черква! . . . Хубава двойка, нали?

— Направо абсурдна! Аристократка и плебей.

— Нищо подобно: анархистка и комунист! . . .

— Това би направило брака още по-неравен.

— Не бойте се! . . . Няма да увисна на шията ви.

Инес блясва ипуска сърдито ръката му, след това тръгва към трапезарията сама, но Естанислао я задържа, като я улавя за раменете и обръща към се бе си.

— Искате ли да предложа нещо разумно? — пита той.

Инес наклонява глава и допира бузата си до китката на ръката му, но това движение е съвсем спонтанно и лишено от банално кокетство; тя изправя главата си веднага.

— Кажете! . . . съгласява се тя.

— Просто да не се шегуваме с известни неща.

— Вие се бойте дори от шегата! . . . — горчиво се усмихва Инес. — Изглежда, че у мене не достига разумът, а у вас — чувствата.

— Не бързайте! . . . — сериозно произнася Естанислао. — В момента никой от двама ни не може да каже какъв не достига у другия.

— Предлагате да бъдем реалисти, нали?

— Да! . . . Около нас бушува война.

— А кому е нужна тази безумна война?

— От нея сега зависи свободата в целия свят.

— Не можете ли да измислите нещо по-убедително за оправданието ѝ?

— За милиони хора няма нищо по-убедително от това.

Инес го гледа тъжно, учудено и никак сизходително. Тя не може да разбере по никакъв начин чуждото понятие за свобода. За нея свободата е субективен елемент, който се разбира от само себе си, който е даден по рождение на нейното феодално, господарско, неограничено и себично „аз“, който е отделен от

идеологията на анархизма само с няколко силогизми на мисълта и който на практика се слива напълно с него. Може би за Естанислао вече не е трудно да разбере странното преминаване на тази жена в лоното на анархизма, дързостта ѝ да застреля без колебание Морено, пълната ѝ неспособност да прояви угрizение от това, че е отнела един човешки живот. Трупът на Морено като че ли не съществува вече за нея. И въпреки тази феодална суворост на характера ѝ във вътрешния облик на Инес има нещо благородно, чисто и прекрасно, никаква женственост и финес, които замиват все по-силно Естанислао. Џявол да го вземе, той трябва да бъде нашрек с тази жена, а не може... Жребият на любовната игра, на нарастващата близост е вече хвърлен от нея и Естанислао го приема. Може би единственият изход, който остава, е не да се пази от шегата, а тъкмо напротив — да превръща всичко в шега. Той я хваща под ръка и повежда към трапезарията.

Сега ги виждаме да вечерят на масата, отрупани със старинен порцелан, сребърни прибори и светилници, в които горят тържествено запалени свещи. На пръв поглед това е протоколна вечеря в скучен английски стил, но репликите между Инес и Естанислао хвърчат бързо, игриво и непринудено. Вечерята е към края си.

- Трудно ли е да стане човек комунист? — пита тя.
- Не е много лесно.
- А какво трябва да прави? ... Да прочете „Капиталът“ ли?
- И това е недостатъчно.
- Знаете ли, че един испански крал е провъзгласил всички испанци за аристократи?
- Умен крал! — Вероятно е бил отегчен до смърт от придворните си.
- Но вашата партия също би могла да обяви всички испанци за комунисти!
- Малко трудно сега, но положително ще го направи някога.
- Тогава и аристократите биха могли да станат комунисти, нали?
- Разбира се! ... Без да четат Капитала.

След малко те седят отново в салончето до трапезарията. Себастиян, с величествени и плавни движения, сякаш свещенодействува, оставя на масичката пред тях поднос с кафе. Но Инес развива неочаквано лакейския му транс. Тя го поглежда с досада и произнася равнодушно.

— Благодаря Себастиян! ... Не сте ми нужен повече.

Това значи, че тоя трябва да ги остави сами. Нито едно мускулче не трепва върху неподвижното дървено лице на Себастиян. Но преди да се оттегли, огърите му, неприятно проницателни очи хвърлят върху Естанислао бърз поглед, който е изпълнен с ледена омраза.

Инес става и почва да сервира кафето.

- Кой ви измисли името „Браво“ — пита тя, като му подава чашата.
- Войниците — отговаря Естанислао.
- А знаете ли какво значи „браво“?
- Зная. Прилагателно с много значения.

Инес гледа замислено прешитата ивица над джоба на сакото му, върху която пъстрят лентичките на многобройни ордени.

— Значи „смел“, „мъжествен“, „великолепен“! ... — произнася тя тихо и сякаш на себе си. — Но значи и „разбойник“! ... — добавя тя високо, след къса пауза, като се разсмива изведнъж.

— Това ме обижда малко — забелязва Естанислао.

— Напразно! ... — продължава тя с нарастващо вълнение — Разбойниците са на голяма почит у нас... само заради смелостта им да се противопоставят на безумните ни закони! ...

Естанислао не отговаря. Няколко мига двамата пият замислено кафето си.

После ги виждаме излезли на балкона пред трапезарията, който гледа към парка. Пълната луна е вече изгряла над дърветата и облива всичко с тайнствена, фосфорна светлина. Върху светлия фон на сиянието ѝ се очертават силуетите на няколко усамотени и стройни палми, които стърчат над останалите дървета в парка. От някъде долитат сподавено звуци на мъжки хор, придружен от китара, който пее войнишката републиканска песен „Ай Кармела! ...“

Инес и Естанислао стоят изправени до дървения парапет на балкона. Тя се приближава към него и произнася усмихнато, като го гледа в лицето:

— Вие бихте били чудесен разбойник в нашата Сиера Морена! ... — след

това добавя тихо и мечтателно: — разбойник, който раздава собствено право-
съдие!...

— Разбойничеството няма да помогне на испанския народ!... — отговаря Естанислао. — И доказателство за това е вашата либертална комуна.

— Не я ругайте!... — моли Инес. — Тази комуна беше най-прекрасната ми мечта... но се удави в безумия.

— Не е хубаво само да се мечтае.

— Но аз страшно общам да правя това!... — казва Инес с оживление. — Искате ли да помечтаем малко?

— Добре!... — усмихва се Естанислао.

— Но няма да ми се подигравате, нали?

— Обещавам!

— Тогава представете си, че двамата сме разбойници в Сиера Морена!... или не!... по-добре в степите на Венецуела!...

— Какво ще правим там?

— Ще постъпим на работа в имението на един роднин на майка ми!... Ще гоним с ласо полудиви бици и коне.

— Значи искате да станем каубои?

— Вие сте ужасен... — разочаровано протестира тя, — а какво ще правите, ако успеете да се измъкнете оттук?

— Ще отида да се бия за свободата на друг народ.

— И пак няма да помислите за мене!...

Инес го гледа горчиво. Вместо отговор Естанислао я прегръща.

Ние ги виждаме в едър план.

— Вие сте разбойник... разбойник... разбойник!... — задъхано произнася тя. — И аз ви общам всеки миг повече.

Арко Ирис е потънал отдавна в сън, но тихата и сребристата светлина на луната, която се е издигнала вече високо, продължава да струи над него. През затворената железняна врата на вътрешния двор се разхожда с бавни стъпки часови от батальона на Естанислао. Войникът е със стоманена каска, с тънък своеобразен шинел без ръкави, с къса карабина, опряна върху рамото, и с леките, светли обувки на испанската пехота „Алпарагатос“, които фосфорицат в по-лумрака. От време на време часовоят се спира, гледа или се слушва в лунния здрач. И тогава, гледайки и слушайки през неговите зорки сетива, ние откриваме едва доловими белези на тайнствения нощен живот, който продължава още в Арко Ирис. Той само отбелязва тези признания, но не ги разбира или остава равнодушен към тях, защото е неосведомен. Но ние ги разбираме и можем да ги посочим на зрителя, тъй като заедно с него можем да подозирате какво се крие зад тях.

Польхва вятър, който ние усещаме по потрепването на тревата. Без да му е струено, часовоят подсмърчка и суровото му испанско лице с орлов нос прави лека гримаса. Това е гримасата на човек, който всред благоуханието на дърветата и цветята в южната нощ усеща дисонанса на неприятна миризма. Миг след това ние виждаме в тревата озъбеното и застреляно от Инес куче на Морено, чийто труп, огрят от лунната светлина, напомня зловещо познатия ни вече труп на господаря си.

Часовият се изхрачва и бавно обръща глава към едно прозорче на избата, което гледа към вътрешния двор на къщата и се вижда през решетката на железяната врата. От прозорчето, почти едва доловими, долитат бавни, тъпи и глухи удари, които се повтарят ритмично. Ние се приближаваме към прозорчето — ударите се чуват по ясно. Подобно на кущия дявол от романа на Гевара ние проникваме в избеното помещение и виждаме старец Молинеро — бащата на Нелар, — който копае с една кирка уморено твърдия под на избата: Молинеро е доста напреднал в работата си. Виждаме го почти до пояс в изкопания трап. Той оставя кирката, отпива няколко гълътки коняк от плоско стъкло, което вади от джоба, и почва да изхвърля с лопата изкопаната пръст.

Ние се връщаме отново към бдящия часовий. Но сега той не бди, а е нашел главата си и може би потънал за миг в някаква мисъл за гражданская война, за родното си село в Ламанча или за безличната и нерадостна съдба на войника, възприемайки пасивно само равния, меланхоличен и прекрасен звук, който издава някаква мощна птица. Ние виждаме тази птица, от рода на кукумявките, скрита в клоните на дърветата. Тя издава още веднъж своя меланхолично кадифян звук, но последният, вместо да прекъсне, се превръща в морзов поток от сигнали на радиостанция, които имат същия тембър и височина.

Кушият дявол на Гевара ни пренася сега в таванска стая на Себастиян. Завесите на прозорчето са пътно затворени. Себастиян седи по жилетка до маса, върху която е сложено сандъчето на малка военна радиостанция, и със слушалки на ушите приема съсредоточено някакви съобщения. Ние чуваме ясно неразбираемите сигнали на морзовата азбука, които Себастиян възприема, без да записва. Когато сигналите престават, Себастиян с добре упражнена ръка почва да манипулира бързо с морзовия ключ, предавайки късо съобщение от своя страна. След това той поставя бързо радиостанцията в една ниша с канак в стена, затваря капака и спуска върху него отлепения и повдигнат тапет.

Ние сме пак при часовия. Сега той е излязъл от своя размисъл, прозява се почти гласно и с безразлично лице се старае да превъзмогне нуждата от сън, като гледа в прозорците на къщата. И тогава ние забелязваме заедно с него, че в два от тия прозорци, намиращи се на противоположните краини на фасадата на къщата, мъждука слаба светлина. Светлината в единия от прозорците угасва. Миг след това, като гледаме от вътрешния двор на къщата, ние виждаме Пилар да излиза от стаята си, носеща запалена свещ в ръка. Тя тръгват по галерията на втория етаж към стаята на Естанислао и се спира пред вратата ѝ. Лицето на Пилар е напрегнато, възбудено, с някакъв израз на дръзко взето решение. Очевидно тя не е спала досега, защото е облечена в неприличната рокля, прическата ѝ е напълно в ред и в устата си стиска запалена цигара. Пилар почуква на вратата, но никой не отговаря. Тогава тя отваря сама вратата, влиза в стаята и осветява вътрешността ѝ с пламъка на свещта. Стаята на Естанислао е празна, оправеното му за спане легло непокътнато, а стрелките на старинния часовник над леглото показват три и половина часа през нощта. Върху лицето на Пилар се появява израз на изненада, разочарование, мъка и гняв. Тя уgasва с дълбока въздушка цигарата си в пепелицата върху масата и излиза от стаята. Сега тя върви из галерията бързо, със злобна и горчива усмивка върху лицето, сякаш иска да се увери час по-скоро в снова, което предполага. Й тя се уверява. Когато стига пред стаята, в която спи Инес, и дава ухо към вратата, приглушавайки стъпките си и духвайки бързо свещта, тя чува полугласния шепот на Инес и Естанислао.

Пилар не се унижава да подслушва и бавно тръгва назад. Върху лицето ѝ не се появява, както очакваме, злобната маска на ревността. То изразява само тихата, безропотна мъка, примесена с ирония, на бившата феодална селянка, която републиканският офицер е отминал небрежно заради господарката.

Ние оставяме огорчената от неравенството Пилар и влизаме направо в стаята, в която по логиката на военната ситуация и на любовта, Инес и Естанислао са се отдали на последния стадий на своята близост. Без да показваме никакви подробности в стаята — ние ги виждаме в едър план — само до гърдите под една тънка, бяла и образуваща хубави гънки завивка. Върху красните им, легко уморени лица, върху свежата и спортна голота на раменете им грее мека, лунна светлина. Ние усещаме негата на тази южна и топла андалузка нощ, по израза на лицата, по кадифено меланхоличния звук на нощната птица, който долита през отворения прозорец, по благоуханието на карамфил, който голата, силна и протегната ръка на Естанислао взема от близката база и поставя в косата на Инес. След това той се приподига легко и опрян върху лакета си, навежда глава, за да докосне с ноздрите си карамфила и косата ѝ. И двамата се намират в основа състояние, когато умората от страсти ще покрие съзнанието им с булото на съня. Но докато Естанислао все още запазва пълна бодрост, Инес говори унесено — като в наркоза.

— Защо ми се струва, че те познавам от детинство... че сме израснали заедно!... — питат тя със затворени очи и полуусмивка.

— Защото сме от два различни свята, но като хора — еднакви!

— Може би не напълно еднакви!... — продължава тя в същия унес. — Ти разсъждавайки, се владееш, а аз не мога!... Нямам чувство за мярка!... и понякога забравям действителността!...

— Добре!... Ще ти ударя плесница, когато прекалиш!... — отговаря той усмихнато, като я целува.

— И няма да ме намразиш никога, нали?

— Не!... Няма да те намразя никога.

— Аз съм малко бясна и луда!... — продължава тя все тъй полуусмивко усмихната. — Това е испански недостатък, разбиращ ли?... Когато живеем, ние мечтаем или сънуваме!... За нас — животът е сън!...

— Да!... Вие, испанците, живеете, когато сънувате, и сънувате, когато живеете!

— Много глупаво ли е това?

— Не!... Това е най-прекрасното нещо в света!

Естанислао се навежда и я целува повторно.

— На тебе ти се спи!... — казва той след малко, като гледа нежно лицето ѝ.

— Да!... — прошепва тя тихо.

Инес заспива. И ние виждаме нейния сън. Тя продължава да живее, докато сънува, и този живот в съня е наистина продължение на сънуването ѝ в будно състояние. И ние разбираме, че това е сън по неговата нелогичност, по призрачната разводненост на показаната на екрана действителност, в която само лицата на Инес и Естанислао запазват ясни очертания и се движат като светло петно по екрана.

И така, ние ги виждаме най-напред върху фона на католически олтар, застанали смирено един до друг със запалени свещи в ръка пред отец Сантиаго, който чете молитвите на венчалната церемония и ги благославя. Но това е странна церемония!... и Инес е с булчинско було, но в костюм за езда и револвер на пояса, а отец Сантиаго вместо срасо е с черна барета и униформа на анархист. Инес е щастлива, но зад нея като свидетели се усмихват двусмислено Себастиян и Пилар с неприличната рокля...

После виждаме Инес и Естанислао да слизат по моста на океански парашод върху фона на някакво латиноамериканско пристанище с неясни очертания на небостъргачи, на палми и на хора с бели и черни екзотични лица. Щастлива и горда, облечена в елегантен пътнически косюм, Инес бърза да представи Естанислао на някакви родини в светли дрехи, които са дошли да ги посрещнат на кея, които се кланят церемониално и смешно и чито лица представяват само замъглени, нефокусирани петна. Но абсурдите на съня продължават и тук: Инес открива срамена, че между посрещащите се хилят неясните лица на Себастиян и Пилар.

В третата част на съня Инес и Естанислао препускат успоредно на коне из някаква степ, която е пак екзотична и призрачно неясна. Те се смеят волно и разговарят весело, но ние не чуваме нито смяха, нито говора им. Сега Инес е в обикновения си костюм за езда, а Естанислао — както в останалите два епизода на съня — в красивата си униформа на капитан, която олицетворява за Инес мъжеството, спокойствието и любовта. Но ето че Естанислао отклонява внезапно галопа на своя кон настрана, забавя го, спира го и скоча от седлото, продължавайки да се смее. Какво е това?... О разбира се!... Някаква шега на любимия човек!... Инес ей сега ще му покаже как може да се шегува и тя! Тя също спира своя кон, слиза от седлото и откачва от него ласото през въртене във въздуха и го хвърля върху него. С глуко и тънко свирене примката на ласото разсича въздуха и обхваща Естанислао. Инес дърпа бързо противоположния край. Примката стяга ръцете на Естанислао в лактите и ги притиска към тялото му. Тогава Инес почва да тегли възжето към себе си. Двамата се приближават един към друг в някакъв делириум от весел смях. Край на шегата!... Инес се хвърля на шията му, искачки да го разцеплюва и освободи!... Ето тя го държи вечно в обятията си. Но какво става?... Истина ли е това?... Тя надава вик на ужас... Естанислао се е превърнал внезапно в безжизнен, неподвижен, студен труп.

Ужасът на Инес прекъсва съня ѝ. Ние се връщаме отново към действителността, към нейното ефемерно щастие, към тишината на южната нощ. Сега тя отново държи в ръцете си живия и топъл Естанислао, който се мъчи да я успокон.

— Какво има?... — питат той.

— Нищо!...

Дишакий дълбоко от ужаса на кошмар, тя сгушва лицето си в грапчинка-та между шията и рамото му и впива пръстите си в мускулите на тядото му. Тя не смеє да му каже нищо за съня си, който е продължение на зачатъка на нейната безумна мисъл, породена от действителността.

Ние отново усещаме драматичната и невярна тишина на андалузката нощ, нарушавана само от кадифения звук на нощната птица.

Но тази тишина се разтърска изведенъж от продължителен и глух тътенеж,

много далечен, но зловещ и страшен, към който се примесва тихо дрънчене от стъклата на отворения прозорец.

— А какво е това?... — пита Инес с разтворени от уплаха очи.

— Артилерийска стрелба!... — отговаря Естанислао, като се намръща леко, и бърза да я успокси с усмивка:

— Но тя е още далеч!...

Инес е осведомена върху развитието на военните действия в сектора по-тий добре, както самият Естанислао. И тя знае много добре какво означава тази ураганна артилерийска стрелба; атака на франкистите, които се приближават към Арко Ирис и които ще бъдат в него най-късно утре вечер или вдруги ден сутринта.

За разлика от съня сега ужасът на Инес има съвсем реална причина.

— Войната!... — прошепва тя с глух тон.

И отпуснатата върху гърдите на Естанислао, почва да хлипа неудържимо.

Утрото в Арко Ирис е свежо и жизнерадостно, сякаш не държи сметка за човешките мъки и страхове през потайната нощ. Небето е чисто, прозрачно синьо, птичките във вековния парк чуруликат, по листата на субтропичните цветя и треви се извеждат сутрешни капчици влага, в затулените и прашни тъги на тавана на старинната къща, в които проникват сълънчеви лъчи, висят едри средиземноморски прилепи, върху кората на едно старо дърво в парка виждаме един лениво неподвижен хамелеон — рядко, но типично за тази част на Испания животно. И всички тия подробности, потънали в топла влага, мъх и сънливост, ни напомнят за екзотиката в душите на обитателите на Арко Ирис, за неговото илесенясало и малко скучно всекидневие, нарушенено от идването на републиканския баталion.

И този нарушен покой се усеща по радостното клокочене на струята на басейнчето във вътрешния двор, по младия, бодър и свеж в утрото часовия, който е сменил нощния и който само по униформена риза и бричове, но с каска и пушка, опряна на рамото, продължава да се разхожда бавно пред желязната врата откъм страната на парка.

Масата до басейнчето е покрита с бяла покривка, а върху нея лежат няколко счетоводни книги. Себастиян, с кордовска шапка, по риза с отворена яка и бели панталони, работи седнал до масата и вписва в книгите сметки.

От дясната галерия излиза Пилар, носейки поднос с празни чаши за кафе, с който се отправя към масата. Фризурана ѝ е безупречна, с незибжен червен карамфил в косата, който Инес никога не би сложила, защото това е навик само на жените от народа. Пилар е облечена в елегантна, предобедна рокля, която ѝ придава вид на господарка и по това ние разбираме, че тя изпълнява функциите си на камериерка по-скоро по инерция и навик, отколкото по задължение. Лицето ѝ е намръщено и някак заядливо — лице на човек, който се е въртял в леглото си и е прекарал безсънина нощ.

— Измитайте се дон Себастиян!... — казва тя кисело. — Сеньората иска да поднесе кафето на офицерите тук.

Себастиян престава да пише — повдига глава с престорено учудване: — Значи... тя те пие кафето си с тях?

— Не се правете на глупак!... — тросятото отговаря Пилар. — Изглежда, че красивите мъже са приятни не само на тъй наречените пропаднали жени.

— Какво искаш да кажеш? — шокиран от дързостта ѝ произнася Себастиан.

— Просто виждам, че и благородните дами отстъпват като севилските балетни звезди, когато искат да изкопчат нещо от някой шараан, канят го в леглото си.

— Слушай!... — възмутено казва Себастиян. — Съзnavаш ли какво говориш?

— Видях го с очите си!... — продължава Пилар. — Най-после и нашата мухлясала девственица реши да пожертвува целомъдрието си.

Себастиян се изправя бързо и я гледа потресен. Сега той е изненадан наистина, но освен това — и дълбоко разтревожен. После съобразявая нещо и каза сякаш на себе си: — Тя действува направо смело! Винаги съм се възхищавал от това!

— Вие сте роден да се възхищавате от аристократите!... — произнася тя презрително.

След това взема празния поднос от масата и тръгва с него към галерията. Докато тя прави това, Себастинян гледа гневно и подозрително след нея, после прибира книгите си и излиза с тях през железната врата, поздравявайки хладно часовия.

Пилар се връща отново — той път с прибор за варене на шварц кафе, ку- па със захар и нова покривка за масата, която носи под мишницата си. Този път тя не е тъй кисела и докато сменя покривката, почва да тананика някаква ве- села севилска песничка. Нападателно — кокетската ѝ бодрост се възстановява напълно, когато вижда Естанисла.

Той се появява в галерията по бричове, в униформена риза с пуснати ръ- кави и добре вързана вратовръзка, без кепе, но с кобур на пистолет на пояса си. Лицето му е свежо, току-що обръщнато, а косата още мокра от банята и глад- ко вчесана. Той се спира, без да забелязва Пилар, която спира тананикането си и го наблюдава със скрита горчивина. Няколко мига той гледа към парка и съ- зерцава сиянието на утрото с някакъв израз на едва забележима тъга, сякаш си казва: „Вечичко това няма да съществува утре за нас.“ След това, мислейки че никой не ю вижда, той се протяга с тиха, сладостна и сдържана въздишка, под все още владеещия го спомен за изтеклата нощ.

— Добро утро, сеньор капитан!... — звънливо го поздравява Пилар от- далеч.

Естанисла се сепва.

— О!... Добро утро, Пилар! — отвръща той и тръгва към масата.

— Добре ли спахте? — с малко ехидна любезност питат тя.

— Отлично!... Отдавна не съм спал така.

— Казах ли ви, че тук не е съвсем лошо? — многозначително се ухилва тя.

— Разбира се, Пилар!... Вашите стари хронисти наричат Андалузия благо- словена от християнския и мюхамеданския бог страна.

Пилар спира за миг нареждането на масата.

— Много лошо е, когато различни богове почнат да благославят една и съща страна — казва тя.

— Защо?

— Човек се чуди кому да угоди.

Естанисла я поглежда изпитателно.

— Но аз предполагам, че ти си добра католичка и служиш само на хри- стиянския бог!... — усмихнато забелязва той.

Пилар почва отново да нарежда масата:

— Пречат ми различни дяволи, сеньор!

— А защо не се отървеш от тях?

— Това не могат да сторят дсри монахините с помощта на бъга, се- ньор!... — Пилар свършва нареждането на масата. — И за това в Севиля, а не другаде се е родил първообразът на любовниците — грешният и прокълнат Дон Жуан.

— Сериозно?... — произнася с изненада Естанисла.

— Да, сеньор!... — Андалузия е страна на светци и целомъдрени жени, които любовта превръща в грешници и хетери.

Пилар се изпърва надменно, като опира едната си ръка в хълбока. Това е балетната поза на испанската танцовка, която иска да каже: „Виж какво лице. какви прекрасни гърди, рамене и крака имам!“ Но позата не упражнява никакъв ефект върху Естанисало. Вместо това в очите му светва иронично пламъче.

— А ти към как категория спадаш?... — питат той усмихнато... — Към целомъдрените или хетерите?

— Нима доня Инес не ви осведоми снощи за това? — саркастично отвръ- ша Пилар.

Естанисла я гледа хладно и сухо:

— Защо мислиш, че е трябвало да ме осведоми?

— Старите моми треперят за морала около себе си.

— Но доня Инес не прилича никак на стара мома. Тя е много хубава и добре запазена жена.

— Е, да! — снизходително се съгласява Пилар. — Аристократите нямат друга работа освен да се занимават със спорт и да пазят външността си.

Естанисла я гледа няколко мига сериозно, след това се усмихва любезнно:

— Но ти не ми каза каква си?

— Аз съм грешница, сеньор! — натъртено произнася тя.

След това взема малката си, много изящна табакера, която е оставена върху масата, изважда една цигара от нея и поднася табакерата към Естанислао. Естанислао взема също една цигара и няколко мига разглежда последната внимателно.

— За това ли си пушила в стаята ми посрещ нощ? — пита той внезапно и почти остро, като поднася пламъка на запалката си към цигарата ѝ.

— По какво познахте? ... — равнодушно се учудва Пилар.

— По угарката, която си забравила в пепелницата.

— Имате качества на разузнавач — невъзмутимо се изсмива Пилар. — Исках просто да си побъбрам като хора... А вие какво помислихте?

— Аз не мисля лошо за испанските момичета, дори когато някое грозно намерение ги накара да влязат в стаята ми посрещ нощ.

— Грозните намерения обикновено прикриват следите си, сеньор! ... — горчиво забелязва Пилар. — Но защо не предположите, че съм дошла с някое хубаво чувство? —

Естанислао я поглежда леко объркан:

— Разбира се, възможно е и това!

— Както у благородните дами, нали? ... — произнася Пилар.

Няколко мига тя го гледа дръзко, насмешливо, саркастично, след това тръгва към дясната галерия.

Естанислао се усмихва и снизходително поклаща глава. В този момент от галерията излиза Инес. Двамата се виждат отдалеч и приближават бавно един към друг, като се усмихват сдържано и едва доловимо. Това е топла, нежна, съучастническа усмивка на мъж и жена, които са прекарали заедно нощта, но в ней има и някакъв оттенък на примирена тъга, който идва от съзнанието у двамата, че всичко, което се е случило между тях, е било и не може да бъде друго освен ефемерно, недостижимо за бъдещето щастие.

— Добро утро, сеньюра! ... — вежливо поздравява той.

— Добро утро, капитан Браво! ... — отговаря тя.

И в гласовете им прозвучава също тази тиха, подтискаща двамата тъга. Те си говорят на „вие“, но това е само условно пред външния свят.

— Отивате на езда? — пита той.

— Правя всяка сутрин това.

— В либерален стил? ... — казва той, като посочва кобура на револвера върху пояса ѝ.

— Точно така! ... — разсмива се тя. — Но има и друго! ... По майчина линия аз съм креполка.

— Какво значи това?

— Не съм от чистокръвните благородници на Кастилия, които са целували ръка на Наполеон.

— Разбирам! ... — казва Естанислао, като я гледа в очите.

— Елате да пием кафе! — предлага тя, като докосва леко ръката му.

— Няма ли да попречим на ездата ви? ... — пита той.

Инес го поглежда с изненада и упрек:

— Глупчо! ... произнася тя тихо. — Чакала съм те да излезеш цял час. Двамата сядат на масата. Инес се залавя да пригответ кафето, но спира безпомощно:

— Няма гореща вода! ... — разсмива се тя изведнъж, а след това добавя със съжаление. — Жалко, че Арко Ирис е тъй разорен! ...

— Защо? — пита Естанислао.

— Защото искам да ездим заедно! ... В обора е останала само една болна кранта! ... Но ще се помъча да намеря някой Росинант и за тебе.

— Не мисля да се превръщам от пролетарий в аристократ! ... разсмива се Естанислао.

— Ти си аристократ между пролетарите, а аз — пролетарка между аристократите! ... Така върви, нали?

— Да, поне докато сме весели! ... — съгласява се Естанислао. Но нима Арко Ирис е разорен?

— Отдавна... — казва Инес.

— От войната вероятно?

— От ипотеките и дълговете, които направи баща ми.

— Вероятно не го е стопанисвал добре?

— Той прекара целия си живот в пиеене на коняк, стрелба по гълъби и авантюри с леки жени.

Естанислао я поглежда съчувственно. В този момент при масата идва Пилар, носейки канна с гореща вода.

— Пилар!... Седни да пиеш кафето си с нас! — предлага Инес.

— Имам работа, сеньора!... — грохотат отговоря Пилар.

Тя поставя каната върху масата, след това застава за миг неподвижна, като поглежда Инес враждебно и никак насмешливо, сякаш иска да я попита: „Знаете ли как се прави кафе“?

— Гогава, остави!... равнодушно казва Инес. — Ще го пригответ аз.

Пилар хвърля към двамата слизходително-ироничен поглед и тръства към галерията. Инес гледа след Пилар разгневено, но се овладява и не казва нищо, след това се залавя доста непохватно да прави кафето.

— Трябва да те предупредя, че Пилар е бивша метреса на баща ми! — неочеквано казва Инес, като поднася на Естанислао кафето. — Тя беше приста селянка, но баща ми я изпрати да следва балетна школа в Севиля!... Тя там научи известно светско държане и изкуството да кокетира с мъже.

— Мисля, че за това е виновен баща ти, а после тя.

— Естествено!... — съгласява се Инес. — Но след това баща ми ѝ приписа един малък чифлик, който отдавна я е направил независима!... Тя не е никаква камериерка, а доста заможно и дръзко първеню, което фактически командува в къщи повече от мене!...

— Защо ми казваш всичко това? — усмихва се Естанислао.

— Защото като жени сме поставени при равни условия!... — внезапно избухва Инес. — Нахално е да кокетира пред тебе с позата на онеправдана.

— Не хитриувай, Инес!... — продължава да се усмихва Естанислао. — Дори в този момент ти и Пилар сте разделени с бездната между гостподар и селянин.

— Може би така изглежда от марксическа гледна точка — сухо забелязва Инес.

— Това дразни ли те? — с известна тъга пити Естанислао.

— Много неблагодарно би било да се дразня от тебе!... Но от Пилар се дразня!... — добавя тя след къса пауза. — Никоя дъщеря, която помни униженията на майка си, не може да бъде слизходителна към бившата любовница на баща си!...

Между двамата настъпва късо мълчание, през което те изпиват кафето си.

— Ще обядваме заедно, нали? — пити тя, като стисва за миг ръката му.

— Да, Инес! — отговоря той с никаква замисленост.

След това се изправя. Удря токовете си и прави малък вежлив поклон.

— Сеньора!

— Приятни занимания, капитан Браво!

Естанислао тръгва с бързи крачки към желязната врата. Инес проследява с тъжен възторг стройната му фигура до вратата, след това бавно, потъната в мисли, се отправя към галерията.

Тя влиза в готварницата, където Пилар, сама с бонс и престилика, мие чинии. Инес се спира близо до вратата, Пилар я поглежда и не казва нищо.

— Капитанът ще обядва с мене... — произнася Инес с тон, който е равносителен на заповед.

— А идва ли ви на ум откъде ще взема пари за продукти? — дръзко пита Пилар, като прекъсва работата си и се обръща към нея.

Но Инес е предвидила това възражение. Тя отива при Пилар, бръквайки в джоба си и изважда от него малката брошка с динамити, която помним от вечерята ѝ с Естанислао.

— Занеси това у Пепе!... — казва тя спокойно и тихо.

— Пепе няма да даде за него повече от двеста пезети!... — гневно отговоря Пилар. — А това струва най-малко десет хилиди.

— Питам ли те колко ще даде Пепе? — без да повишава гласа си, казва Инес.

— Вие не сте на себе си, сеньора! — избухва Пилар внезапно, като изважда ръцете си от мивката и почва да ги тръска гневно. Не!... Не мога повече!... Омързна ми да се обогатявам от послудели аристократи!...

Инес я гледа мрачно и в този тежък, оловен поглед има нещо така властно, щото Пилар се укротява веднага.

— Добре!... казва тя, като махва примирително с ръка. — Ще намеря пари откъде.

— Откъде? — с леден глас пити Инес.

— В края на краищата имам собствени!... — неразумно изтървава Пилар.

Инес се приближава рязко към Пилар и в движението ѝ има нещо тъй заплашително, щото последната се дръпва неволно назад?

— Кой ти позволи да ми предлагаш благодеяние?... със стиснати зъби и задушена от гняв пита Инес.

— Аз не съм ли получавала от вашето семейство благодеяние?

— Баща ми те купуваше!... — презрително произнася Инес.

Пилар кипва отново:

-- Тогава разрешете да върна част от парите, които баща ви крадеше от майка ви и от вас! — крясва тя гневно.

— Слушай!... изъсъка Инес, като ѝ подава брошката. Ако ти не вземеш това, ще те изгоня веднага от къщи. Познаваш ме, нали, . . . — добавя тя след къса пауза.

Пилар пръстига автоматично ръка и взема брошката. Правейки това, гледа Инес никакък тъжно и състрадателно.

Инес се обръща и излиза от готварницата. Тя преминава през вътрешния двор с бавни замислени стъпки, излиза през желязната врата на парка и се отправя към стопанските постройки на името. Тези постройки са стари, занемарени, разнебитени, обраснали с трева и покрити със зелен мъх, който им придава нещо запустяло и романтично. Инес влиза в един малък обор, до който е пристроена малка стаичка. Най-напред тя преминава през полуутъмния обор и се спира при единствения стар, крантов, но чистокръвен англо-арабски кон в него, който дъвче лениво сено от яслите. Освен коня в обора има и едно магаре, на което Инес не обръща никакво внимание.

Инес откачва бавно едно ласо от стената, разглежда го съсредоточено и прави няколко бавни движения с прымката му, сякаш го върти мислено, но веднага след това, очевидно под влияние на кошмарния сън, го хвърля въгъла на станичката, сякаш уплашена от мисълта си. Това е някаква дива, абсурдна мисъл, несъвместима нито с обстоятелствата, нито с чувствата ѝ, която ние даволяваме по разстройения израз на лицето ѝ, по уплахата, с която захвърля ласото. Но мисълта е тревожна, натрапчива, упорита... Инес присяда бавно върху един грубо скован сандък еъс стари хамути и запалва цигара.

Докато тя пуши, в обора влиза момчето коняр и почва да оседлава бързо стария, полусляян кон, а после — магарето. Ние предполагаме заедно със зрителя, че момчето е натоварено да изпълнява това задължение всеки ден в определен час — било за разходката на Инес, било за покупките, които трябва да прави Пилар.

През това време ние се връщаме отново към Пилар, която виждаме да влизат в стаята си. С бързи и резки движения тя захвърля престилката, после боядисана си, след това изважда от гардероба някакви дрехи. След няколко мига тя е превръщана в хубава селянка с широка пола, везано елече, сандали на босите крака и сламена шапка, която отива много добре на енергичното ѝ красиво лице. Тя отваря едно чекмедже на скрина, взема брошката на Инес, която е оставила при влизането си върху последния, и я хвърля сърдито в чекмеджето, като изважда от него няколко банкноти и монети. Преди да излезе от стаята, тя грабва една сплесната, разтеглила кошница за продукти, която е донесла от готварницата. взема в другата си ръка няколко стърка карамфили и хвърля последен поглед в огледалото.

Облечена така, ние я виждаме да отива с плавни, балетни стъпки към столанските постройки. Срещу нея се задава, вървейки в строй, но със свободен ход, група от двадесетина войници без оръжие, които носят пакети под мишищите си. Очевидно това е група, която се връща от бания или от баталлонния бръснар. Пилар се усмихва целомъдрено, с наведена глава. Това е задължителната поза на испанска девойка пред мъже, които се възхищават от хубостта ѝ. Докато се разминават с Пилар, войниците ѝ отправят одобрителни възклициания.

— Olé, guapa! . . .

— Ay qué linda! . . .

— Pajarito! . . .

Последен в групата върви едър шишко с черни мустаци: той си позволява малко повече: протяга ръка и се опитва да погали Пилар по брадичката, но последната отговаря невъзмутимо, като зашива на бузата му една енергична плесница.

Когато Пилар наближава обора, в който се намира Инес, от една от съседните стопански постройки, представляваща нещо подобно на канцелария, излиза Себастиян в познато ни от сутринта облекло: риза и бели панталони и широ-

копола кوردовска шапка с плоско дъно. Той се отправя към обора, към, който стива и Пилар. Двамата се срещат на известно разстояние от него, което трябва да изврътят заедно.

— Къде?... — напрегнато пита Себастиян.

— На покупки от черната борса!... — иронично отговаря Пилар. — Понеже сме много богати.

— Виновна си ти!... — намусено отговаря Себастиян. — Не можа да се справиш с един нищо и никакъв капитан!... Последната уличница от Тирана би свършила повече работа от тебе!...

Пилар се спира и го стрелва сърдито с тъмните си очи:

— А вие сте глупав като маслинен дънер!... — гневно произнася тя. — Не виждате ли, че сеньората е загубила ума си по него?

Те стигат до обора, пред който момчето коняр е оседляло вече полуслепия кон и магарето. Пилар поглежда сърдито още веднъж Себастиян, след това сяда пъргаво върху малкото дамско седло на магарето и бързо подкарва животното към селото. Себастиян влиза в обора, докато момчето остава да държи оседланния кон и да чака Инес.

Себастиян минава през полуутъмният обор и почуква на вратата на стаичката. Инес трепва; чукането на Себастиян я изтръгва от нейната далечна замисленост.

— Ще разрешите ли, сеньора?... — пита той, като полуутваря вратата.

— Да?... — Инес го поглежда с досада. — Какво има, Себастиян.

Той влиза в стаичката и сваля шапката си.

— Простете, доня Инес!... — казва той. — Има един въпрос, който обстоятелствата налагат да повдигна сам.

— Говорете!... — с досада произнася тя.

— Червената бригада, към която спада батальонът на капитан Браво, е обкръжена отвсякъде.

— Чух го по радиото — сухо отговаря Инес.

— Това ме беспокои дълбоко, сеньора!... — Арко Ирис може да се превърне в арена на сражение и да понесе големи щети!... Не говоря за опасностите, които надвисват над вас и вашия болен баща.

— Всичко това е въпрос на случайност, Себастиян!

— Не, сеньора!... Ако батальонът сложи оръжие без бой, имнинето ще бъде спасено от разрушение, а капитанът и войниците му ще запазят живота си. Инес скоча като ужилена от сандъка, върху който седи:

— Говорите глупости, Себастиян!... — почти с вик произнася тя.

И в този вик има повече уплаха, отколкото възмущение — уплаха не от самото предложение на Себастиян, а от мигновено осъзната в самата нея готовност да се съгласи с него.

— Доня Инес!... — върху лицето на Себастиян се показва едва доловима ехидна усмивка. — Това е единственият разумен и човешки изход.

— А каква е гаранцията, че животът на капитана ще бъде запазен? — питат тя изведнъж с вълнение, което не може да скрие.

— Тази гаранция съм аз.

Инес го гледа с враждебно, презирително и почти насмешливо учудване.

— Вие!... — произнася тя с невярващ глас, сякаш в декларацията на Себастиян има нещо, което осъкърява гордостта й.

— Разрешете да ви осведомя, сеньора!... — в гласа на Себастиян почва да трепти надменно самодоволство. — Фалангата в републиканския тил има своя организация. И вашите скромни служители, Пилар и аз, изпълняваме отговорно задължение в нея.

— Откога? — пита Инес с променен глас:

— Откакто почна войната.

Инес го гледа няколко мига неподвижно, след това се разсмива хладно, почти презирително.

— Предполагам, че не ми се подигравате, сеньора!... — сухо произнася Себастиян.

— Смея се на парадокса, Себастиян!... — тихо казва Инес. — Аз съм за републиката, а Пилар и вие — срещу нея. Не е ли смешно.

— Парадоксите ни помагат да стигнем до истината.

— Или тъкмо обратното — да я скрият от нас.

Инес откачва един камчик от стената и почва да се разхожда замислено от едния край на стаичката до другия. Себастиян я наблюдава внимателно.

-- Това е невъзможно, Себастиян!... — казва тя изведиňъж, като се спира. — Капитанът не е нито подлец, нито страхливец.

— Нима да бъдеш разумен е подлост?

— Понякога, да!... А той е неспособен

— Въпрос на убеждение от ваша страна.

— въпрос на усъдение от ваша страна. Инес прави внезапно крашка към него.

— Какво си въобразявате? — Гневно питаша.

— Какво си въобразявате?... — гневно пита тя.
Нишай не е уверен, докъде от мене ще веде.

— Никой не е уверен повече от мене във вашата почтеност, сеньоръ! . . .

с дъръка ехидност заявява Себастиян. — Но вие му дължите признателност и трябва да помислите за живота му!

Инес го гледа, сякаш иска да намери съчувствие в студените му, проницателни очи, но като не го намира, прави опит да скрие вълнението си:

— Да!... Длъжна съм да помисля!... — равнодушно произнася тя.

— За съжаление не разполагаме с време.

— Какво значи това?

— Тази нощ войските на Каудилно ще атакуват републиканците по целия сектор.

С тих ужас Инес отронва думите:

— Още тази нощ?

— Да, сеньора!... Снощи получих нареддане за бойна готовност по шифрованите предавания на радиото.

Инес стои неподвижно, с полуспущнати клепки, унесена във вътрешния хаос на мислите и чувствата си. Гласът на Себастиян я стресва:

— Но какво е вашето решение, сеньора! — питат той

— Ше го взема ловечера — мрачно отговаря Инеса.

— Мислех, че не ще се поколебаеш да го вземете още сега — казва Себастиан с едва доловим оттенък на ирония.

Инеш идва бързо на себе си:

— Не ви питам какво мислите!... — гневно и властно произнася тя, като доставя ръкавините си. — В Абко Ирнс заповядвам, че не фалшивата!

— Тя излиза от стаичката с бързи и нервни крачки. Себастян гледа мрачно

Инес е пред обора. Тя поема бързо юздата от момчето и с пъргаво, добре изучено движение скача на седлото и като излиза през железната врата на последиця, пуска животното в галоп по добре познатия ни вече път между Арко Ирис и селото. След малко тя настига Пилар, чието магаренце ситни кротко по същия

път. Инес забавя коня си и тръгва успоредно с Пилар, като се навежда малко напред, за да види лицето ѝ. Гневът на Пилар е вече минал. Клатушкайки се върху магарето си, тя също гледа Инес, но добродушно, макар и малко насмешливо.

Пилар съобразва за миг откровението, което Себастиян е направил пред

— Пилар събрахъ за ми откровените, когото Себастиан е направил пред Инес, но не се вълнува никак.

Лицето на Инес трепва болезнено. Тя съзнава горчиво, че едва ли има нещо по-вярно и по-точно от думите, които в този момент Пилар казва за нея. Инес не може да отговори нищо.

Десета ние само подозирате, че двете самотни жени — бившата феодална господарка и някогашната безправна селянка — се обичат, че те дори не могат една без друга. Това е някаква странна взаимна симпатия, възникната като противоположност на враждата, която са създали между тях социалната бездна и семейните обстоятелства.

Но след идването на Естанислао между двете жени е застанал демонът на ревността. От снощи те се хапят болезнено, а това разкрива пред нас, макар и още смътно както същността на характерите им, така и сложните обстоятелства, сред които Пилар не с само хитра и практичесна селянка. Ние вече разбираме, че техните отношения не могат да се поберат в простата схема на класовия конфликт и всекидневната психология.

Пилар иска да отклони великодушно разговора от неудобната тема за фалангата, но иронията на пренебрежната жена не я е напуснала още:

— Да купя ли карамфили от Кармен, глухата?... — с привидна домакинска заинтересованост пита тя.

— Да, купи! — мрачен отговоря Инес.

— А какви?... Бели или червени?... — ехидно уточнява Пилар.

— Бели!... — избухва Инес. — Червени предлагат само уличните жени на Севиля.

— О!... Не ругайте уличните жени, сеньора!... Бог ги е създал, за да пазят от мъжете целомъдринето на почените!... Какво щахте да правите без мене, ако капитанът беше грозен, стар и дързък като Морено?

— Престани!... — отчаяно се опитва да я сгълчи Инес, без да има сила да се откъсне от разговора. — Докога ще изкупувам престъплението, което бавша ми навърши над твоята продажност и глупост?

— Но аз съм благодарна на вашия баща, сеньора!... — обезоръжава я Пилар. — Ако той не ме беше изпратил да следвам балетната школа в Севиля, щях да си остана завинаги окаяна и неграмотна селянка.

— Така!... — горчиво произнася Инес. — Бунтувала съм се за роби, които благославяват съдбата си.

— А каква полза от вашия бунт, сеньора!... — с неуморна заядливост продължава Пилар. — Докарахте само либерталната комуна, за да се върнете отново при аристократите.

— Няма да се върна никога при тях.

Инес я поглежда презрително и се готви да пришпори коня си, но Пилар внася нова тема в този своеобразен политически диалог:

— О, о, о!... — провиква се тя саркастично. — Изглежда, че капитанът е почнал да работи идеологично над вас!... Еволюирайте, както се казва, от анархизъм към комунизъм!

Вместо да се разсърди, тя се опитва да подкара коня си в тръст, но старателно и грохнало животно избързва само няколко крачки. Пилар шиба с пръчица своето пъргаво магаренце, което настига коня почти веднага.

— Значи рицарят на печалния образ се готви за нов поход — продължава тя. — И аз бедният Санчо трябва да тръгна отново след него!... Така ли?

Инес гледа пред себе си разсърдена от каприза на стария кон и сякаш не я слуша.

— Не!... — добавя Пилар, злъчно, почти с омраза. — Не, Тристе Фигура!... Омръзнаха ми авантюриите ви!... Санчовците са уморени.

— Лакейте и проститутките са уморени!... — презрително отговоря Инес. — Санчовците се бият за републиката!...

Инес продължава да езди към селото, отминавайки познати на зрителя особености на местността. Близо до онова място, където пътят за Арко Ирис се отделя от шосето, срещу нея се задава мотоциклетът с Бенал Касар, който се връща от шаба на brigadата. Те се разминават бавно и почти веднага след това единновременно обръщат главите си назад, сякаш искат да се разгледат по-добре. В погледите на двамата свети враждебност и недоверие.

Инес минава през познатата обстановка на селото и спира пред една малка, кокетна къщица с хубава градина, в която отец Сантияго полива с лейка цветя. Свещеникът оставя лейката, като се усмихва любезно. С малки, ситни крачки, той тръгва към нея.

Ние виждаме само краят на техния разговор в кабинета на свещеника. Скромната, но приятна обстановка на този кабинет с голяма библиотека в него ни показва, че отец Сантияго е образован човек или най-малко, че не е фанатик като останалите си събрата порасо. Свещеникът седи зад бюрото си, а Инес — на едно старинно дървено кресло пред него. Той говори бавно, замислено и с някаква тъга — тъгата на възрастния седемдесет годишен човек, който е изпитал и видял много неща.

Отец Сантияго: — Не зная какво да ви посъветвам, сеньора!... Тази война обръка всичките ми християнски понятия! Но ако у нас има нещо божествено — това е съвестта ми! Обърнете се към нея.

Инес: — Тъкмо тя ме кара да мисля за живота на капитана.

Отец Сантияго: — Само любовта ви кара да мислите за живота му.

Инес: — (иронично) А пред кого?... Пред бога ли?

Отец Сантияго: — Пред испанския народ, сеньора!

Инес: — Вие сте станал атеист, отче!...

Отец Сантияго: — Напротив... Може би сега стоя по-близо до бога.



КИНОСЪЕМОЧНАЯ

ГЛЕДАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
СЪВЕТСКАТА КИНОКОМЕДИЯ

„ИВАН ВАСИЛЕВИЧ СМЕНЯ ПРОФЕСИЯТА СИ“

(ГОРЕ СЦЕНА ОТ ФИЛМА)

ОЧАКВАЙТЕ ПО ЕКРАНИТЕ НА КИНАТА
СЪВЕТСКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

„НАДЕЖДА“

(НА ЧЕТВЪРТА СТРАНИЦА НА КОРИЦАТА
НАТАЛИЯ БЕЛОХВОСТИКОВА В КАДЪР ОТ ФИЛМА)