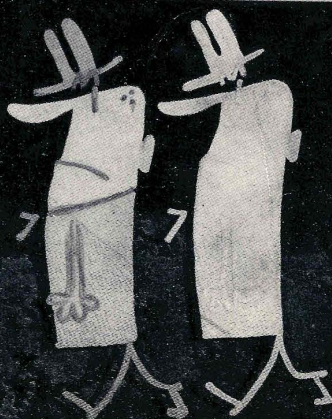
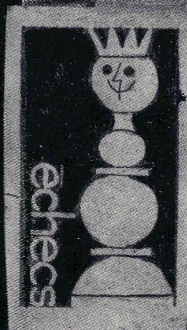


киноизкуство

2



кино изку ство

ОРГАН НА КОМИТЕТА ПО КУЛ-
ТУРАТА И ИЗКУСТВОТО, НА СЪЮ-
ЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ, НА СЪЮ-
ЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

февруари 1964 г.

година
19

Главен редактор Христо Сантов

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

Павел Вежинов, Бурян Енчев, Христо Кир-
ков, Дучо Мундров, Богомил Нонев, Вале-
ри Петров, Борислав Пунчев, д-р Алексан-
дър Тихов, Рашо Шоселов (зам. гл. ред.)

Редактор-уредник Иван Бояджиев
Редактор-стилист — Д. Димитрова

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

Главната задача пред творците на анимирания филм — Александър Дунчев	3
Езикът на киното и зрителят — Ан. Вартанов	10

ТЕОРИЯ

Типажът в рисувания филм — Тодор Динов	21
--	----

ДИСКУСИЯ

Да погледнем реално на фактите — Павел Вежинов	29
За режисьорския сценарий и за още нещо — Любен Станев	33

ТВОРЧЕСКА ТРИБУНА

Декорът в нашите филми — Арх. Б. Сапунджиев	37
---	----

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

„Ние, двамата мъже“, „Утрешни грижи“ — Иван Стефанов, „Кандид“, „Едно тъй дълго отсъствие“ — Хр. Берберов, „Хубавата американка“ — Вера Найденова, „Капитан Леши“ — Н. Константинова	41
--	----

ПРЕГЛЕД

Д-р Ал. Тихов — Лайпциг 1963 година	50
Йорис Ивнс — Нашата студия — планетата Земя	59
Никола Попов	61

ТВОРЧЕСКИ ПРОФИЛИ

Георги Георгиев — Атанас Свиленов	63
---	----

КИНОТО ПО СВЕТА

За нов подем на съветското киноизкуство — Ст. Стоименов	68
Словашкото кино през 1963 г. — Васил Илиев	71

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

Киното и научната пропаганда в миналото — Ал. Александров	74
ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО	75
ХРОНИКА	76

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

Реджиналд Роуз — Дванадесет разгневени мъже	83
---	----

На първа и четвърта страница на корицата из рисувания мултипликационен филм „Микъл“. Режисьор Доню Донеv, художник-постановчик Пройко Пройков.

ГЛАВНАТА ЗАДАЧА ПРЕД ТВОРЦИТЕ НА ИГРАЛНИЯ НИ ФИЛМ

Александър Дунчев

Срещата на членове на Политбюро и секретари на ЦК на БКП със създателите на най-добрите филми, излезли на екрана в края на 1962 г. и през 1963 г., намери дълбок положителен отзвук сред повечето български кинодейци. Тя бе нов израз на огромното внимание и грижи, които партията-ръководителка отделя на родното социалистическо киноизкуство, израз на общественото признание на постигнатите успехи от игралното ни кино. Същевременно на срещата партията в лицето на др. Тодор Живков с присъщата ѝ откровеност посочи редица много сериозни недостатъци и неуспехи в развитието на нашия игрален филм през последните години. Бе подчертано, че главната причина за тези несполуки е откъснатостта на някои кинодейци от живота и борбата на народа за социализъм, отстъпленията им от партийната линия в областта на изкуството, а също така проявяваната от отделни творци на киното самонадеяност и липса на скромност. Наше — на всички предани на социалистическото кино творци — задължение е да се вслушаме в справедливата бащинска критика на родната партия, да последваме съветите, които тя отправя към нас за отстраняване на слабостите, за създаване на повече високоидейни и високохудожествени филми.

Под благотворното влияние на решенията на Априлския пленум и Осмия конгрес на БКП родният игрален филм завоюва безспорни успехи. Филмите „А бяхме млади“, „Бедната улица“, „Първи урок“, „Тютюн“, „Пленено ято“, „Празник на надеждата“, „Капитанът“, „Инспекторът и нощта“ спечелиха любовта и уважението на трудещите се, а някои от тях и международно признание. Това се дължи преди всичко на факта, че тези филми третират обществено значими теми, разработват ги правдиво, от комунистически позиции и с високохудожествено майсторство.

Но наред със сполучливите кинотворби през последните години бяха създадени и поредица филми, пресъздаващи социалистическото ни съвремие, които по общо признание не отговарят на постоянно растящите изисквания на нашия зритель, не помагат достатъчно за комунистическото възпитание на народа и на младежта. Малко от тези филми разработват крупни по своето значение проблеми на днешния наш живот, например живота на кооперативното ни село.

В стремежа си да не повтарят схематизма и лакировката, присъщи на отделни художествени произведения от времето на култа, някои кинотворци нарушават правдата за нашата действителност, предават в невярна светлина образа на съвременния, положителния герой, принизяват жизнеутвърждаващото начало в кинотворбата („Хроника на чувствата“, „Смърт няма“). В други филми прозвучават нотки на абстрактен хуманизъм и пацифизъм („Слънцето и сянката“). Проявяват се и самоцелни увлечения по формата и някои модернистични течения („Анкета“). Комедийно-сатиричният ни филм не винаги насочва вярно прицела на сатиричното си обобщение („Невероятна история“). Налице са рецидиви и на опростенчеството и примитивизма, които похабяват и умъртвяват идейния замисъл („Среднощна среща“, „Вятърната мелница“ и др.).

Съвсем ясно е, че кинопроизведения, носещи подобни слабости, губят в една или друга степен силата на идейно-естетическото си въздействие върху трудовите хора, не помагат действено на партията за комунистическото възпитание на народа.

Всичко това говори, че най-главната задача, която сега стои за решение от творците на българския игрален филм, е овладяване на темите на социалистическия живот, бързо отстранявайки допуснатите сериозни слабости и недостатъци. Те трябва да създадат голям брой ярки филмови творби за живота на нашата работническа класа, на кооператорите в село, на младото поколение — творби, които да съдействуват в максимална степен за формирането облика на комунистическия гражданин. Предпоставка и условие за постигане на тази задача е кинодейците да се доближат много по-плътнo, отколкото досега, до душата на нашия съвременник, до епохалните дела, които той твори, да сплотят най-тясно редиците си зад партийната политика, да вникнат в същността на проблемите, които решават партията и народната власт, да разберат характера на трудностите, които трябва да бъдат преодолявани във връзка с това и пр.

Партийният призив за най-тясно свързване на хората на изкуството с живота на народа, издигнат преди повече от пет години, изигра и продължава да играе благотворна роля в развитието на целия наш художествен фронт, в частност в областта на киното. Практиката на живота напълно потвърди неговата своєвременност и жизнената му сила. Той се оказа могъщо по своята действеност средство както за постепенното преодоляване на наследените от времето на култа догматизъм, сектантство и лакировка в киноизкуството, така и за отпор срещу дребнобуржоазните отклонения, намерили място в обществената и художествената дейност на някои кинодейци. Същевременно досегашният опит показва, че огромните вътрешни възможности на лозунга за по-тясно свързване на твореца с живота, далеч не са изчерпани, че не рядко той се схваща и прилага твърде едностранчиво и повърхностно. Затова сега, когато някои дейци на киното са критикувани за откъснатост от живота, нужно е както те, така и всички останали творци на този много важен идеологически сектор да осмислят много по-сериозно дълбоката същност на партийния призив, да потърсят най-ефективните пътища за неговото действително изпълнение. Да се осъществи този призив на

дело — това означава, че комунистическият идеал, че въпросът за изграждане на социализма и комунизма се е превърнал в една наистина вътрешно осъзната, органическа необходимост, съкровена цел в живота и творчеството на художника на киното. Оттук съвсем естествено, не принудително, а дълбоко осъзнато той ще се насочи преди всичко към главните теми и главните герои на нашата социалистическа съвременност, ще се стреми непрестанно и горещо към тяхното близко опознаване, вникване в същността им. Всичко това предполага, от една страна, едно задълбочено, а не повърхностно усвояване на същността на основните проблеми на партийната политика, в областта на политическото, икономическото, културно-идеологическото ни и пр. развитие от Априлския пленум насам. Особено ярко те са разкрити в документите на Осмия партиен конгрес, в речите и докладите на партийни ръководители по въпросите на литературата и изкуството през последните години, представляващи един кондензиран израз на марксизма-ленинизма в действие, на основните закономерности, движещи сили и бъдещи перспективи в живота на народа и страната ни при конкретно-историческите и национално-специфичните особености и условия у нас. От друга страна, това предполага едно действително живо и непрекъснато следене и дълбок анализ на самите факти на социалистическото строителство в заводите, кооперативните поля, научните лаборатории, на социалистическия бит, за да може кинотворецът да разбере и почувствува сам, в хода на общественото битие, новото, комунистическото в мислите и чувствата на милионите труженици на социализма и комунизма, динамиката на техния интелектуален, политически и нравствен растеж при новите условия и т. н. Хубава форма в това отношение са намерили някои дейци на театралното изкуство, като са установили трайни дружески връзки с членовете на бригади на комунистически труд. Само вървейки тясно в крак с живота, всенародната задача сега — доизграждане на социализма и започване строителството на комунизма, ще може да стане съвсем естествено органично негова, на твореца цел в живота и в художествената му дейност. А „познаването на работата и искреността“ по думите на Ленин са много важна и необходима предпоставка за създаване на високо талантливи художествени произведения.

По-тясното общуване с народа, духовното сливане с неговите велики мечти и дела днес неизбежно ще доведе кинотвореца до онзи кръг от жизнени теми и проблеми, които по-нататъшното ни обществено развитие властно поставят за разрешение. От собствен опит, от лични наблюдения върху живота на народа и социалистическата действителност създателите на игралния филм ще могат да се убедят в това, че сега водещите идейно-тематични насоки в нашето социалистическо-реалистично игрално кино са възпитанието на трудещите се и на младежта в духа на висока комунистическа идейност, на преданост към делото на комунизма, на комунистическо отношение към труда и обществената собственост, на пълно преодоляване на остатъците от буржоазните възгледи и нрави, на всестранно и хармонично развитие на личността.

Характерът и съдържанието на тези проблеми показват по най-недвусмислен начин, че главният източник на жизнени факти,

на основата на които те могат да бъдат художествено претворени, е и трябва да бъде нашата нова социалистическа действителност и нейните хора. Това означава, че съвременната тема и съвременният герой на живота трябва да бъдат главна тема и главен герой на родното киноизкуство. От тая гледна точка не може да се счита, добре съставен и насочен производствено-тематичният план на Студията за игрални филми за текущата година. Докато през последните няколко години е налице положителната тенденция художественото пресъздаване на съвременния живот да заеме водещо място в репертоарната политика на студията, за 1964 година се забелязва обратното явление. От предвидените за производство 10 филма само два са посветени на „съвременността“ („Приключение в полунощ“ и „Конникът“). Очевидно с това положение на нещата трябва бързо да се ликвидира. За всички е ясно, че тази работа съвсем не е лесна. В тежко състояние е портфейлът ни със сценарии на съвременна тема. Причините за това са много. Някои обясняват главните трудности с това, че се проявявали рецидиви на старите култовски методи и пр. Такова мнение е погрешно. Основната мъчнотия идва от обстоятелството, че авторите, намиращи се в условията на бързо изменящата се действителност, не всякога с успех проникват в същността и спецификата на качествено новите обществени конфликти и проявяващите се в тях човешки характери, каквито не е имало по-рано в нашата история. Но това наново ни довежда до извода, че е необходимо непрекъснато, настойчиво и най-дълбоко да бъдат изучавани животът, новата действителност, новите човешки характери и съдби.

Ако главният извор на теми и сюжети, на герои и конфликти е съвременността, то тяхната сърцевина безспорно е проблемата за развитието на комунистическото отношение към труда. От него в най-голяма степен зависи съдбата на нашето комунистическо бъдеще. В процеса на труда за благото на народа се изгражда и ще се изгражда преди всичко новият облик на човека в комунистическото общество. Но това означава, че възпитанието на комунистическо отношение към труда чрез художествено пресъздаване на човека, израстващ в труда, на неговото душевно обаяние, чистите му патриотични пориви и светли мисли и пр. е едно от основните задължения на нашето киноизкуство. На фона на достигнатите и предстоящите гигантски исторически творения у нас, последниците на които ние, съвременниците, като че ли не винаги ясно си представяме, изправя своя исполински ръст героят-строител на социализма и комунизма. Той ежедневно върши героична по своите исторически последици дейност. Ето защо разкриването чрез високохудожествени образи величието и обаянието на този създател на новия свят, показването на историческия смисъл на извършваните от народа дела, е сега една от най-необходимите и отговорни обязанности на всички онези кинотворци, които и с ума, и със сърцето, и с кръвта си са неразривно свързани с народа и партията.

В настоящия етап на нашето развитие особено важно и необходимо е да се даде преднина преди всичко на онези положителни герои, които приучват и възпитават зрителя към действие и само-

инициатива в борбата за новото в живота, в труда, в обществените дела. Максим Горки считаше „творецът, строителят на новия свят“ за главен герой на социалистико-реалистичната литература. Днес у нас това са първенците по целия фронт на социалистическото производство, строителството и научната дейност. Това са членовете на бригадите за комунистически труд — тези истински кълнове на активното, действителното начало в граденето на новото в труда, бита, нравствеността и пр. сред тружениците на социализма и комунизма. Нормално ли е, че творците на българския игрален филм отделят все още недостатъчно внимание на тези прекрасни и светли нови хора, че в редица случаи не съумяват да предадат правдиво техния облик и същност, не съумяват да ги превъплътят в крупни образи, въздействащи човешки характери? Очевидно не. На въпроса, защо съветската драматургия не е създала още типове, подобни по сила на Хлестаков, Разплюев, Манилов, Горки отговаря: „Вижте как действено са поставени героите и въобще всички лица в старите пиеси, как малко те говорят и колко много действуват... Налага се да повтора това, което многократно съм казвал и което вероятно вече ви е омръзнало. На нас ни липсва комплексното познаване на действителността. Ние лошо я знаем. Не познаваме всички фактори, всички явления в техните взаимоотношения. С това сме бедни. Твърде рано се превръщаме в специалисти...“

Първостепенна задача пред творците на игралния филм сега е героят на действията положителен пример в условията на социализма да бъде показан в целия му ръст, сила и героически дела, в цялото му духовно богатство и обаяние, с неговата нравствена чистота и комунистическа целенасоченост. Неговият жизнеутвърждаващ патос следва да зазвучи с цялото свое великолепие и вдъхновяваща сила.

Изборът на темата, на жизнената сфера, на героите е решаваща, определяща предпоставка за правилното и нужното идейно съзвучие.

Между впрочем едно от пораженията на култа се състоеше в това, че се фетишизираше в много случаи идейно-тематичното начало, а се подценяваше художествено-творческото начало, изкуствено се откъсваше първото от второто. А това са неразкъсваеми, диалектически взаимно свързани неща. Развечаването на култа възстанови между другото и нарушеното единство между съдържанието и формата в художествената практика. В не един партиен документ от 1956 г. насам се подчертава, че социалистическият реализъм предполага най-големи грижи за художествената форма, истинско новаторство, разнообразие на личните авторски почерци и пр. Освободена от сковаващия дух на култовските догми, художествено-творческата мисъл в нашето киноизкуство съсем естествено се устреми през последните години към търсене на нови самобитни форми, на нови изразни средства за по-действено изразяване на мислите и възненията си, породени от нашата социалистическа действителност. И в резултат на това бяха създадени сполучливи кинотворби. Но същевременно в някои кинофилми намери място изкуственото откъсване на художествената форма от съдържанието,

подценяване на идейния замисъл за сметка на формалното начало, несправдано физическо и духовно огрубяване, опростяване на нравствения и интелектуалния мир на нашия съвременник и пр. Както потвърди практиката, подобни произведения не успяха да овладеят сърцето и ума на строителите на социализма, не съдействаха резултатно за тяхното интелектуално, духовно и естетическо израстване в духа на комунизма.

Новите художествени решения и форми в социалистическото киноизкуство не бива да се откъсват от разкриването на комунистическия идеал, на духовното богатство на личността на социалистическия човек, които по своята дълбока същност са ярко новаторски явления. И затова, когато в това отношение се допуснат грешки и увлечения в процеса на работата върху филма, в процеса на творческите търсения и експерименти, не ще бъде правилно да се премълчава. За тях трябва откровено, но спокойно и непременно убедително, с доказателства да се говори, да се спори. И това в никакъв случай не следва да се оценява като задушаване на свободата на творчеството, като връщане към старите култовски методи и пр. Да се защитава идейната чистота на нашето киноизкуство, основните принципи на социалистическия реализъм съвсем не е култовски метод. Това е пръв дълг на всеки искрено предан на социализма и комунизма художник.

Следователно борбата за естетическо съвършенство на филмите на съвременна тема изисква да бъдат преодолені докрай както догматичното художествено мислене, повърхностното разкриване на утвърждаващото начало, лакирожката, черногледството, дребнотемиято, така и естетико-субективистичните прояви от рода на псевдоноваторството, епигонството, зловредното влияние на упадъчното буржоазно киноизкуство и неговите вредни естетически теории. Особено много трябва да се помогне на младите кинотворци да си изработят естетическо отношение към живота от марксистко-ленински позиции, за да не смесват здравите новаторски търсения с формалистичните увлечения. Действителният водораздел между истинското и мнимото новаторство в нашето киноизкуство е преди всичко съдържа ли даден филм социалистическия жизнеутвърждаващ патос и достига ли този патос до кинозрителя. Здравото новаторство в съдържанието и формата на кинотвореца-социалистически реалист се отличава от „криворазбраното новаторство“ и с това, че по начало то не влиза в противоречие с практическото осъществяване на лениновия завет изкуството „да прониква с най-дълбоките си корени в самата сърцевина на широките трудещи се маси“. Това важи толкова повече за киноизкуството, което по самата своя същност е едно от най-масовите изкуства и е могъща сила за възпитание и превъзпитание.

Творците на българския игрален филм са бойци, заемащи важни и трудни позиции на големия фронт на социалистическото изкуство. Главният боеви дълг, който стои сега пред тях, е да създадат кинотворби преди всичко за бурното наше съвремие — творби, високоидейни и високохудожествени, с комунистически патос и жизнеутвърждаваща сила, новаторски по съдържание и форма,

творчески самобитни и разнообразни по жанр, които ще възпитават у трудовите хора и у младежта най-ярки комунистически добродетели. За това ще бъде нужна най-енергична и конкретна организаторска работа. Необходимо ще бъде да се усъвършенствуват по-нататък формите и методите на работа в Студията за игрални филми, да се установи във всички художествено-творчески звена на студията атмосфера на висока идеологическа и естетическа изискателност в духа на партийната политика в областта на изкуството. Особено големи грижи трябва да бъдат положени за решително подобряване на работата по осигуряване на необходимите за производство качествени сценарии, за разширяване кръга на авторите из средите на най-добрите наши писатели, журналисти и други, за подготовка на млади кадри кинодраматурзи и т. н. В тази насока ще трябва да се установи най-тясно взаимодействие със съюзите на писателите и на кинодейците.

Няма съмнение, че създателите на българския социалистически игрален филм ще положат всички усилия, за да изпълнят с чест високо отговорните си задължения пред народа и партията.

Езикът на киното и зрителят

Ан. Вартанов

(продължение от бр. 1)

„Аз съм убеден, че навлизаме във века на кинематографа на мислите“ — писа в една от своите статии кинодраматургът Евгений Габрилович. Това е много точно забелязано: съвременното киноизкуство смело шурмува най-сложните за художествено претворяване области на човешкото битие, а богатството на мислите е, струва ми се, най-трудният и в същото време най-желаният връх. Беше време, когато кинозрелището можеше да бъде весело, занимателно, страшно, но то винаги в тези случаи не е носело големите мисли на художника за живота, не е пораждало сериозни мисли у зрителите по повод на окръжаващата ги действителност. Епохата на Рудолф Валентино и Глупишкини отдавна безвъзвратно потъна в Лета. Тези, които на Запад се дразнят от еволюцията на Чарли Чаплин от ексцентричен клоун към художник, мислещ за съдбата на съвременния свят и разобличаващ всичко отмиращо в него, не разбират, че в наше време не можеш да бъдеш велик художник, без да се научиш да мислиш.

Новите форми, новият стил в киноизкуството не се появяват случайно: тях ги предшествува необходимостта да се изрази ново съдържание. Размахът на обществения живот, грамадната отговорност на нашето поколение, решаващо съдбата на цялото човечество, видимите черти на бъдещето светло общество, за което най-добрите синове на нашата планета са мечтали много векове — всичко това определя други задачи и други мащаби в изкуството. Много от това, което е намерено отдавна и е осветено от традициите и е издигнато до ранга на класика, днес не влиза в работа, изглежда много локално, еднопосочно, обърнато към много тесен кръг хора.

В тези условия се появяват произведения на киното, в които съдържанието, мащабът и главно, особената ракурс към разкриваните от художника събития наямат примери в миналото. Философският размисъл върху живота, стремещът да се осмислят невиджаните изменения, които се извършват пред нашите очи в света, желанието да се спре престъпната ръка на подпалвачите на атомна война определят отличителните особености на кинематографа в наши дни. Такива филми като „Поема за морето“ на Александър Довженко, „Ако мъже в целия свят“ на Кристиан Жак, „На последния бряг“ на Стенли Крамер, „Сладък живот“ на Федерико Фелини не биха могли да се появят нито в 20-те, нито в 30-те, нито даже в 40-те години. Върху тях лежи явният печат на последното десетилетие. И не затова, че преди не беше известен широкият екран (не в това се състои новаторството на филмите на Фелини и Довженко!), че нямаше нови способности на съзмещение на натурни снимки с макет (това откритие на Крамер остава незабелязано от зрителя), че не употребяваха мултипликация, за да имитират природата (не с това ни удиви Кристиан Жак). Работата, е разбира се, в новото, съзвучно на нашето време обществено съдържание на тези произведения.

Новите жизнени пластове, които попадат в сферата на разглеждане на изкуството, карат да бъдат търсени други сюжети, конфликти, способности на изображение. Това, което днеска ни се струва непривично, странно и понякога даже неудачно в некинематографично (за едни например такъв филм беше „Поема за морето“ на Довженко, за други — „Неизпратеното писмо“ на Калатозов), утре може да се окаже първата ластовичка от ново направление в многообразното из-

куство на социалистическия реализъм, направление, което ние сега не можем да оценим напълно, тъй като през целия наш живот сме възпитавани към възприемането на друг род кинематограф.

Езикът на киното до голяма степен се е оформил в епохата на разцвета на немия кинематограф, когато едно панаирджийско зрелище изведнъж доби способности и сила, достойни за голямо изкуство. На времето, като определяше спецификата на киното, Бела Балаш говореше за трите особености на младото изкуство: монтаж, ракурс и изменяща се дистанция (крупния план). Оттогава изминаха четири десетилетия, киноизкуството претърпя много промени и въпреки всичко в средата на кинематографистите — художници и критици — нерядко могат да се срещнат представи за спецификата на киното, съвпадащи с тези на Балаш. Без да имам възможност да разгледам проблема за спецификата на съвременния кинематограф в пълния му обем (тази тема все още чака своя изследовател), аз ще се спра само за тези изменения в балашевската „триада“, които са свързани с еволюцията на взаимоотношенията между екрана и зрителната зала. Изучаването на този въпрос е важно и затуй, че той до голяма степен обяснява възпитателните функции на кинематографа в съвременния му етап.

Като вече казах, съвременният кинематограф много се отличава от екранното изкуство на 20-те и даже 30-те — 40-те години. Седмото изкуство, най-младото от всички, се изменя с всяко десетилетие. И това не е удивително: десет години за живот, който общо не наброява повече от шестдесет и няколко години, е значителен срок.

За еволюцията на кинематографията, за възникването на нова поетика, за изменението в изразните средства нашата кинолитература е казала обидно малко. Критиците и теоретиките, когато разсъждават за природата на киното, говорят преди всичко за тези негови качества, които са се оформили още в първите години на звуковото кино, примерно към 1934—1935 година. Ето защо понятия като архаизъм на киноезика, несвършенство на изразните средства, употребявани от авторите на филма, фактически не съществуват в нашата научна терминология.

Но синонима на тези понятия съществува. Той може да се срещне в данните на разпространение на филми, в стенограмите на конференциите със зрителите, в мненията на хората, които излизат из кинотеатрите — с една дума, в реакцията на зрителите: архаичните филми обикновено не се ползват с успех. С това се обяснява и фактът, че голяма част от следвоенните творби на такива режисьори, като Е. Дзиган, А. Роом, Л. Арнштам, В. Корш-Саблин, А. Бек-Назаров, Т. Левчук и някои други изглеждат доста бледо от гледна точка на техния успех сред публиката.

Работата е там, че много режисьори, особено от старшото поколение, почти не са се изменили творчески през последните двадесет-двадесет и пет години и продължават да снимат точно така, както са снимали и някога. Аз съм дълбоко уверен, че в творческо отношение, да речем, филмът на Дзиган „Пролог“ с нито една крачка не е мръднал напред в сравнение с филмите, снети от него преди две десетилетия. И ако не са цветът и широкият екран, би могло с увереност на тази картина да се постави дата отпреди войната.

Този стремеж да се възстанови днес в кинематографа системата от изразните средства на миналото е присъщ не само на художниците, оформили се през 20-те и 30-те години. От него е заразена в известна степен и онази част от творческите работници, която дойде в киното в първите следвоенни години. Епохата на малките филми в областта на киноезика беше свързана с консервацията в качеството на арсенала от изразни средства на най-семплиите прийоми и форми на довоенния кинематограф. Тези форми, даже в случаите, когато не бяха лоши, постоянно влизаха в противоречие със съдържанието на изкуството, съществено изменило се с изменението на самия живот.

У много кинематографисти, в това число и у учителите на младото поколение, което навлезе в изкуството след войната, като реакция на изминалия период от развитието на киното се полви стремеж да се върне към опита на нямото кино към епохата на 20-те години. Статиите на майсторите запълняха от спомен за златното време на разцвет на кинематографа като високо изкуство, от призиви да се възвърнат на киното загубените подвижност и острота, а във филмите дори в излишък се появиха резки ракурси, свръхкрупни планове, къси монтажни врезки, които отсъстваха дълги години.

Като ратуваха справедливо да се върне на кинематографа, който беше попаднал под силното въздействие на разговорния театър, неговата пластична изразност, художниците често механично пренасяха изразността на нямото кино в съвременния филм. В една от своите статии, в която се оплаква, че принципите на „великия ням“ са забравени, Пудовкин предлага отново да се снимат немски филми. Е. Габрилович се опитваше да докаже, че даже най-сложните литературни образи могат да бъдат предадени със средствата на нямото кино.

Всичко това се отрази и на практиката на цял ред режисьори. Филмите на талантливите А. Алов и В. Наумов, М. Швейцер, В. Басов и други носят върху себе си явния печат на поезицията на 20-те години.

Критикувайки някои филми от 40-те години, В. Пудовкин писа: „Огромното значение на непосредственото виждане на живота, което даваше киноапаратът, се заменяше от разказ с думи, както това естествено съществуваше и съществува в театъра.

На зрителя постепенно отнемаха... чудесната възможност да вижда със своите очи истинския живот“. И действително следващият кинематограф (преди всичко италианските прогресивни майстори на неореализма) се откажа от имитация на живота в павилионите и излезе на натура, за да може според думите на Пудовкин със своите очи да вижда истинския живот. Но това не беше повторение на изминатото, а истинско откритие в киното.

Най-очевидни отлики могат да се забележат в сферата на традиционните изразни средства: крупен план, ракурс, монтаж. Даже на непосветения зритель веднага прави впечатление рязкото съкращаване числото на крупните планове, на непривичните ракурси, ограничаване сферата на употреба на остър, стремителен монтаж.

На първо време, когато ставаха тези изменения, много критици и теоретици недоумяваха. Не безизвестият Гвидо Аристарко, оценявайки един от първите филми на Роберто Росellini, писа, че „във филма освен много други неща отсъства такъв важен за киното елемент като монтажа“.

В довоенните години много кинематографисти повтаряха думите на Рене Клер: „След Грифит в изкуството не е добавено нищо съществено!“ В наше време тази фраза звучи като анахронизъм. Това, което преди двадесет години събуждаше презрителни усмивки, което снизходително беше наричано „технически монтаж“ (за разлика от „художествения монтаж“), сега стана основна система на кинокомпозицията. Вече в книгата на М. Мартон „Езикът на киното“, излязла във Франция през 1955 г., наред с традиционния монтаж (авторът го нарича „изразителен“) е разгледан, въпреки че не съвсем подробно, „повествователният“ монтаж, този същият, който в книгата на Дж. и Г. Фелдман е унищожен с прозвистото „лепене“.

Сергей Юткевич в противоположност на Айзенщайновия термин „вертикален монтаж“ справедливо говори за *хоризонтален* монтаж, който е присъщ на съвременния кинематограф. Това рядко точно определение е много по-точно от употребяваното досега название „вътрешнокадров монтаж“. То отразява най-главните изменения в кинематографическата образност, които се извършват според мен през последното десетилетие.

В какво се състоят те?

Известно е, че за разлика от пространствените изкуства и изкуствата на времето, кинематографът обладава способността да предава както пространството, така и времето. Това не значи обаче, че вътре в пространствено-временния строеж на кинообраза царя тълно равновесие и не се извършват никакви промени. В различни периоди от развитието на кинематографа ту една, ту друга от съставните части на кинообраза излизат на преден план. В частност кинематографът от епохата на Грифит и Айзенщай беше преди всичко изкуство на времето, а днес все повече и повече тежее към пространството.

Ще поясня мисълта си. Да се обърнем към най-ярките примери на кинематографа на времето: „Нетърпимост“ на Грифит и „Броненосецът „Потемкин“ на Айзенщайн. Основната изразна възможност на кинокадра в тези филми беше предаването на времето (аз естествено нямам предвид снетото непосредствено в кадъра определено пространство). Събитията в „Нетърпимост“, които стават в разни епохи, са разделени във времето. Знаменитият грифитовски паралелен монтаж, в който се дават две едновременно развиващи се, но противоположни по характера си действия, е основан именно на временните възможности на нямото кино.

Между другото, пространството във филмите на Грифит ангажира е предадено чрез времето: то не фигурира като самостоятелен изразен елемент. Загива хората, които бързат да спасят водения на ешафота човек, пристигат на мястото на екзекуцията *не тогава, когато ще преминат определеното и известно на нас, зрителите, разстояние, а тогава, когато палачът ще бъде готов да изпълни задължението си*. Логиката на паралелния монтаж на двете действия е подчинена на показана онова време, което е необходимо, за да може обреченият на смърт човек да бъде приютен за екзекуция.

В знаменитата сцена на одеската стълба Айзенщайн показва чудеса във владенията на времето, като го разтяга колкото му е необходимо, за да получи пределна изразителност. Стремителният монтаж на кратки откъси подчертава едновременността на действието, въпреки че в нито един кадър не са показани заедно всички персонажи на разиграващата се трагедия. А ако това беше направено, едновременността на събитията би трябвало да бъде зафиксирана с *единство на пространството, в което се намират компонентите на действието*. У Айзенщайн единството на времето на действието, предадено в монтажа, определя и пространствените отношения. Обаче точността на тези отношения съвсем не е цел за художника. Зрителят вижда движещите се застрашително по стълбата войншки ботуши, но не знае точно колко крачки са останали да направят войниците, за да стигнат тъпата гражданци. Пространството — в случая разстоянието до хората — *се определя от поетическите закони на кино времето*. Именно затова сцената на стълбата се струва на зрителя толкова разтегната в пространството. В една от своите статии Айзенщайн отбелязва, че стълбата, която те са снимали, няма чак толкова много стъпала: цялата може да бъде премината за доста кратко време. Като групира произходящото действие във времето, Айзенщайн създава илюзията за доста значително пространство, *без да го показва непосредствено*.

Уместно е да си припомним как са решавали аналогична творческа задача кинематографистите от първия етап на звуковото кино, когато все още значителна част от средствата на „великия ням“ в голяма степен бяха запазили своето значение. В „Чапаев“ има сцена на боя, в която белите офицери-капелевци се движат в такива събития редими, както и айзенщайновите войници. От чапаявските бойци тях ги разделя пространство, което от време на време се показва на зрителя в общи планове: снети са и двете страни и разстоянието между тях се вижда добре. Пространството или по-скоро умалвяването на разстоянието в „Чапаев“ както и в „Потемкин“ играе много важна роля. Обаче разликата между филмите е там, че в „Потемкин“ зрителят само се досеща за реалното пространство, което разделя двете страни, а в „Чапаев“ *знае за него*.

Обаче в „Чапаев“, както и в цялото довоенно кино, има още много от монтажното мислене на епохата на „великия ням“. Това в частност личи от факта, че пространственото мислене още не може сериозно да противопостави на временното. В сцената на боя ние *знаем за пространството, но още не го преживяваме като постоянна естетическа величина*. Общите планове, които точно фиксират пространството, са само една малка част от епизода и са включени по-скоро за информация, отколкото за развитие на главната тема. Тази тема се свири на същия инструмент, както и в 20-те години, смяната на плановите на вървящите офицери, откъснати от пространството, създава със средствата на временното съпоставяне усещане за тягостно очакване. Още един компонент на кинообраза са равномерните удари на барабана, които съпровождат сцената и които в голяма степен усилват емоционалното ѝ звучене.

За да се разбере в какво се състои принципната отлика на пространството в съвременното кино в сравнение с довоенните филми, ще напомним епизода на изпращането на фронта от филма на Калатозов „Жеравите летят“. Там пространството, което разделя Борис от Вероника, не е илюзорно създадено от монтажа, даже не е съобщено на зрителя, за да го има той предвид, като гледа на екрана. На екрана то е налице реално и без него сцената губи всякакъв смисъл. Вероника се опитва да се приближи до Борис, но и пречат отначало оградата и шумът, а след това тъпата, през която не може да се мине. Апаратът, а заедно с него и нашият поглед, се приближават към препятствията заедно с героинята и като че ли се опитват да ги преодолеят: той се движи заедно с човешкия поток напред след замислените войници, опитва се да намери пролука в тъпата, върти се, мятат се настрана, но напразно. Пространството, върху което се разиграват събитията, не излиза от полето на зрение на камерата и това обуславя

монтажа. Него фактически го няма (още един повод за фраза в духа на Гвидо Аристарко!) или по-скоро той не е вертикален, като у Грифит и Айзенщайн, а хоризонтален.

В този епизод има само няколко лепенки (именно лепенки, защото те не играят никаква естетическа роля и остават незабелязани от зрителя) и в основата си всичко, което е показано, се извършва в едно единно *непрекъснато пространство*.

При такова отношение към времето и пространството в съвременния кинематограф за разлика даже и от 30-те години се измени отношението към всякакъв род врезки и особено към укупняванията. И това също така е свързано в не малка степен с въздействието на киното върху зрителя и с взаимоотношенията на екрана със зрителната зала. Обикновено, като показва събитието в общ или даже в среден план, режисьорът не може да се лиши от удоволствието да акцентира вниманието на зрителя и да вмъкне в сцената дублиращ кратък кадър, който показва същото, само че в крупен план, като че видно от по-близо разстояние. При това непрекъснатостта на пространството естествено се нарушава и циментиращото начало става времето.

Днес режисьорите рядко се ползват от укупнения, като предпочитат така да построят сцената в пространството, че когато е необходимо, да се видят подробности от мимиката на героите; камерата незабелязано за зрителя (по-скоро заедно със зрителя) да премине от общ на ореден или даже на крупен план. А в такива случаи, когато може да се мине без подчертаване вътрешното състояние на персонажите, когато това може да бъде изяснено от самата ситуация, режисьорите се ограничават с общи планове и се отказват от укупнения.

По време на снимките на филма „Урок на живота“ на Ю. Райзман в едно от заседанията на художествения съвет на „Мосфилм“ възникна спор. На Райзман препоръчваха да вмъкне във филма си едно укупнение, но той не се съгласяваше. Аз ще напомня сцената, за която става дума. Наташа за пръв път е дошла на строежа при Сергей Ромашко, „кого то дотогава“ е видяла само веднъж. Сергей ѝ се обявява в любов и Наташа, понеже не желае да се поддаде на зараждащото се у нея чувство, решава да замине. Сергей научава за това. Той има важно съобщение, обсъждат проекта му. Когато до заминуването на параклада, с който ще замине Наташа, остават само петнадесет минути, Сергей напуска съвещанието и бърза към пристанището.

Той закъснява: параклодът е отплувал. В сценария на Е. Габрилович по-нататък ние четем: „Пристанището беше пусто. Обедна мараня лежеше над Волга. Сергей се спря задъхан. А след това бавно тръгна обратно. И изведнъж замря.

Встрани, на опустялото пристанище, стоеше самотна моминска фигура. Невярвайки на очите си, той тръгна към нея, към Наташа“.

Снимайки тази сцена, режисьорът се е ограничил само с един общ план: именно затова зрителят заедно със Сергей изпитва радост при узнаването. Нали отдалече не можеш изведнъж да разбереш, че стоящото на пристанището момиче е Наташа. Сергей се хвърля към нея, а апаратът остава на място като умен приятел, който разбира, че в такива случаи трябва да се прояви скромност. Ние наблюдаваме първата прегръдка между Сергей и Наташа отдалече: сцената е снета в един откъс. И ето тук съветвах режисьора да вмъкне крупен план, да покаже прегръдката по-подробно. Той се отказа и беше прав.

Същите изменения стават не само с монтажа и крупния план, но и с ракурса. Във филмите от последно време все по-рядко се срещат резки, неочаквани ракурси. Онези късове от филмите на Калатозов, в които Урусевски снима събитието от най-невероятни точки, даваха повод за нееднократни упреци за архаизъм в изобразителните средства. Значителна част от тези филми е снета така, че тя пръв никакви условия не би могла да бъде видена с просто човешко око, невъзможно с операторски кранове, асансьори, хеликоптери и т. н. Зрителите, след като видяха „Неизпратеното писмо“ и отдадоха дължимото на таланта на авторите му, нерядко се оплакваша, че някои остро драматични сцени, снети с необикновени ракурси, много крупни планове, монтирани в стремителен ритъм, чисто и просто не възбудват и остават залата безучастна.

Случайно ли е това? Мисля, че не. Но за туй — по-надолу.

IV.

И тъй съвременният кинематограф съзнателно се отказва от много средства, които диктуват своята воля на зрителя. Това разбира се, не значи, че той

напълно се отказва от каквато и да било интерпретация на показваните на екрана събития; цялата работа е в каква форма ще бъде проявено авторското отношение в киното.

Тук въпросът за степента и формата е важен и затуй, че в ред случаи кинематографистите от западните страни, като се оправдават със стремеж към „пълната истина“, към „най-висш обективен поглед върху света“, стигат на практика до обективизъм, губят активното отношение към живота, отказват се от участие във формиране на обществения морал. В най-последните веяния на французкото и италианското кино, във филмите на така наречената „нова вълна“ има немалко произведения, отбелязани с печата на обективизма.

Филмът на Клод Шаброл „Братовчеди“, след излизането на който се появи и терминът „нова вълна“, показва до каква степен се изопачава смисълът на произведението и се стеснява сферата на въздействието му, когато художникът се отказва от ясно изразена идейна и творческа позиция. В този филм посредством характерите на двама братовчеди се сблъскват два съвършено противоположни начина на живот, на чувства и на мисли. Светският денди, безделникът, талантливият нехранимайко, от една страна, и скромният, трудолюбив, но значително по-малко ярък и даровит юноша, от друга. И двамата са студенти от Сорбоната, и двамата се потяват да получат дипломи за юристи. Единият безделник, другият се мъчи над учебника. Единият има успех сред момичетата (в това число и пред тази, в която сериозно е влюбен неговият братовчед), а другият е доста неловък и неелегантен за това.

В резултат на всичко столичният братовчед отнема от дошлия от провинцията не само момичето, но и вярата му в родителите и в труда. По волята на автора столичният безделник успешно полага изпита, докато в същото време неговият нещастен братовчед се проваля. Логиката на жизнената правда се натъква на произвола на капризното художествено решение. В резултат на това у нещастника се заражда зверска ненавист към неговия братовчед и той решава да го застреля.

Зрителят наблюдава този филм, направен от талантливи, майсторски ръце, и не е в състояние да заеме определена нравствена позиция. Едва той започва да прави някакви изводи за себе си, да си изработва симпатии и антипатии и авторите веднага с неочакван обрат на събитията смесват всички карти и поставят зрителя в задънена улица. В резултат на това залата се разделя на две: един симпатизира на столичния братовчед, други — на провинциалиста. Но работата, разбира се, не е в това, че мненията по отношение характерите на героите се разделят: в края на краищата те могат да се харесват или да не се харесват на зрителите в зависимост от личните им вкусове. Но зад тези герои стои авторската концепция, принципиалното отношение към живота. И смущението на повечето от зрителите след такъв филм, неяснотата, в какво се състои авторската позиция, неговото лично и гражданско отношение към показаното, води до това, че забърканият от автора зрител започва да се съмнява в елементарните закони на морала.

Хубав контраст на „Братовчеди“, направен почти на същата тема, е филмът „Сладък живот“. В негов съвременността на стилистиката и пълното доверие към зрителя, способен да бъде „съавтор“, не изключва точността на авторската гледна точка върху показваните събития, неговото определено отношение към тях.

Именно затова никой от седящите в залата не тъквува по разному преминаващата галерия от разнообразни характери и ситуации из „сладкия живот“ на италианската бохема: над всички тях авторът (умело, тънко, като че с нашите уста или по-скоро с устата на самия живот) произнася безпощадна присъда.

Откъде идва това сериозно придвижване в отношенията между автора и зрителя в киното, защо са се изменили така възпитателните функции на седмото изкуство?

Първата причина за това се крие в бурната еволюция на техническите средства на кинематографа. Лишено от словото, киното в първите десетилетия беше принудено да търси най-незастойни способности, за да предаде и най-простите мисли. Режисьорът от онова време постоянно беше запален от угрозата да не бъде разбран в най-елементарния делничен смисъл на тази дума. Подобно на немите хора, които прибягват до рязко подчертания език на жестовите, „великият нем“ беше длъжен да подчертава авторските мисли с помощта на крупния план, острия ракурс, изразителния монтаж. С идването на звука отпадна необходимостта

мостта само с изобразителни средства да се оценяват събитията или да се правят коментари. Както в театъра авторското отношение към това или онова събитие можеше да бъде вложено в устата на действащите лица и да бъде възприето от зрителя чрез тях. Много от онова, което изискваше особено обяснение и можеше да мине за болшинството от седящите в залата незабелязано, ако не бъде специално подчертано; сега ставаше понятие само по себе си.

По такъв начин са се създали предпоставки за изменение на формите за въздействие върху зрителя. Обаче те не са се възплътили веднага в конкретни постижения по този път. В първите години на овладяването на звука (пък и до ден днешен във филмите, страдащи от пристрастие към „тринадата“ в нейния предшен вид) се наблюдава постоянно дублиране на онова, което се вижда, с това, което се чува. Текстът на актьора се подчертава с крупен план, с портрета на лицето му. И тъй като повествователната функция, присъща на крупния, плановия портрет в нямото кино, сега престава да е необходимост, такава дублиране изглежда натрапчиво и в голяма степен сковава активността на зрителите, способността им сами да интерпретират.

Процесът на изменение функциите на разните компоненти на филма (слова, изображение, музика, шум) е започнал не изведнъж: и сега ние сме далече от това да кажем, че той е завършен или че се разбира поне от всички еднакво. Едва сега ние се приближаваме към възможността за асинхронна употреба на звука в киното — това, което беше теоретически провъзгласено в „Заявката“ на Айзенщайн, Пудовкин и Александров още през 1928 година.

Другата причина за изменение на отношенията между филм и зрител се обяснява с промените; станали у самия зрител. И понеже кинозрителят — това е целият народ, неговият уroveň се определя не точно тъй, както ние сме привикнали да правим при другите видове изкуства. Да кажем направо, в първите години на съветската власт, когато за активен живот бяха разбудени милиони полуграмотни пролетарии от града и селото, уровеньт на масата от кинозрителите, за която се създаваше новото екранно изкуство, беше не особено висок. В същото време поезията или симфоничната музика намираха същия квалифициран слушател и читател както и преди: работата е там, че в сравнение с цялата маса народ тяхното число не беше така голямо. Няма смисъл да се говори подробно колко се измени нашият кинозрител през тези четиридесет и пет години от революцията насам.

С всяка измината година *зрителят става все по-активен и по-самостоятелен*. Същността на завоеванията на кинематографа през последните години се състои преди всичко в това, че присъщата на екранното изкуство *автентичност* започна да се съчетава с *активността* на зрителя.

Тези качества се проявяват и в туй, че зрителят вижда на екрана, ако можем да се изразим така, малко повече, отколкото е необходимо за строгото развитие на сюжета. Заедно с главното във филма често се показва и онова второстепенно, без което в живота не протича нито едно събитие. Съвременният филм започна да напомня поетична хроника, като че снимана случайно от невидим очевидец на протичащите на екрана събития. И даже не снимана, а като че *наблюдавана в настоящия момент*. Може да се каже, че в нито един от периодите от историята на киното *непосредствеността на кинозрелището*, неговото разгръщане в рамките на истинското време не са били така силни, като сега.

За много от най-интересните и значителни филми на нашето време — „Съдбата на човека“, „Балада за войника“, „Серьожа“, „Живите герои“ и други — може да се каже това, което е написал за „Летят жерави“ А. Каменски: „Режисьорът и операторът са се стремили да постигнат пределна непосредственост на изображението, да създадат у зрителя впечатление, като че той сам, смесен с тълпата, участва в събитието. Именно затова „око“ на камерата не се задържа дълго на подробности, само улавя за миг тази или онази фигура, лице, група. Точно по такъв начин би изглеждал събитието човек, който би бил тук... Точно тъй би се мяркал пред неговия поглед водовъртежът от разни събития, така биха си съседствували печалното и забавното, суровото и трогателното“.

Тези думи се отнасят към вече споменатата сцена на изпрашането на Борис на фронта, когато Вероника се мъчи да го намери в тълпата около училището. Сцената, в която Вероника се опитва да се самоубие, нито един от зрителите не възприема като очевиден, защото в нея авторите натрапват на зрителя своята воля, искат да му внушат необходимото отношение към събитието. А това отно-

Александр Диков в кадре от фильма «Нерушимые». Постановка Янко Янков





Актьорице-Йордан Матев и Георги Георгиев в сцена от филма „Неприимимите“

шение се формира у разбиращия зрител естествено в резултат на предишната сцена, когато бащата на Борис, хирургът, държи в болницата страстна реч против жените, които не дочакват своите мъже от фронта. Той говори по повод страдащия от измяната на годеицата си ранен войник, но ние прекрасно разбираме кого преди всичко има той предвид. На Вероника ѝ е срамно и болно — зрителят разбира това. На нея ѝ се иска да потъне в земята от срам, трудно ѝ е да живее повече така. Състоянието на Вероника в този момент е подготвено даже не само от речта на свекря й, но и от всички предшествуващи събития. Но какво виждаме ние на екрана?

Бурната, нервна сцена, пълна с операторски и режисьорски ефекти, поражда недоверие в отговор на недоверито: авторите не вярват на седящите в залата, на способността им да разберат смисъла на събитията и да произнесат своята присъда, а зрителите не вярват в сцената, която става пред очите им.

Тук възникват два въпроса. Първият: не води ли този път, по който се развива съвременният кинематограф, към обективизъм, и вторият: не престават ли кинематографистите във връзка с активното „съавторство“ на зрителите да бъдат автори на своите произведения. Впрочем, тези два въпроса са близки един на друг и разкриват проблемата от двете ѝ страни: от страна на зрителите и от страна на киното.

За да отговорим на тези въпроси, е достатъчно да си припомним един епизод от филма „Серьожа“, в който авторите, изглежда, са се възлунували от подобен род съмнения. В повестта, а оттук и във филма има сцена, в която възрастният човек излъгва малкия Серьожа в присъствието на майка му. Чичо Петя дава на момчето голям шоколадов бонбон. Серьожа вежливо благодари, разгръща обвивката, но под нея няма нищо. Чичо Петя се залива от злорад смях. Серьожа му казва: „Чичко, ти си глупак.“ Майката е възмутена от грубостта на детето и го наказва. Когато вечерта Карастильов научава за случилото се, взема страната на Серьожа: чичо Петя действително е глупак, щом като се шегува по този начин.

В книгата вечерният разговор е вмъкнат не за да може читателят да разбере кой е крив и кой е прав. Тази сцена е нужна на писателката като още един шрих от портрета на Карастильов, какъвто той се рисува във въображението на момчето. Панова строи епизода си така, че още в описаната сцена на „шегата“ тя различа на пълното разбиране на читателите. Но самата сцена е описана без никакви авторски коментари, без опит да се подсказва на читателите оценката за събитията — съвършено обективно. И все пак ние напълно разбираме авторската позиция и напълно я споделяме. Защо? Защото самият характер на събитието определя позицията на Панова, подсказва на читателя пътя за оценката му. Освен това на реакцията на читателите въздействуват и изводите им, направени за героите (преди всичко за Серьожа и майка му) въз основа на предишните събития. Фактически при външната обективност В. Панова има съвършено определено мнение за събитието и незабелязано тактично го предава на читателите.

Във филма повече от сцените са направени именно така, но тази, за която разказах, е едно своегo рода изключение. Режисьорите са решили да избягнат възможния упрек в обективизъм, а в действителност са проявили недоверие към активността на зрителя. Те преди всичко са сменили акцента на сцената на разговора на Карастильов с жена му, като са я направили още един аргумент в полза на Серьожевата правота. Но главното е решението на самата сцена с „шегата“. Тук с помощта на динамичен монтаж се създава драматична напрегнатост в момента на произнасянето на злополучната фраза. След нея в крупни планове са показани реакцията на майката на Серьожа, на чичо Петя, на самото момче. В същото време се чувствуват, че на актьорите им е дадена задача да играят „отношение“: те пресоязват в желанието си да демонстрират емоции, пулят очи, свъзват вежди и т. н.

Това режисьорско решение се хвърля в очи още защото всичко останало във филма е направено рядко тактично, в духа на книгата. В него се чувствуват, че авторите не само различат на актьорното възприемане от страна на зрителя, но и се стремят да развият у седящите в залата способността да разбират подтекста.

Необходимо е накрая, макар и накратко, да се осветли още един въпрос. Могат да ме попитат: как се отразяват промените на традиционните изразни средства на киното върху формирането на новите? Въпросът е сложен, тъй като процесът на еволюцията на киноезика, видоизменянето на старите средства, възникването на новите е свързан не само с промените във възпитателните функции на кинематографа. Много други фактори играят значителна роля.

Повечето от промените, които и до днес се извършват в поезиката на кинематографа, са свързани с появата на звука. Тридесетте години звуково кино, както показва практиката, съсем не са изчерпали всички възможности — и технически, и творчески, — заложили в тази новост. Звукът продължава да влияе върху изображението, да поставя по новому въпроса за музиката, шума и словото във филма. Дикторският текст, авторският глас, вътрешният монолог — тези средства на художествената изразност днес излизат на преден план.

Би следвало по-подробно да се поговори за една техническа новост и за една творческа.

Струва ми се, че единствената нова черта, с която се обогати художественото кино през последните години, е широкият екран (също и широкоформатният). Мнозина разглеждат появянето на синемаскопа като чисто рекламен трюк, като способ за борба с конкуренцията на телевизията. Но никой не е помислил върху въпроса: защо в борбата си с телеекрана кинематографът се обърна именно към широкия екран, който лесно може да бъде повторен от конкуриращата телевизия. (А това вече стана. Започнаха да излизат широкоекрани телевизори), а не към нещо, което принципно е недостатъчно за телевизията. И никой, в частност, не свърза появянето на широкоекранното кино с *изменение на естетиката на „тесния“ кинематограф, с неговата съвременна поезика.*

Техниката на широкия екран е била известна още в епохата на 20-те години, когато Анри Кретен излизал с идеята за нов обектив — хипергонар. Още през 1930 г. в американската Академия на кинематографическите изкуства и науки се състояла дискусия за „широкия филм“, на която е говорил и Айзенщайн за своята идея за динамичния квадрат.

Появата на широкия екран с неговите особени пространствени възможности и ограниченост при предаване на времето не е случайност в наши дни. Динамичният монтаж, супер крупният план, резкият ракурс са до такава степен не-свойствени на природата на широкия екран, че няма никакъв смисъл да се упо-реква синемаскопът, че не е сумял да усвои методите на предшестващия пе-риод от развитието на киното. В светлината на това, което беше казано за ево-люцията на пространственовременната структура на кинематографическия образ, става ясна особената роля на широкия екран днес. Способността на зрителя да прави тънък анализ на събитията от екрана, да мисли самостоятелно, да про-явява активност във възприемането и да бъде своеобразен „съавтор“ е особено необходима при срещата му с произведения на широкоекранното и широкофор-матното кино.

Творческото новаторство, което през последните години все по-широко влиза в изобразителната система на кинематографа и има пряко въздействие при формиране отношението на зрителя към филма, е така наречената „субективна снимка“ или „субективна камера“. С този термин се обозначава снимката, която си поставя за цел да покаже окръжаващата ни действителност от гледна точка на този или онзи персонаж. Като трюк този вид снимка се е употребявал и преди (Айзенщайн в „Старо и ново“ поставя апарата като гледна точка на един бик, подобни експерименти Абел Ганс продължава в „Напалеон“ и т. н.) В последно-време този прием влиза все повече в практиката. От по-известните примери през последните години може да се спомене бягството на Андрей Соколов от немски плен във филма „Съдбата на човека“ (кинокамерата стремително се движи срещу гората, към която бяга Соколов) и финалните кадри на „Серьожа“ (момчето, уз-нало в последния момент, че го вземат на път, тича в стаята, мята се от тълп в тълп, без да знае какво да вземе и какво да остави от своите играчки).

В тези случаи, както и би трябвало да бъде при субективната снимка, ние не виждаме в кадъра самия субект, т. е. героя, с който е идентифицирана кино-камерата. Режисьорът прави психологически експеримент със зрителя, той като че го замества с актьора, кара го да счита себе си за камера-актьор.

По този начин, както и в епохата на балашевската „триада“, режисьорът се стреми точно да определи това, което е *длъжен да види и възприема зрителят.* На пръв поглед той отново се връща към узурпирането на зрителската воля, свободата му за избор и правото на интерпретация. Но това е само външно сходство. В действителност съществува сериозна и дълбока разлика. И главно тя върви именно по тази линия, по която се разграничават изразните средства на кинематографа от миналото от поезиката на филма през последния период. Ра-ботата е там, че субективната снимка, която имитира събитие, *видено с очите на*

човека, е принудена да се придържа към една постоянна гледна точка (защото, грубо казано, един човек не може да гледа някакъв предмет едновременно и отпред, и отзад, и отляво, и отясно, и отгоре, и отдолу). Единствената „пълност“, която може да се срещне при такъв род снимки, е *изменение на разстоянието до обекта (плана)*, без изменение на ракурса и посоката на снимката. В случаите, в които режисьорът иска да придаде силното впечатление, което е произвело на героя виденото, зрителът вижда внезапно след общия план — крупен. Това означава, че развълнуваният от виденото герой е обърнал особено внимание на някакъв детайл или част. Между другото тази разновидност на субективната снимка се среща напоследък все по-рядко.

Няма смисъл да се говори колко силно въздействие оказва на зрителя субективната снимка и колко много може да даде тя за по-нататъшното развитие на възпитателните средства на киното.

Обаче с този прием не бива да се злоупотребява. Известен е филмът, снет от американския режисьор Роберт Монтгомери („Дамата от езерото“, 1947 г.), в който главният герой нито веднъж не се показва на екрана с изключение на едно случайно отражение в огледалото. В същото време целият филм като че е виден от неговите очи. Тази картина нямаше успех и което е важно за нас, *не активизира възприятието на зрителя*. Както писа критиката, „грешката на режисьора е в това, че той е обърнал фиктивното уподобяване с отождествяване на възприятието“. Примерът с филма „Дамата от езерото“ показва, че всеки елемент от новата поезика на киното, откъснат от общата образна система и хипертрофиран, е способен да доведе до сериозни несполуки. Той изкривява реалното единство на средствата на киноезика и превръща плодотворните новаторски търсения в безжизнен, формален трюк.

*

Какви са нашите основни изводи?

Първото, което се хвърля на очи, е изменение възпитателните функции на кинематографа във връзка с неговото развитие. Не буди съмнение фактът, че киното постоянно, в течение на своята повече от полувековна история е оказвало силно влияние на зрителя, формирало е вкусовете му, възгледите, нравствените му оценки. Но формите за въздействие на киноизкуството върху хората, седящи в кинозалата, постоянно се изменят. Те са свързани с цял ред причини, главните от които са изменението, които стават в зрителската среда и в изразните средства на изкуството. По такъв начин промените във възпитателните средства на кинематографа са тясно свързани с еволюцията на художествените възможности на седмото изкуство.

Започнало със сценки, лишени от някаква особена мисъл, киноизкуството достига все по-големи висоти в овладяването на интелектуалния и емоционалния мир на човека. Авторите на най-хубавите филми от немия период не само разказваха сюжет, но излагаха лирически, дълбоко възнуващи поеми, в които споделяха със зрителите своите мисли за света. Те бяха толкова определени и последователни в разкриването на своите възгледи, че у зрителя не можеше да възникне на основание на видения филм никаква друга гледна точка освен тази, която беше изразена от самия автор. Това беше периодът, в който зрителят като че ли усвояваше заедно с киноизкуството азбуката на киномисленето. Първият негов етап беше уменията да разбере и усвои мисълта на художника. Особената заслуга на шедьоврите от 20-те години и по-специално на картините на съветските режисьори-новатори С. Айзенщайн, В. Пудовкин, А. Довженко е в това, че те заразяваха зрителя, внушаваха му нови, революционни мисли, зовяха го напред.

Съвременният етап от развитието на световното киноизкуство се отличава с висок уровень на зрителската култура. Хората, които идват в залата, не се задоволяват с положението на пасивни зрители на събитията от екрана. Грубото подсказване от страна на авторите на филма им се струва обикновено натрапчиво и излишно дидактично. От гледна точка на чистотата на стила такива епизоди изглеждат архаични. За това, което ние днеска виждаме в киното, може да се каже, че „значението, което то добива в края на краищата на екрана, зависи в *почти същата мярка от умствената дейност на зрителя, както и от творческия замисъл на режисьора*“ (М. Мартен „Езикът на киното“). Съвременният уровень на изразните средства на кинематографа предполага именно такъв зритель: активен, нетърпящ натрапчиво, грубо подсказване. С това са свързани измененията в монтажния строй

на картината, постоянното движение на снимащия апарат, така наречената „субективна камера“, новото отношение към ролята на музиката във филма и т. н. и т. н.

Най-развитата форма на съучастие на зрителя в съвременните филми е тази, която е основана на опосредстваното възприемане на сюжета, съществено различно, а понякога и противоположно на неговото непосредствено изражение. В съвременното киноизкуство все по-рядко и по-рядко се срещат произведения, които могат да минат без подтекст: те ни се струват плоски и малко ни говорят. Косвеното повествование наред с прякото става една от най-важните особености на съвременната кинодраматургия.

Най-важните изменения в поетиката на съвременния кинематограф предполагат ново, друго отношение между екрана и зрителната зала. А оттука се раждат и новите форми за възпитание на човека от киноизкуството. За да владеем по-добре могъщото оръжие за въздействие върху многомилionenните зрители, за да изпълним задачата, поставена от XXII конгрес на КПСС пред дейците на съветската кинематография, необходимо е до съвършенство да се знае спецификата на киноизкуството на съвременния етап от нейното развитие.

В Програмата на КПСС е подчертана важността на задачата за възпитаване на висока съзнателност у съветските хора. „Колкото е по-висока съзнателността на членовете на обществото — се казва там, — толкова по-пълно и по-широко се разгръща тяхната творческа активност в създаване на материално-техническата база на комунизма, в развиването на комунистическите форми на труд и новите отношения между хората и следователно толкова по-бърже и успешно ще се решават задачите на строителството на комунизма.“ Формирането на новия, комунистически човек, на неговата творческа активност се осъществява с различни средства, едно от които е киното. Особена роля на кинематографа при възпитанието на човека в нашата страна е отбелязана в Програмата на КПСС. В нея е казано: „Формирането на новия човек става в процеса на активното участие в строителството на комунизма, развиването на комунистическите начала в икономическия и обществения живот, под въздействие на цялата система от възпитателна работа на партията, държавата и обществените организации, в която важна роля принадлежи на печата, радиото, киното и телевизията.“

Високата оценка, дадена от партията на кинематографа, задължава творческите работници от киното непрекъснато да търсят най-действените форми за възпитание на зрителя в духа на комунистическите идеали.

Типажът в рисувания филм

ТОДОР ДИНОВ

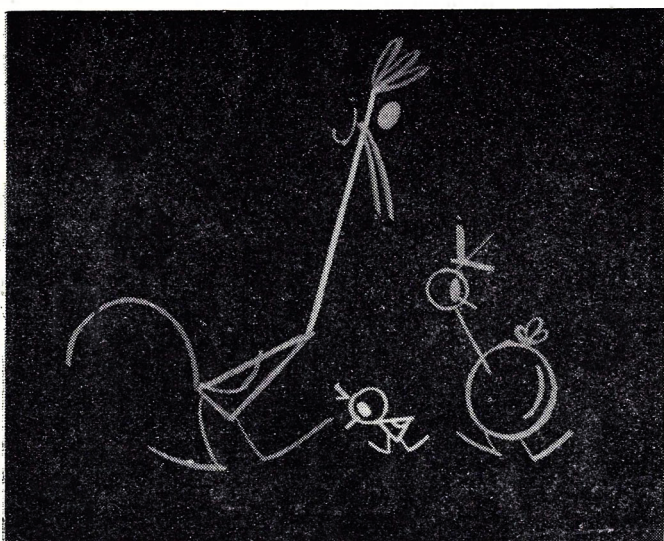
Един от най-важните моменти при създаването на рисувания филм е намирането, решаването на типажа.¹ Типажът е носител на драматургическия заряд. От неговия особен рисунък зависят ритмът и характерът на движението, от него зависи и сложността на производствения процес.

Типажът — неговата психо-физическа характеристика, особен рисунък и поведение се определят не само от идеята, която преследва авторът, от характеристиката, която той е направил на персонажа в сценария, но и от естетическите и технологическите особености на изкуството на рисувания филм, в което той намира своето осъществяване като художествен образ.

Движението е същността на рисувания филм — то определя и природата на типажа: на него е присъщо четвърто измерение, т. е. той действа и във времето. Тази негова особеност го отделя от рисунките, от типажа на другите области на изобразителното изкуство (графика, живопис, скулптура), в които типажът има три измерения. Тази особеност на типажа в рисувания филм променя закономерностите пред художника и зрителя. Тя изисква специално отношение към типажа като рисунка. Типажът не е илюстрация или графична рисунка, предназначена за печат или украса, а е рисунка, която ражда движение, рисунка, която жестикулира, влиза във взаимоотношения с други рисунки, радва се и страда, говори и пее, с една дума — живее. Тази рисунка се разкрива най-пълно, намира своето истинско осъществяване само в действието, в движението. Ето защо тя не се подчинява на естетическите и пластическите норми, валидни за „статичната“ рисунка.

Типажът като рисунка е само началото, изходната позиция на поредица рисунки, обединени помежду си в последователен ред от анализа на едно движение, което получава своя синтез едва по време на проекцията върху екрана. Едва тогава става реално видима

¹ Типаж — изобразителното решение на персонажа във филмовата анимация, неговият външен облик.



Иван Веселинов „Басня“ — типаж (сравнителна таблица)

онази рисунка (а това е винаги рисунка в движение), която до този момент е съществувала само в главата на художника. Ако една рисунка бъде извадена от общата поредица на анализа на движението, тази рисунка ще ни се стори не нарисувана, замръзнала във фотографска статичност, твърде деформирана, дори абстрактна. (Разложената рисунка на красавицата от епизода „Акулата преследва красавицата“ във филма „Ерзац“ от Душан Вукотич сама за себе си извън анализа носи белега на аналитичен абстракционизъм, но в синтеза, в движението тя засилва усещането за ужаса, който е изпитала преследваната от акулата красавица). Ето защо на типажа не бива и не може да се гледа като на „статична“ рисунка. Към него не може да се предявяват и изискванията, валидни за „статичната“ рисунка.

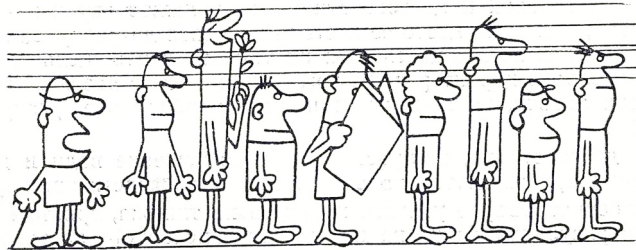
Когато става дума, че типажът е рисунка в движение, неминуемо изпъква въпросът за характера на това движение. Веднага трябва да отбележим, че това движение се обуславя от „анатомията“ на типажа и от неговата духовна същност.

„Анатомията“ на типажа няма нищо общо с анатомията на човека дори тогава, когато негов прототип е човекът, защото той няма за задача да изобразява човека в неговите анатомически подробности, той не е „атлас по анатомия“ (Иля Еренбург). Той няма за задача да запази и натурните пропорции на човека. Дистанцията по отношение на типажа и неговите пропорции се определя не от натурата, а от идеята на авторите. Типажът не е субект в творчеството, той е само негов обект. Неговата индивидуалност не е свързана с

индивидуалността на актьора-изпълнител, както това е в театъра и игралното кино. Освен това типажът в рисувания филм няма за задача да изобразява живота в неговата неповторима конкретност: неговата природа позволява възможността животът да бъде отразен с метафорични средства, задача, която изисква чувствително изменение на външните форми и явления (Душан Вукотич в споменатия вече филм „Ерзац“ създава анимационна метафора, когато мускулите на един от героите се извисяват като огромни планински върхове). В природата и възможностите на типажа са създаването на алегорични и символични образи; на него е присъща и динамичната метаморфоза — превръщането във винаги нови и нови художествени образи: птицата се превръща във вила-самовила („Юнак Марко“), нотата от филма „Ревност“ — в заканваща се ръка, а тя от своя страна в стрелящ пистолет. Слоът може да се превърне в муха, камилата — в конец и т. н. Всички тези задачи и не само те изискват от художника да създаде особена „анатомия“ на типажа, а оттук и особено поведение и движение. Очевидно става, че движението на типажа няма да бъде адекватно на движението в натурата, а ще бъде негов художествен образ. То (движението) няма да се подчинява на механиката на човешките движения, а ще бъде функция от особеностите, конструктивен строеж на типажа. То не винаги ще се подчинява и на физическите закони: една идея може да пренебрегне закона за гравитацията и героят да увисне във въздуха („Ябълката“ — един от героите попада в пропаст, увисва във въздуха и се връща обратно на брега). Както се вижда, характерът на движението на героя понякога е твърде парадоксален, но задължително винаги ясен и убедителен в намеренията, които преследва.

Силата на типажа се крие във възможностите му да изобразява динамично и ярко емоционално същността на характера на героя. За да бъде разкрита егостичната същност на главния герой на филма „Ябълката“, в последния епизод главата на същия се разделя на две половини, които безстрастно като два воденични камъка смилат всичко, каквото им попадне.

Яркото, изразителното, доведено до философско обобщение движение изисква от художника и ярка, изразителна, обобщена изо-



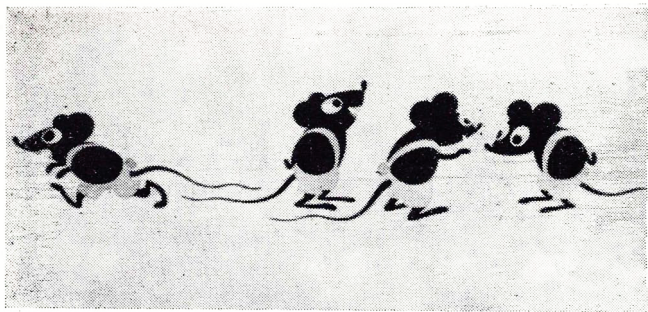
Доню Донеv „Опашката“ — типаж (сравнителна таблица)

бразителна характеристика на типажа, характеристика, в която се извяват най-главните, определящите го черти. Тук преувеличаването и особеното организиране на пропорциите ще се окаже особено полезно. Така типажът на рисувания филм се сближава с типажа от приказките, баснята, алегорията, карикатурата, гротеската. Отличава се от тях, както бе вече отбелязано, с четвъртото си измерение.

Особеностите на типажа, неговата „анатомия“ се определят и от технологическия процес, характерен за създаването на рисувания филм. Известно е, че при съвременната кинопроекция за една секунда протичат 24 квадратчета от лентата. Това са 24 различни изображения. Те именно определят и броя на рисунките, необходими за една секунда движение — 24 рисунки. За един кратък филм обикновено са необходими около 16 000 рисунки. Като се има предвид, че тези рисунки преминават през много манипулации върху технологическия конвейер анимация, фазиране, почистване, контуриране и т. н., става ясен проблемът за запазване външния облик на типажа. Още повече този проблем става сериозен, като се вземе предвид, че героят трябва да бъде рисуван в около 16 000 ракурси и положения. Естествено е, че тази технология ще окаже сериозно влияние върху графическия белег като средство за изграждане на „анатомията“ и поведението на типажа. Живописно трептящата, стапящата се в неуволени нюанси линия е по-малко удобна за изграждане на типажа по простата причина, че не е възможно да бъдат повторени в хилядите фази капризите на нейните трептения. Такава линия прави несвършено разложеното движение, тя трепти на екрана и пречи на възприемането да улови смисъла на движението. Графично простата, лаконичната, изразителната линия се налага по необходимост. Разбира се, че когато говорим за графичния характер на линията, ние съвсем не разбираме, че типажът трябва да бъде двуизмерен или че непременно трябва да бъде триизмерен. Всичко зависи от идеята, която преследва авторът, и от неговата естетическа концепция, която в крайна сметка се е оформила в стилова отлика за дадения автор. Това, което казваме за графическия белег на типажа, можем да отнесем и към неговото цветово решение. И тук, и то в по-голяма степен, се налага художественото обобщение. Оцветеният с много цветове типаж се възприема по-трудно при проекцията, защото бързото му преместване от място на място по екранното поле създава усещане за цветово движение, което разбива единството на формата на типажа. В цветово отношение типажът звучи по-добре, по-цялостно, когато на цвета се постави задачата да разкрива характера на типажа, когато цветността на типажа е обобщена в един, подчинен на този характер цвят, когато на цвета се поставят драматургически задачи, за по-пълното и по-емоционалното разкриване на образа.

От друга страна, по-простото цветово решение води и до по-икономично производство, то съкращава производствения процес.

Особеният, твърде условен характер на типажа, яркото своеобразие на рисувания филм не изключват изискването за типичност и индивидуална конкретност на образа. В това отношение неговите задачи съвпадат със задачите, които стоят пред всяко изкуство.



Доню Донеv „Мишка и молив“ (типаж)

В този смисъл литературното описание на биографията, манталитета, професионалните навици, душевното състояние на героя и всичко, което прави от него една определна личност със собствено име, ще се окаже полезно и решаващо за външния облик и поведение на типажа. Душевното състояние в дадения момент дава отражение върху израза на лицето, жеста и цялото поведение на типажа. Не тичат еднакво гоненият от страшен звяр герой и героят, който тича, за да догони трамвая, пък и израза на лицето им не може да бъде еднакъв. Това налага художникът във филмовата анимация да създава редица рисунки, показващи типажа не само в неговото конструктивно строене, но и във възможно повече психически състояния и физически положения и ракурси. Когато говорим за индивидуализиране и конкретизиране на типажа, не бива да изхождаме от изискването за това в игралното кино или живописата. Способите за индивидуализиране и конкретизиране, характерни за посочените форми, не са задължителни за филмовата анимация. Тя, както бе вече отбелязано, стои по-близо до „гениалните символи“ и „гигантските обобщения на жизнения опит...“ (Максим Горки)¹, характерни за епоса на много народи. Индивидуализирането, типизирането в рисувания филм се характеризира с хиперболирането, заострянето на главните черти на героя (огромна сила, глупост, мъдрост, нравствено величие, страхливост). Нека си спомним Страхливия Неклан от „Чехски приказки“ на Трънка или Седемте джуджета от „Снежанка“ на Дисней, които бяха седем обобщени индивидуалности: Срамежливо, Дърдорко, Глупчо и т. н. И така: не издребняване, а синтезиране, преувеличаване на съществените, типичните черти като средства за реалистично тълкуване на действителността.

Много опити са правени, а някои продължават да ги правят и днес, с които се цели да се постигне такава убедителност на движението, което е характерно за други области на изкуството, да

¹ М. Горки, „Разрушение личности“. Соб. соч. в тридесет томове, т. XXIV ГИХЛ, М., 1953 г., стр. 27.



Неклан от филма „Чехски приказки“ на Иржи Трнка

се отговори на изискването за реалистичност, така както го изискват някои други области на изкуството. Стига се дотам, че се заснемат актьори (в това поначало няма нищо лошо, особено ако се касае за изучаване на някои движения), но тези снимки след това механически се копират върху целулоидните листа, за да се заснимат като типаж в действие в определен филм. С това се цели „правдивост“, „реалистичност“ на движението. И колкото и парадоксално да звучи, но колкото повече се придържат авторите към натурните пропорции и движения, толкова преследваното желание ще бъде по нереалистично. Причината е проста — натурните пропорции с присъщите им движения са фотографирани със светлина и сянка, а механическото им копиране, колкото и точно да е то, не може да пренесе богатството от нюанси на светлосянката, с което е изградена формата. В най-добрия случай се пренася само плоският контурен силует на формата, а от това движението се изсушава, схематизира и умира. Забравя се, че прелестта на рисуваната филмова анимация се заключава в оживялата рисунка. Няма защо зрителят да бъде заблуждаван, че това не е рисунка. Рисунката е прелестна, за това, че е рисунка. Рисунката в движение — ето кое оправдава съществуването на рисуваната филмова анимация като особен род изкуство.

Когато говорим за движението на типажа, изпъква още един твърде важен въпрос: каква да бъде пластиката на това дви-

жение? Безспорно е, че пластиката на всяко движение се обуславя от особенния рисунок на типажа. Така например ако за създаване на едно движение решим да ползуваме рисунъка на Пикасо от кубистичния му период, отличаващ се с известна ъгловатост, очевидно е, че той ще ни създаде определени възможности за пластика, ритъм и движение, възможности, много по-различни, отколкото тези, които ни предлага рисунката на Матис. Въпросът за пластиката на движението е неразривно свързан с въпроса, каква материя се движи. Подскачащата гумена топка създава определени усещания за пластика, много по-различни от тези, които създава подскокчилата от неправилен удар билиардна топка.

Пластиката и материалността на типажа във филмовата анимация могат да бъдат постигнати, ако типажът дава възможност да бъде ползувана деформацията като особено изразно средство. Типажът трябва да може да бъде удължаван, скъсяван, разширяван, сплескван, мацкан като пластелин в ръцете на аниматора, при това при всички тези инквизиции да запазва „личната си карта“. Тук деформацията служи не за разрушаване на формата, а за особеното ѝ пластично и емоционално организиране.

Досега говорихме за типажа, облечен в „адамово облекло“. Но една идея може да застави главният герой да се преоблича на всяко стъпало, изкачвайки се по стълбата на своето развитие („Кратка история“ — Йон Попеску-Гопо, Румъния). Такава задача изисква от художника не само познание по история на костюма, но и съобраз-



Доню Донеv „Приказка“ (типаж)

зяване на костюма с всички особености на рисунката в движение, за които вече стана дума.

Производителността на труда влияе сериозно върху стойността на филма, а характерът на костюма като сложност влияе на производителността на труда. Ето защо освен естетическите и специфичните изисквания за синтеза и простотата се налагат и производствените изисквания за простота в разработването на костюма. Той трябва да бъде освободен от излишни детайли, изразителен, да подчертава характера на типажа, да не му пречи да се движи, да подпомага обемното му изявяване и да дава усещане за материалност, когато това се налага.

Когато в рисувания филм действуват повече от един герой, тогава се налага художникът-постановчик на филма да разработи специална сравнителна таблица, в която героите са съпоставени според ръста си, според обемите си. Разбира се, в такъв случай се налагат и редица рисунки, които да показват как отделните герои влизат във взаимоотношение един спрямо друг, как общуват помежду си.

Накрая да обобщим изискванията за типажа в рисувания филм.

1. Прост и лаконичен рисунък.
2. Обобщена характеристика, в която се изявяват само най-главните, характеризиращи героя черти.
3. Преувеличаване, заостряне на тези черти, т. е. изразителна рисунка.
4. Ясна по своя конструктивен строеж анатомия.
5. Ясна механика на движението, обусловена от анатомията и рисунка на типажа.
6. Изразителни психически състояния и физически положения.
7. Ярко изразена мимика на базата на душевните състояния на типажа.
8. Прост, освободен от излишни детайли костюм, който подчертава характера на героя.

(Откъс от готовата за печат книга „Филмовата анимация“)

По повод статията на Христо Сантов „Да поговорим за режисьорския сценарий“, публикувана в кн. 11, 1963 г. на списанието.

Да погледнем реално на фактите

Павел Вежинов

Статията на Христо Сантов „Да поговорим за режисьорския киносценарий“ трябва наистина да стане повод за сериозен и дълбочен разговор. Проблемът е стар, но толкова малко изследван, че всеки принос в това отношение не може да не бъде особено полезен. Сантов несъмнено трябва да бъде поздравен и за инициативата, и за горещината, с която защитава своите тези. Каквито и грешки да съзрем в тях, едно е ясно: режисьорският сценарий е наистина много важно звено в художествения и материалния процес при създаването на филми и борбата за високо качество на това звено е съществена съставка на борбата за голямо киноизкуство.

Разбира се, целта на моята статия е не само да акламирам, но и да направя някои възражения. Искам веднага да кажа, че в своята публицистична разгорещеност Хр. Сантов стига до някои явно пресилени изводи. Не може сериозно да се твърди, че трудът на режисьора по изграждането на режисьорската книга е равен на труда на писателя. Това не може да бъде върно нито като се има предвид обемят на този труд, нито неговото качество. Сам Сантов е един от нашите най-квалифицирани сценаристи и редактори и не може да не е разбрал на гърба си тая истина. Мъчително трудно и бавно се ражда всеки литературен сценарий, множество варианти предхождат неговия завършен вид. Обемът на написаните страници наистина е скромен, но разходваната творческа енергия е достатъчна, за да се напише солидна повест или роман. Разбира се, това не е най-важното. Авторът на тия редове смята, че създаването на литературния сценарий е основният и решителен етап на филмовото производство. Именно в този етап се създава системата от образи, идеи и човешки взаимоотношения, които след това ще бъдат повече ли по-малко сполучливо интерпретирани и пресъз-

давани. За доказателство на тая теза нека вземем най-простия факт. Със средствата на държавата ние построихме на киноцентъра една мощна промишлена база. На позиция са да посрещнат нейните мощности и режисьорите. Но всички усилия да се разреши по някакъв начин така наречената „сценарна криза“ досега останаха безрезультатни. Надали писателите са толкова невъзприемчиви за „киноспецификата“ или толкова бездарни, както някои си мислят. Очевидно творческият процес е много по-труден и иска максимално разходване на труд и дарба.

Но има един момент в размишленията на Сантов за литературния киносценарий, в който той е безусловно прав. Това е неговото твърдение, че в сегашния си вид литературните сценарии са един особен хибрид между режисьорската книга и повестта. Наистина някои автори сериозно се спъват в своята работа от липсата на достатъчно знания за специфичните изразни средства на жанра. А у някои други навярно липсва тая конкретно зрима нагласа на въображението, каквато се иска за написването на един добър сценарий. Такива писатели наистина могат да останат на етапа на киноповестта. Казвам „киноповестта“, не просто „повестта“, защото творбата все пак трябва да отговаря на някои елементарни изисквания на природата на киното, каквито са, да кажем, обемът, наличието на драматургически конфликти, сюжетна или вътрешно драматична динамика и пр. По тоя начин към киното ще бъдат привлечени не само сценаристи, познаващи тънкостите на своя жанр, но и просто писатели, познаващи старите и вечни закони на литературното творчество.

За нещастие осъществяването на тая отлична идея е на практика невъзможно, колкото и да са наглед дребни причините за това. Всички сегашни сценарни редакции и художествени съвети искат от авторите завършени сценарии, и то в оня хибриден вид, за който по-горе става дума. Те в буквалния смисъл на думата измъчват авторите с изисквания, които явно не са по техните възможности. За да отговорят на тия изисквания, авторите започват да се лутат в непознати, извънлитературни сфери, където техните възможности са силно намалени и понякога катастрофално снижават литературното качество на своята работа. Тая вредна практика продължава вече години наред и поне засега не виждам никаква възможност да бъде прекратена.

Кои са причините за това? В случая формалното отношение на художествените съвети към предлаганите творби, тяхното предпочитание към формалното осъществяване на жанра. Но има и една много по-проста причина. В тарифната таблица не е предвидено заплащане на „киноповест“. Дори ако някоя сценарна редакция дойде до извода, че би могла да купи „киноповест“ вместо завършен сценарий, тя трябва да я плати като сценарий. А това няма да бъде съвсем справедливо. Очевидно киноповестта трябва да бъде „доработена“, отново „преказказана“, тоя път на езика на киното. Това може да извърши някой сценарист или режисьор, но при сегашните хонорарни таблици няма начин да се заплати трудът му. Предложението на Сантов да се заплаща режисьорският сценарий дава различни възможности да се уреди тая деликатна материя. Разбира се,

това заплащане трябва да бъде силно диференцирано, според реално вложението труд на допълнителния автор — режисьор или сценарист.

Особено голямо внимание отделя Сантов на въпроса — творчество ли е създаването на режисьорски сценарий? Няма да спорим за утвърдителния отговор. Но в желанието си да издигне авторитета на режисьорския сценарий и оттам взискателността към неговото безукорно разработване, наместа той силно преувеличава неговото значение като елемент на самостоятелна творческа изява.

Нека се изясним. Изработването на режисьорската книга е наистина един вид художествено мислене, което има свой собствен език — трудния език на киното, и свои собствени изразни средства. Нека да споменем за прегледност някои от тях: композиция на кадъра, движение в кадъра, позиция и движение на камерата, обем на кадъра, кадров монтаж, композиция на епизодите, строеж и композиция на филма, ритъм на филма, изграждане и степенуване на кулминации и пр. Веднага трябва да кажем, че при всички тия елементи на художествено мислене режисьорът е извънредно много улеснен от сценариста. В един добър сценарий на професионален автор с опит зад гърба си повече от решенията са силно подсказани, а някъде дадени и наготово. Трябва да се има предвид също така, че в своята работа режисьорът е подпомаган и от помощниците си. Така например композицията на кадъра може и според мен трябва да бъде направена с помощта на художника на филма, който има много висока култура и опит в това отношение. И естествено е също така, че един истински оператор-творец няма да се остави камерата му да бъде движена без негово съгласие, без неговото собствено мнение по всеки конкретен проблем. Свой творчески дял трябва да има и звукооператорът, да не говорим за композитора, чийто принос е един съвсем самостоятелен компонент. Само едно нещо е извън всяко съмнение — каквито и хора да участвуват в решенията на различните художествени задачи, тия решения трябва да бъдат на висота.

Но с това проблемът не се изчерпва. Според мен Сантов едва ли не приема режисьорския сценарий като огледало на бъдещия филм. А това съвсем не е вярно. Всеки режисьор знае от своя творчески опит, че неговите истински творчески мъки започват на работната площадка. Всеки знае, че една от най-важните творчески изяви на всеки режисьор е неговата работа с актьора. Това не се съдържа в режисьорския сценарий. Съвсем нищожно изражение в режисьорския сценарий има това, което наричаме емоционална атмосфера на филма — много сложен компонент от поведение на артисти, декор, обстановка, вътрешен ритъм и пр. А може също така да се говори за стил на филма, за температура на филма, резултат от реалната вътрешна обмяна на художествените вещества и пр. За такива сложни неща не съществуват ни словесни, ни условни обозначения в режисьорския сценарий.

Нека ми бъде позволено да си послужа за изясняване на моята мисъл с конкретен пример, за съжаление немного известен. Георги Алулков изработи един наистина много качествен режисьорски сценарий за филма „Конникът“. Но когато филмът беше готов,

всички видяхме, че той е далече по-долу от качеството на режисьорския сценарий. Защо? Отговорът е много прост. На младия режисьор-дебютант не достигна работа с актьора, не достигнаха вкус и рутина. Тия неща всеки режисьор носи в себе си и може да ги покаже в пълна мяра на работната площадка, когато творческите намерения започнат да се превръщат в художествени факти.

Казвам всички тия неща не за да подценя значението на режисьорския сценарий. Все пак искам да кажа, че някои го наричат „режисьорска книга“, а други просто „работна книга“. И дори последното название в никой случай не е обидно. Всяко творчество като външна изява е главно труд, макар и труд, вдъхновен и специфичен. Една идеална организация на тоя труд винаги се отразява много благоприятно на художествените резултати. При това режисьорският сценарий е ръководно начало не само за режисьора, но и за целия творчески колектив. Там намират своята конкретна дейност всички членове на тоя колектив — гримьора, перукера, реквизитора, организатора и пр. Немислимо е да се създаде един пълноценен филм, а забележете, също така и стопански изгоден без една пределно ясна и изчерпателна работна книга. Но когато става дума за истинското художествено творчество, дори и тя не може да бъде абсолютен закон. Без да съм приятел на импровизациите, трябва да кажа, че творческото хрумване, моментното проникване в дълбините на творческия процес са неща, тясно свързани с всяко истинско художествено творчество.

Това са несъмнено интересни проблеми и по тях трябва да се изкажат главно режисьорите, които пряко познават материята. Да се надяваме, че тоя път те ще нарушат своята „блестяща изолация“. В скоби казано, мнозина от тях са доста агресивни по отношение на литературното поприще, но наистина малцина желаят да се занимават с проблемите, които дълбоко засягат тяхната творческа работа.



На двете страници сцени от филма „Крадецът на праскови“ с участието на актьорите
Насоун Касчичиан и Дани Маткчан



За режисьорския сценарий и за още нещо

Любен Станев

В статията си „Да поговорим за режисьорския сценарий“ Христо Сантов засяга една интересна тема от областта на киноизкуството, която положително ще намери отзвук в средите на нашите филмови дейци.

Въпросът за режисьорския сценарий е разгледан от две страни, които са в тясна връзка помежду си — жанрово-професионалната и финансово-производствената. По този начин подетият разговор не се свежда само до чисто теоретична дискусия за творческата самостоятелност на режисьорския сценарий, а докосва и организацията на филмопроизводството, има отношение към цялостния процес на създаване на игрални филми у нас.

Защитата, която статията прави на режисьорския сценарий, е основателна и навременна. За съжаление у нас наистина често се гледа на режисьорския сценарий като на една формалност, без която не може да почне производството на даден филм. С нищо не може да се оправдае явното подценяване на този важен, възлов момент от цялостния комплекс на филмопроизводството. Обикновено на режисьора се дава не напълно завършен литературен сценарий, определят му се къси срокове за написването на режисьорската книга, за нея той не получава никакво възнаграждение и на всичко отгоре тя се обсъжда и се приема твърде повърхностно и формално. Причините за всичко това лежат до голяма степен в самата организация на работата у нас и следователно могат и трябва да се отстранят.

И аз смятам като Сантов, че работата над режисьорския сценарий би следвало да не се включва в предподготвителния период на филма. Както и да мобилизира творческите си сили, колкото и всеотдайно да е надарен, постановчикът няма нито психическите предпоставки, нито физическата възможност да се занимава едновременно и с чисто творческата работа по интерпретирането на литературната основа, и с купищата други проблеми, изникващи и хлопачи по вратата му от мига, в който са започнали да текат производствените му срокове. Ето защо напълно целесъобразно и закономерно би било да се дава на режисьора възможност и време да съсредоточи цялото си внимание и творческа енергия върху написването на работната си книга и едва след като тя бъде задълбочено обсъдена и

приета (а това може и да не стане от един път), да пристъпва към следващите етапи на производство. Струва ми се, че една корекция в тоя дух на съществуващата досега практика, не би била невъзможна, нито пък би удължила сроковете за снимането на филмите, дори наопъки — би могла да съкрати тези срокове.

Във връзка с тоя момент стои и въпросът за възнаграждението на режисьорския сценарий. И в това предложение аз виждам сериозни основания. Те не се диктуват толкова от теоретичния мотив за самостоятелността на режисьорския сценарий като творчество, колкото от чисто практични съображения. Заплащането на постановъчното възнаграждение на режисьора става въз основа на оценката на завършения вече филм. Поради това обикновено е вече късно да се променят нещата. Ние се задоволяваме само с констатации за свършени художествени факти. Ако една част от тези постановъчни пари режисьорът получи при приемането на режисьорския му сценарий в размер, съответстващ на качеството на работата му, той ще бъде стимулиран още отрано да положи максимални усилия за написване на хубав режисьорски сценарий, а оттам ще се увеличи и гаранцията за успеха на бъдещия филм. Добре би било това първоначално възнаграждение да не бъде част от постановъчните, а отделен хонорар, но докато се уреди въпросът с финансовите органи, би могло да се приеме и предложеното решение. Така за своята работа режисьорът-постановчик ще получава две оценки — за режисьорския сценарий и за осъществения по него филм, което ще позволи чрез сравнението на двете оценки да се проследят по-точно и детайлно силните и слабите страни на всеки постановчик.

И тази мярка няма да наложи кой знае какви изменения в досегашната практика на студията, още повече че приемането на режисьорския сценарий, неговата оценка и възнаграждаване би трябвало според мен да се извършва от творческите колективности. Това би повишило тяхната самостоятелност и отговорност, би ги стабилизирало като по-жизнеспособни творчески единици.

Дотук, макар и с известни нюанси, се простира моята солидарност със статията на Христо Сантов. С останалите становища и предложения, изказани в нея, аз не мога да се съглася, защото ги смятам погрешни и дори направо опасни.

Имам особено предвид явното увлечение на Сантов в посока на хиперболизиране значението на режисьорския сценарий за сметка на омаловажаване и подценяване на литературната основа. Вероятно той е бил далеч от такава мисъл (най-малко може да се допусне тя у един сценарист), но в законното си желание да реабилитира пренебрегнатия режисьорски сценарий волно или неволно е отишъл в обратната крайност. Според Сантов излиза, че главната фигура в киното, творец № 1 на това изкуство, е авторът на режисьорския сценарий. (Той дори можел да не бъде непременно режисьор). Сценаристът трябвало да доставя на студията най-много „междинната форма“ — киноповест, която след това авторът на режисьорския сценарий ще изменя по свой вкус и разбиране не само в чисто кинематографично, но и в идейно-художествено отношение. А реализатор на филма можел да бъде и друг — например режи-

сьор, който има дарованието да работи с актьора, да борава с техниката и пр. С една дума всичко, което предхожда и следва създаването на режисьорския сценарий, е второстепенно, подчинено и работи за изявяването на главния творец — автора на режисьорския сценарий.

Подобно твърдение, подобно виждане на нещата буди най-малкото недоумение. Точно авторът на статията, който е от хората с най-богат опит в редакторско-сценарната област и познава най-добре състоянието и перспективите на нашата сценарна литература, не би трябвало да заема такава примиренческа, да не кажа капитулантска позиция по този въпрос. Толкова ли е отчаян Сантов от възможностите на нашите сценаристи да създават завършени, талантиливи кинодраматургични произведения, та препоръчва тяхната дейност да се сведе до писане на междинни форми, над които след това да „авторствуват“ други, както се казва в статията на не едно място? Или може би това е негово принципно гледище? Навярно е така, защото в подкрепа на своята тези той посочва няколко филма, при които разликата между литературната основа и създадения филм (а следователно и написания преди това режисьорски сценарий) била значителна, и то в полза на филмите.

Да-оставим настрана факта, че обратни примери и в нашата, и в чуждата кинематография също се срещат в не по-малък брой. Да вземем по-обикновения случай, когато един филм покрива и по същество, и по художествено равнище литературния първоизточник. Нима в нашата практика ние нямаме подобни случаи и нима те са творчески несполуки? Напротив, аз мисля, че най-хубавото, което сме създали досега, доказва твърдението, че добрият, завършен литературен сценарий, попаднал в ръцете на добър режисьор, винаги носи успех. Така е с филмите на Рангел Вълчанов и Валери Петров, на Христо Ганев и Бинка Желязкова, на Анжел Вагенщайн и Захари Жандов. В тези филми, а и в някои други винаги са съществували стабилна литературна основа и минимални отклонения в режисьорската трактовка. И обратно, там, където литературният сценарий е бил слаб и недовършен и се е налагало режисьорът да го изменя, т. е. да авторствува, са се получавали нерадостни резултати.

Друг е въпросът по какви пътища се е постигала тази оптимална за нашите условия стабилност на литературните основи и дали тя е била по силите само на отделния писател-сценарист или тук се е намесвала и творческата дружба между сценариста и бъдещия постановчик на филма. В посочените примери, а и в редица други случаи и у нас, и в чужбина, такова сътрудничество обикновено е налице. Разбира се, тук рецепти и калъпи не трябва да има. Един добър майстор на диалога, един опитен фабулист, бил той редакторът или външният сътрудник, също е в състояние да помогне на писателя за довеждането на сценария му до завършен, годен за производство вид. В този смисъл трябва да се търсят най-разнообразни гъвкави форми. И все пак едно е тази разнообразна помощ и творческо сътрудничество, съвсем друго е предложението за авторствуване от страна на режисьора върху недовършената междинна киноповест. В това предложение се крие реална опасност за бъ-

дешето на сценарния жанр, за идейно-художествени своеволия и за отблъскване на писателите от киното.

Погрешната позиция на Сантов за вида и значението на литературната основа не се изменя и от неговото твърдение, че автор на режисьорски сценарий може да бъде всеки добър професионалист — сценарист, режисьор, редактор. Отделни случаи на такова щастливо съчетание на дарби могат навярно да се срещнат, но да се издига тази практика в принцип, според мен е неправилно и не-реалистично. От една страна, ролята на такъв човек в творчески процес ще се сведе до обикновено занаятчийство, тъй като той не е живял с идеите и образите на сценариста, не се е потопил в неговия емоционален свят, а от друга страна, създаденият по такъв лабораторен начин режисьорски сценарий не би могъл да стане кръвно дело за реализатора на бъдещия филм, който, също без да иска, ще подхожда формално и безстрастно към написания от друг режисьорски сценарий. При това аз не вярвам да се намери режисьор-творец, който би се заел да снима филм, чиито стилни и всякакви други решения не са избрани и посочени от самия него. Доколкото съществува такъв случай в нашата практика, продиктуван от печални причини, особен резултат не се получи. (Имам предвид довършването на филма Калоян, прекъснат поради смъртта на Дако Давковски.)

Така че и тази теза в статията на Сантов според мен е несъстоятелна. Може би след години, когато творческият опит и тясната специализация на нашите филмови творци се повишат многократно, едно подобно конвейерно производство би станало възможно, но дори и тогава ще има отделни, ярко открояващи се фигури в работата над филмите и две от тези фигури ще останат да съществуват, докато кино съществува — фигурата на сценариста и фигурата на режисьора.

Да повишаваме всемерно авторитета, квалификацията и творческата годност на тези основни дейци в киноизкуството — такава трябва да бъде задачата на всички. В тази светлина въпреки уговорките, за които говорих, ми се иска да видя смисъла и значението на подетия от списанието разговор и на самата статия „Да поговорим за режисьорския сценарий“.

Арх. Б. САПУНДЖИЕВ

ДЕКОРЪТ В НАШИТЕ ФИЛМИ

За пресъздаване на екран авторския замисъл голяма роля играе цялостното изобразително решение на филма. Това всъщност е една от главните изяви на драматургията. Компонентите на изобразителното решение са много. Един от тях е декорът. Това не е декорация, нито архитектурата в живота — това е специфичният съвсем характерен кинодекор. Както целият филм е немислим без осветление, така декорът без осветление губи половината от художествената си стойност.

В българската кинематография най-голям дял има декорът в игралния филм, затова краткият анализ на кинодекора ще се отнася изключително за някои български игрални филми, произведени последните една-две години.

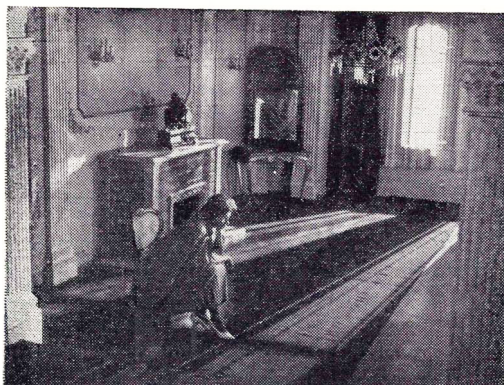
Съществуват две тенденции за идейно решение на декора. Едната взема за начало декора, другата — драматургията и мизансцена. Двете направления ще разгледаме в конкретни примери.

Филмът „Калоян“ имаше 17 декора. Те бяха верни исторически — до голяма степен пресъздадоха епохата. Декорите бяха верни архитектурно — не беше изпуснат нито един орнамент от капителя, нито един профил от антаблимента, не беше нарушена модулната система на древните архитекти. Декорите бяха верни функционално — оразмерени според някогашния бит, според някогашния начин на живот. Въобще в такива „верни“ декори рядко се снима. В тях драматургията на епизодите се изгражда изключително от режисьора с игра на актьорите. Декорите излизат от характера на епизодите и стават индиферентна декорация.

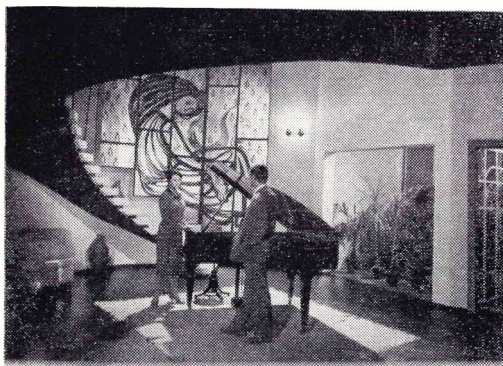
Декорът „Ходникът“ сам за себе си е интересен по решение, особено в проект.

Каква роля имаше да играе той във филма? В „Ходникът“ се разви силно драматична сцена — убийството на Деница. Актьорите и режисьорът направиха епизода, а декорът не помогна, не подсили драматургията. Той остана безучастен. Силно драматичният момент безусловно не действа на зрителя с всички средства. Така един значителен момент от филма „Калоян“ загуби поради неправилна изява на декора.

За останалите слабости на този декор може да се спомене съвсем бегло. Той никъде не се показва цял, свързан, монументален. Това подчертава още повече неговата самоцелност.



„Среща на тихия бряг“



„Т ю т ю н“

за възприемане момента на спомените. Камерата трябваше да се спре нарочно на един сандък (необяснимо защо само той е останал в коридора в мазето толкова години?), за да принуди Доли да се върне към спомените си.

Подобен характер имат и останалите декори на филма „Среща на тихия бряг“. Няма съмнение, че ако те бяха решени кинематографично, филмът щеше да спечели.

Истинското кинематографично решение на декорите произтича от драматургията, от цялостната идея на произведението. Декорът органически е свързан с мизансцена, без да звучи фалшиво в архитектурно отношение, без да е неверен исторически и функционално. В такъв декор епизодите се развиват логично и вярно.

Много са примерите в българските филми на правилно решени декори. „Къщата на Борис“ от филма „Тютюн“ до такава степен

Такава тенденция, разбира се, има не само в историческия филм. Тя действа със същата пагубна сила и във филма на съвременна тема. В „Среща на тихия бряг“ (не може да се отмине най-сполучливото изобразително решение: панорамата от пътя по Златните пясъци) има декори, които също така драматургически не отговаряха на идейното решение. Декорът „Розовата къща“ (МВР), в който беше заснет много интересен психологически момент, не помогна на режисьора и актьорите. Не атмосфера на сегашен държавен институт (Районно у-ние на МВР), а атмосфера на изоставена богаташка къща (даже никоой не се е погрижил да заличи мястото на големия портрет на бившия собственик!) И най-важното никаква връзка в съзнанието на Доли, че това е тяхната „стара и хубава“ къща. Декорът не подготви зрителите, даже не подготви актьора

се свързва с епизода на рояла, че се яви необходимост да бъде показан без актьори, за да утвърди въздействието на епизода. Той ще остане като един от най-хубавите декори в историята на българския филм.

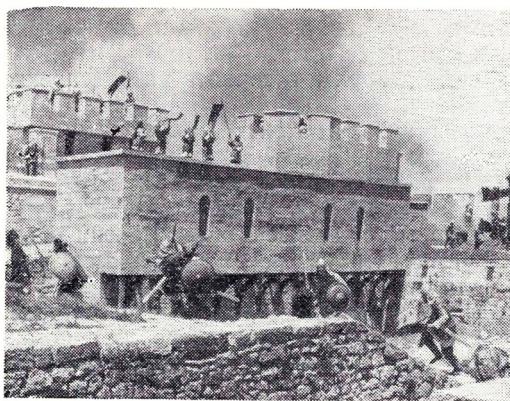
С не по-малка сила въздействаха декорите на „Пленено ято“. Декорите „Стълбището“ в затвора и „Стаята за свиждане“ имаха силно подчертан характер на графика. Те поставяха на допълнително изпитание съдбите на плененото ято. Прекрасната идея на архитекта-декоратор с вертикалните и хоризонтални железни пръти в „стаята за свиждане“ доказва, че декорът преди всичко трябва да действа на зрителя, даже (както е в случая) такова нещо и да не съществува в живота. Трябва да се отдаде дължимото на авторите за изобразителното решение на финала. Незабравима ще остане ефектно осветената безмълвна стена, която накрая каза всичко необходимо.

Разбира се, това са решения, които крият в себе си голям риск, което още повече прави чест на режисьора, оператора и архитекта.

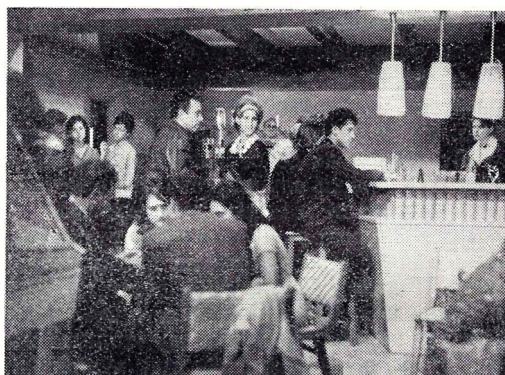
Изхождайки от втората тенденция, ще разгледаме някои от декорите на филма „Ивайло“.

Без да се отрича фактът, че някои от големите додекорявания имат безспорно бутафорен вид, тъй като те непосредствено се сравняват с натурата (например додекоряването на Бабини Видини кули), трябва да се отбележи правилното идейно решение на декорите. Във всички случаи това решение произтичаше от драматургията и се свързваше с мизансцена. Декорът „Хижата на дедец Дамян“ помагаше и допълваше авторския замисъл. Скромно живеещият дедец Дамян е идеен вожд на богомилите. При него идва Ивайло за съвет. И дедец Дамян го съветва да не става Ивайло нов цар, да не прави нови боляри. Съветът му е убедителен още повече, когато зрителят вижда скромното му жилище въпреки известността му чак във Франция. Разбира се, тук художникът е използвал историческите материали, но той не се е побоял да реши хижата свободно, за да подчертае авторския замисъл. Измежду всички декори на филма „Ивайло“ един декор се отделя като съвършено театрален въпреки правилното решение на автора. Опитът да се постигне в „Тремът на Деяновия дом“ натура в павилъон не даде резултат. Декорът беше измъчен, бутафорен, мъртъв. Не толкова бутафорията в натурните додекорявания попречи на филма, колкото „Тремът на Деяновия дом“, който се виждаше като чуждо тяло в хармонията на цялото изобразително решение на филма „Ивайло“.

Не остават незабележими някои декори на филма „Инспекторът и нощта“. Съчетанието им с мизансцена и решаващата роля на осветлението в декорите допринесе много за цялата атмосфера на филма. Тук са подчертани прекрасно характерите на героите, живеещи в различните стаи. Това можеше да спести на автора много реплики, с които изясняваше образите. Така например декорът „Стаята на инженера“ с целия реквизит и равното осветление беше напълно достатъчен, за да разкрие характера на героя. Връзката с натурата — сладкарница „Варшава“ и декора „Сладкарницата“ безспорно беше безупречна. Това отговаряше на натурата. Но тук



„И в а й л о“



„И н с п е к т о р ъ т и
н о щ т а“

именно архитект-декораторът трябваше да си позволи друго решение. Сравнително бедната обстановка и залепване героите на стената до известна степен развалиха хубавия ритъм на декорите. Решението на кабинета на Инспектора буди известно недоумение. Също така вертикалните тапети в декора „Къщата на Маринов“ са решени съвсем натрапнически като фон на търсещия Инспектор.

Изобразителното решение на филма е вярно. Това допринесе за по-лекото възприемане на идеята от зрителите. Без връзката на тези неща никаква идея не би имала успех.

Колкото по-хармонично е съчетано изобразителното решение с цялостната литературна идея, толкова повече едно произведение печели като завършено по форма и съдържание и обратно, несполучливото изобразително решение води неминуемо до стилно объркване, електричен резултат или в най-добрия случай до незряло, незавършено произведение.

„НИЕ, ДВАМАТА МЪЖЕ“

В изкуството образът на детето неведнъж е играл ролята на възраждащо начало. Детската чистота и искреност неведнъж са били противопоставяни на пороците и престъпленията на възрастните, неведнъж „потенциалният човек“ — детето, е бил най-силният обвинител спрямо провинилия се действителен човек — възрастния. Създателите на филма „Ние, двамата мъже“. А. Кузнецов и Юрий Лисенко още веднъж са заложили на детската чистота и непорочност и... са спечелили. С чисто художествени намерения те са нарушили традиционните правила, според които обикновено възрастните влияят на децата. В „Ние, двамата мъже“ случаят е обратен — едно дете влияе на възрастен човек.

На шофьора Михаил Горлов просто матрапат малкия Юрка. Той трябва не само да го откара до града, но и

да му купи костюмче и после да го върне обратно. Още в първия разговор с малкия човек Горлов разбира, че този пътник е нещо различно от неговите обикновени пасажери. С тях той е свикнал да се отнася грубо и да ги „скубе“ на бърза ръка. С Юрка така не може — независимостта и съпротивата, проявена от детския характер, „укротява“ сърдития шофьор. Силно проявената детска самостоятелност прави впечатление на Горлов; той става по-внимателен към своя спътник, започва да отговаря на наивните му въпроси и дори нещо повече — дава му достъп до кормилото. Разбира се, Горлов не е изменил на своя характер, но в неговото поведение вече се поражда нещо ново — внимание към друг човек. Постепенно това внимание към малкия Юрка открива пред шофьора нова страна от човешкото ежедневие, предлага му други, непривични за неговия стереотип изживявания. Ходенето по магазините, разходката из града, посещението на кукления театър напомнят силно на Горлов за многото неща, които той не е виждал, не е почувству-



„Ние, двамата мъже“

вал. И както става в такива случаи, той се замисля върху познатата схема на своя живот: камiona — кръчмата, кръчмата — камiona и започва да разбира печалния трагизъм на собствено то си ежедневие. Авторите на филма са проявили интелигентност и не са накарали пред нашите очи грубиянина, пияницата, мизантропа Горлов да се прераоди, да стане нов човек (както доскоро ставаше с някои отрицателни герои). Те са се постарали да ни осведомят за новото в душевните терзания на героя, за началото в „хуманизирането“ на една личност. В това отношение е добре издържан финалът на филма. Там виждаме един Горлов, на когото дори само замисленият израз на лицето говори за трайността на ония нови мисли, настроения и чувства, които породил у него малкият спътник.

Съвременността на това произведение идва от авторската непоколебимост и вяра във възможността за морално прераждане на „лошия“, „неморалния“, „грубия“ човек. Като повод за подобно прераждане в случая е използван образът на едно дете. Може да се смята, че причината е почти случайна, но не може да се смята за случайна утвърждаваната идея за възможността човек да се развива, като изстрава в нравствено отношение. Именно с тази си идея филмът „Ние, двамата мъже“ се приобщава към хуманистичните позиции на нашето ново общество.

„УТРЕШНИ ГРИЖИ“

Докато гледах филма, у мене се извършваше няколкократно смяна на „за“ и „против“. Навярно на такива вътрешни впечатления съответствува достатъчно банализираният критически израз: „постиженията са неравни“. Но по отношение на „Утрешни грижи“ тази констатация не би била достатъчна, доколкото тя несправедливо би повишила оценката за филма.

В този филм има нещо безспорно — желанието на създателите му в рамките на едно произведение да съчетаят традиционното и модерното филмово начало. В „Утрешни грижи“ може да се открие и белетристично водене на филмовия разказ, но също и неговото ретроспективно нахвърляне. Разбира се, подобна „смес“ среща не за пръв път. Интересното в случая е, че ретроспективното начало е призовано не

просто да обясни някои сюжетни обстоятелства или да ни информира за минали събития. Чрез него прозира авторският стремеж да се изследва човешката душа по-фино, в тъкности, да се покажат психологическите преходи. Художественият филм обикновено е по-редка от драматични конфликти. В „Утрешни грижи“ на този принцип са изразили отношенията между капитан Волнов и капитан Левин. Но драматичната структура на филма е „нарушена“ от внезапните втурвания на интроспекцията, която идва, за да ни покаже, душата на капитан Волнов „отвътре“.

Интересният експеримент обаче не дава очакваните резултати. Сам по себе си сюжетът е твърде елементарен и в най-общи линии твърде познат. Двама морски капитани са влюбени в една и съща омъжена жена. В края на филма предпочетената решава да търси „предмета“ на своята любов, а пренебрегнатият — да отиде на работа далече на Север. Очевидно за да се избегне баналността на разказваната история, е необходимо сюжетът да бъде обновен психологически, т. е. да се покаже цялата сложност и деликатност на душевните процеси, тънко да се изрази богатството на искреното любовно чувство и болезненото изживяване на несполучената любов. Обаче във филма отношенията между Волнов и Левин са развити така, че тяхната психологическа дълбочина и сложност е останала на много заден план и всъщност се оказва задушена от неумела и несръчна драматична постройка.

Единствено отношенията между Волнов и Алия са представени по-успешно и зараждането на тяхното любовно чувство не оставя у зрителя никакви съмнения. Тук наистина е постигнато нещо от онова, което в повечето случаи се изплъзва от авторските усилия — психологическата съдържателност. Но за съжаление кинематографичното разработване на тази част от сюжета много силно напомня maniera на Аллен Рене от „Миналата година в Мариенбад“. Това усещане за заимстване още повече засилва и без това съществуващото впечатление за електричност на изразните средства.

Поради невъзможността да се постигне вътрешна психологическа угъбеност на образите и интимната страна на човешките отношения неубедително прозвучават и мотивите изма в ежедневието, за дългата, за верността към другаря и т. н. стария механизъм в

на кап. Левин и още някои други събития са сами по-себе си значителни, ала в много малка степен допринасят за обогатяване характеристиката на об-разите.

Изобщо би могло да се каже, че в този филм не е постигната или по-добре — не е изразена сложната душев-ност на съвременния съветски човек и това вече прави произведението една силно оспорвана творба.

Иван Стефанов

„КАНДИД“

Творецът, който създава филм по ня-кое много известно литературно произ-ведение, е подложен като правило на двойна критика. Първата и основна претенция към него засяга чисто кине-матографичните качества на създаде-ната творба. Втората претенция обик-новено се свежда до сравняване на филма с неговия литературен първооб-раз. В случая бих искал да говоря преди всичко за второто изискване.

Не го правя, за да обвиня педантич-но сценариста и режисьора на „Кандид“ Норбер Карбоно в „отстъпления“ от класиката, в „модернизирание“ на ситу-ациите от философската поема на ве-ликия писател. Още повече, че на мно-го места транспозицията е сполучлива и не може да не се харесва. Така бор-бата на отците-иезуити срещу испанци-те в Парагвай се е превърнала във военна конкуренция на колониялистите и неоколониялистите в Индонезия, ра-совото подличничество на холандците се адресира към съвременното амери-канско общество, великият инквизитор става шеф на Гестапо, а Лисабонското земетресение е заменено с ужасите на Хиросима. Смятам, че литературният материал е дал на Карбоно всички ос-нования за подобно „модернизирание“, тъй като философската поема на Вол-тер е наситена с преки и косвени наме-ди за актуалните политически събития отпреди 200 години. Остроумието на транспозициите във филмовия вариант на повестта и поверяването им в ръце-те на способни актьори (сред тях на първо място Жан-Пьер Касел) е една безспорна сполука на Норбер Карбоно. Нека отбележим с благодарност тая сполука.



„Кандид“

Оттук нататък обаче ще се помъчим да разберем защо голямото литературно произведение не е дало еквивалентен по своята величина филм.

Струва ми се, че това се дължи преди всичко на нарушеното равновесие между философската страна на повестта и нейната непосредствено сатирична страна. Става дума за образа на философа Панглос, изпълняван така талантливо от Пиер Брасьор. Норбер Карбоно е направил лоша услуга на големия актьор, като го е накарал да се движи сред хаоса на съвременните буржоазни отношения, въоръжен с метафизиката на Поп, Шефтсбъри и Лайбниц. Защото именно тая метафизика е осмяна в повестта на Волтер. Самото изречение „всичко върви към по-добро в тоя най-добър от възможните светове“ принадлежи на Готфрид Лайбниц. Но в епохата на Гестапо и атомната бомба съвременните Пангловци имат много по-рафинирани начини да оправдаят престъпленията на буржоазията срещу човечеството. Положението за всеобщата и разумна хармония на света може да оправдае всякакво, дори най-гнусно деяние — казва Волтер. По същия начин Карбоно би могъл да осмисли философските концепции на съвременните буржоазни апологети. Днес идеите за всеобща и разумна хармония на света се проповядват само от църковните отци (и то не от всички). Ала тъкмо църквата — и не ви ли изглежда чудно това? — е най-много поощаена в сценария на Норбер Карбоно. Странно!! Ака Волтер е жив и днес, а не се е превърнал в класическа мумия, то е именно благодарение на безпощадния антицърковен патос на неговите произведения („Мохамед“, „Кандид“, „Орлеанската дева“ и пр.).

Нека се върнем към повестта „Кандид“. Едната линия на тази повест се състои в директното окарикуриране на „светите отци“. Втората, философската линия показва чрез приключението на Кандид, слугинята и пр. пълната несъстоятелност на полубогословското положение за всеобща и разумна хармония на света. Двете линии се съединяват в една точка — отричане на религията като философия и като практика. Именно тук се крие наистина класическата хармония на произведението. Във филма контрастът между модернизирания сатира и архаичната философия е нарушил неоправимо тая хармония.

Филмът „Кандид“ отстъпва на своя литературен първообраз и по отноше-

ние на професионалната интелигентност. Норбер Карбоно е привлякъл и обединил с уменията на опитен майстор много изразни средства: скетчът, документалните киноснимки от войната, карикатурата, музик-хола, оперетата и пр. Но тия средства не са пародирани, както авантюрият роман, екзотичната по-вест, пасторалът и пр. в повестта на Волтер. Изключението прави пародията на „хели енд“ в края на филма. Но за края ще говорим малко по-долу.

От всичко казано дотук може да се направи само един извод: философската повест на Волтер в ръцете на Норбер Карбоно се е превърнала в остроумен политически памфлет. Нищо повече от това — един политически памфлет, построен като верига от скечове. Би могло да се говори по-нашироко за достоинства и недостатъците на тоя памфлет. Но аз от самото начало предпоставих, че ще тръгна по другата линия.

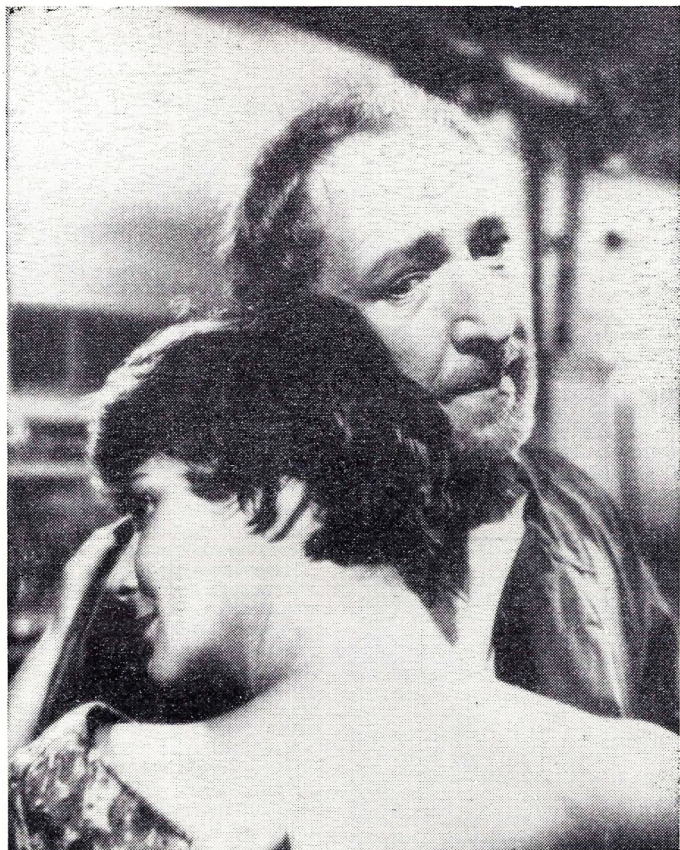
След като отхвърля „оптимизма“ на църквата и нейните философи, Волтер наемква с финалните ситуации на повестта и с фразата „трябва да обработваме своята гадина“ за необходимостта от труд за подобряване на тоя „най-добър от възможните светове“. Карбоно не стига дотам. Остава да разчитаме на факта, че във Франция и по целия свят има вече много хора, които могат да стигнат дотам и сами. И тия хора ще завършат мислено филма „Кандид“ с оная фраза, с която Волтер подписва-ше писмата си до своите приятели: „Екзе л'енфам!“ („Смажете гадината!“)

Дори ако г-н Карбоно не е искал тъкмо това.

„ЕДНО ТЪЙ ДЪЛГО ОТСЪСТВИЕ“

*Дай оглянуться! Там мои могилы...
И. Еренбург*

Измина вече осемнадесетата година от края на войната, а истински хуманното изкуство на прогресивните художници продължава да се занимава с нейните поражения. Дали това не е проява на някаква своеобразна ретроградност, неспособност да се подхвалят нови теми от живата и непрекъснато изменяща се действителност? Едва ли. Просто тежките оръдия и тия парашутисти, които с тежка, заплашителна стъпка дефилират по „Шан-з-Елизе“ в началото на филма, не дават на честния художник да забрави за войната.



„Едно тъй дълго отсъствие“

И авторите на филма „Едно тъй дълго отсъствие“ не са забравили.

Тяхната творба принадлежи към поредицата филми (сред тях напоследък „Встъпление“ и „Иваново детство“) които се занимават не с материалните разрушения от войната, а с нещо по-дълбоко непоправимо — с моралните щети, нанесени на човечеството.

Тереза, героинята на филма (Алида Вали), не е самотна жена. Тя има своето барче край старата църква и хората от парижкото предградие, които ѝ симпатизират, тя има до себе си мъж, един истински мъж, който я обича. Какво я пласка по стълките на окъса-

ния „клошар“, събирача на хартии и парцали, „колекционера“ на „репродукции“ от евтините списания? Защо така упорито тя се мъчи да разбуди спялата му завинаги памет, да открие в лицето му чертите на безследно изчезналия си преди полжова години съпруг? Защото там, зад огнената черта, по която дефилират парашутистите в петнисти униформи, е останала любовта, младостта, чистотата и доверието на двадесетгодишното момиче. . . И на Тереза ѝ се струва, че те не са изгубени безвъзвратно в купищата развалини, натрупани от войната. Струва ѝ се, че ако разрови, ако потърси търпе-

ливо из развалините, ще ги намери някъде отдолу непокътнати. И тогава за нея ще започне отново истинският плъноценен живот.

Не е ясно дали наистина скитникът (Жорж Вилсон) е изчезналият съпруг на Тереза. Не е ясно дори дали той загива в края на филма или не. На пръв поглед в тая „липса на развързка“ като че ли няма елемент на десюжетизация, на оная съзнателна недоговорност, зад която мнозина буржоазни художници прикриват липсата на значителни социални идеи. Във филма „Едно тъй дълго отсъствие“ не е така. Тук темата не е „щастливото намиране на изчезналия“ или „нещастното намиране на изчезналия“. Темата, както казах вече, е друга — погубените от войната морални ценности на човечеството. И финалът на филма — с живата надежда на Тереза и с яното съзнание на зрителя за абсурдността на тая надежда — още по-силно подчертава трагичното звучене на темата.

Сдържаната, разтоварена от патологичен натурализъм игра на Жорж Вилсон, плавните, точно премерените жения на камерата, блестящото портретуване, съзнателното забавяне на темпото при едрите планове — всичко говори за стремежа на режисьора А. Колпи да съсредоточи вниманието и върху събитийната, а върху психологическата страна на действието — съвсем в духа на поставената тема. М би това е постигнато с най-голяма сила в такива великолепни сцени слушането на оперната ария и в кафенето. Тук действителното и филмовото осмислено и опоектизирано с талант професионално умение, на които м да видят мнозина майстори на съвременното кино. Още повече, че умението и талантът на Анри Колпи са поставени в служба не на някоя съзнателна „философска“ констатация като например „дизинтеграцията на съвременното общество“, а на голяма, социално значима и хуманна и

За да не прегазят коравите обуца парашутистите младостта на малк момиче от кафенето, както прегазих живота на Тереза

Христо Берберов

„ХУБАВАТА АМЕРИКАНКА“

*„Във всяка добра комедия
има елементи на сатура“*

Станиславски

Някъде пишеше, че настроението на парижката улица твърде често зависи от преминаването на едно елегантно чадърче или от полъха на един приятел парфюм. Толкова по-ефектно тази роля може да изиграе „хубавата американка“ — бяла, с подвижен покрив, с осем фара и с три антени.

Пишеше още, че улиците на Париж са открита арена на най-изненадващи парадокси и абсурди. Но една драстично луксозна кола като героинята на нашия филм надвишава нормите на парижката екстравагантност. Тя задържа погледа, разпалва фантазията, дразни високото самочувствие, предизвиква амбиции, печели приятелството на министъра и полицията и... благосклонността на горделивата съседка.

Невероятно хубава и удобна кола, собственост на най-обикновен работник, това е парадоксът, чудесното хрумване, което дава възможност на режисьорите на този филм — Робер Дери и Пиер Черня — да покажат абсурдността на съжителството между бедност и богатство и да овалат проинично булото от романтиката на лесното забогатяване в света на големия бизнес. Те ни насочват към несъответствието още в краткия пролог на филма, решен на гротесково-сатирична плоскост: лод ритъма на гротесково характеризираща музика старата разклопана машина прави опромни усилия, за да изплюе накрая една смешно малка тръбичка. И в този шумен и „важен“ процес героят на филма — господин Периньон (тази роля изпълнява сам Робер Дери) има незавидната длъжност да удря с крак точно определено място и в точно определено време... Така зрителят вече е подготвен за контраста на потъпканото човешко достойнство и възроденото самочувствие, за неизбежната тъга в радостта на малкия човек. (В този епизод има нещо от атмосферата на Чаплиновия филм „Модерни времена“).

И макар че скоро авторите се отказват от напрежението и ритъма на гротеската, те продължават да подготвят изненадата и контраста, като ни пренасят вече със средствата на обичайната битова комедия в сред традиционното

воекздниوية на малката уличка — с покоряващата сърдечност на обитателите ѝ, с малките прижи и конфликти и с пълната отчужденост от въпросите на деня (никой тук не знае колко правят 500 нови франка). Колко доволен е Периньон, завърнал се от работа, че вече може да купи мотора на приятеля си (а той върви само когато не е развален). Нищо не помрачава радостта му (той весело подскача на брега на реката). И нищо не смущава неизменните нрави на съседите му до... триумфалното пристигане на „американката“. Тя размества пластове на установените отношения, създава цял комплекс от нови чувства у притежателя си и у обитателите на малката уличка. Случаят се усмихва на работника, но в неговия свят такова нещо става така рядко, че той самият пък и всички около него не могат да повярват на сполуката.

Върху тази остроумно намерена почва на комедийно несъответствие, от този осезаем контраст на социални пластове избухва Париж на бързо сменящите се настроения, на иронията и каламбура, на острите закачки и саркастичното усмиване. Сякаш този свят е имал голяма нужда от временно разсейване, от някакво външно дразнене, от психологически шок, за да разкрие онова, което е типично и характерно за него. Като че художник, въоръжен с перо и хартия, с наблюдателно око и артистично въображение, тръгва из шумните и любопитни улици и навървя характерни скици: на богата стара вдовица, на преуспяваща млада секретарка, на официални господа-ухажбори, на педантичен надзирател и тъпи полицаи. Не е останал незабелязан и „талиманът“ на парижката улица — хитроумният скитник. А героят минава между тези хора през препятствия и комедийни ситуации, които на пръв поглед ни се струват много семпли или поне познати от други, отдавна гледани филми — забавни гонения и поливане с вода; криворазбран „любовен“ поглед, движение на кола без шофьор и случайно попадение сред високопоставени господа. И разбира се, неизбежната среща с полицията. Всичко това се съпътствува от ексцентричност в поведението на актьорите като нетомен външен рисунок на образите. Главните герои постоянно попадат в най-смешни положения и в същото време с отчаяна сериозност се стараят да поддържат благоприятие на горди собственици.

На пръв поглед всичко това е само лека есенция от всички познати начини да се прави смях. Но ако се взрем по-внимателно, ще видим, че някъде дълбоко под баналната форма на нещата се крие едно ново и по-остро осмисляне, съвременно осветяване на триковите, което на места се издига до смелите обобщения: помощникът на директора на завода и шефът на полицията са близнаци — братя. (Тук трябва да отбележим изключителното изпълнение на известния комедиен актьор Луи дю Фюнес. Рядко на съвременния екран може да се види толкова пригодена към тротеската актьорска психотехника). Нескрито се осмиват неосведомените висши чиновници и даже министърът, който не знае коя е столицата на Австралия. Остроумно и безпощадно е подиграна полицията — сервилна, немислеща, подкупна. Зад всичко това, зад степените на безобиден хумор, ирония и сатира стои тайната на едно отмящение — отмящението на обикновения човек. Заедно с луксозната кола той получава възможност да се разплати открито с тези, от които зависят работата му, спокойствието му. В това временно сменяне на ролите, в тържеството на обикновения човек се спотайва авторската ирония и разобличението на висшестоящите. Сега Периньон има пълна възможност да проявява не само своето милосърдие, но и своето високомерие, може да отвръща на удара с удар. Той единствен успява да приведе в движение чрез познатия стар начин на ритане с крак претенциозната нова машина, която директорът на завода победоносно демонстрира; той е всезнаещ съветник и кредитор на министера. Но тъкмо когато очакваме скъпоценната оубовеност да направи притежателя си уверен и дързък, тя отнема стъга му, изяжда парите му и... той започва да брон неприятностите, които му е донесла. А и министърът, който би могъл да ошастливи фамилията и всички съседни, заминава за Австралия, т. е. рухва мимолетната илюзия за благополучие.

Финалът е примирение и прощаване с блясъка, с екстравагантните състезания и мечтата за спечелване на милиона. Щастливият край на филма — цветен, розов, празничен — напълно може да бъде преценен като пародия на стандартния „хепи енд“. На пръв поглед той носи илюзия, идеализиране на действителността, а всъщност полемизира с фалшивата традиция. Не колата —

тя е придобита случайно, а скромният ежедневен труд носи щастие. Но не ще сгрешим, ако потърсим стрелите на авторската ирония и в друга посока: финалната оценка в известен смисъл преминава в горчива усмивка над ограничените еснафски представи за щастие, което не надхвърля рамките на хубава колечка за сладолед. И това е така въпреки обаянието на добрите хора от бедната улица и тяхната оптимистична солидарност в грижите и в развлечението.

Наистина в този познато смешен и лек филм има акценти на горчива сатира, има и основания за по-сериозни изводи, които ни дават право да го причислим към добрите френски комедии, които сме гледали. Нека уточним: „добри“ не в успокояващия, а в утвърждаващия смисъл на думата.

Вера Найденова

„КАПИТАН ЛЕШИ“

След „Солунските атентатори“ и „Сигнали над града“ това е третият филм, с който Жика Митрович се представя пред българския зритель през тази година. „Капитан Леши“ затвърдява убеждението, че неговият създател все по-умело овладява характерните особености на историко-революционния героико-приключенски жанр. В серията приключенски филми „Капитан Леши“ заема особено място, и то не толкова с художествените си достоинства, колкото със стилистиката си, носеща всички отличителни качества на жанра: напрегнатост, неочаквани обрати, динамичност, игра на случайността и традиционния хепи енд. Ако в първия игрален филм на Митрович „Мис Стоун“ (който донесе на своя създател широка популярност в повече от 60 страни и беше един от най-търсените филми през 1959 г.), тези елементи бяха само отделни черти, подчинени на специфичния национален колорит, в „Капитан Леши“ те са манифестирани в най-яръкия си вид.

Отново на официалната власт някъде в планините на Косово и Метохия е възложено да ликвидира следвоенна терористична банда. При това положението сюжетната задача на филма е подсказана от самата ситуация — не-

забелязаното влизане на главния положитель герой в бандата на балистите, и преодоляването на всевъзможни препятствия до обезвреждането ѝ. И тук действието е изградено върху истински факти, станали в неотдавнашното минало на Югославия. Ръководител на операцията е Капитан Леши, а един от ръководителите на бандата е неговият брат Ахмед, погинал при балистите по силата на стеклите се обстоятелства. Така съдбата поставя един срещу друг двамата братя. Какви мерки ще вземе ДС за обезвреждането на бандата и какво ще направи Рамиз Леши, който работи в ДС и е станал легендарен с подвизите и храбростта си? Тези въпроси държат в напрежение зрителя до последния кадър.

Нещата по-нататък се развиват по същия начин, по който се развиват и завършват всички авантюристично-приключенски филми — пълна ликвидация на врага и победа на положителните сили. Малко показан героизъм и повечко детайли, адресирани към патриотичните чувства на публиката. Сюжетът е доста конвенционален и много използван. Но дори при това положение талантът на Митрович режисьора помага на Митрович сценариста. Режисьорът се е стремил към живо, динамично и максимално опростено действие. Той е центрирал вниманието си върху няколко психологични с напрегнат динамизъм епизода (в кръчмата, боя в планината при първото проникване на Рамиз в бандата и финалните боеве). Режисурата на Митрович е общо взето професионално съвкупна и той съумява да ни поднесе едно стройно произведение, чиято основа е преди всичко в сюжетните перипетии, а не толкова във взаимоотношенията между хората. Но все пак едно докосване до вътрешния мир на героите, без което приключенският филм би звучал неубедително, е налице. Може би една по-друга организация на жизнения материал, залегнал в основата на филма, би позволила да се получи филмова драма, събуждаща повече мисли за съдбата на човека в нашата конфликтна епоха, за жестокостта на войната. Но въпреки тези недостатъци идейната концепция на автора стига до зрителя и художествените образи, които я носят, колкото и несъвършени да са, вълнуват и се запомнят. Впрочем повечето от художествените образи във филмите на Митрович имат истински прототипове или са събирателни образи и близостта им

до действителността допринася за плътността и убедителността в обрисовката на героите. Наред с главното действащо лице Капитан Леши тук е показан и народът като колективен герой.

Верният усет за подбор на изпълнителите кара Митрович да работи с един сравнително постоянен колектив от талантиливи актьори, които до голяма степен обогатяват предложения им литературен материал. Рационалното зърно на филма безспорно е кондензирано в образа на Капитан Рамиз Леши. В тази роля пред нас наново е очарователният Александър Гаврич и този път неговият герой е доста по-различен от углбения психологически Орце от „Солунските атентатори“ и изобретателния и безумно смел партизански командир Ранко от „Сигнали над града“. Капитан Леши на Гаврич е легендарен герой, минал през много изпитания, проявил чудеса от храброст, заради които народът пее за него „Куршум го не лови, очи го не виждат!“. Но заедно с това той е показан като жив човек, комуто нищо човешко, дори известни слабости и увлечения, не са чужди. Самобитност и индивидуалност, подчертана мъжественост и изразителност, съчетани със задълбочено проникване в душевните възбуждения на героя и с намирането на най-точната им и съдържана изява правят изпълнението на Гаврич въздуващо и подчертават големите възможности на артиста, който ни разкрива нови страни на своя талант.

Най-обаятелният образ във филма без друго е Шок, превъплотен много талантливо от дълбоко искрения и емоционален Петър Пърличко. С присъ-

щата си органичност в откриването на редица нюанси и умно намерени детайли Пърличко одвежава поведението на Шок и го прави светлото петно в творбата. Зад външната безобидност на неговия герой прозира искреността на верния приятел, находчивостта на хитреца от народа и безстрашието на боеца.

За напрегнатия ритъм на филма безспорна е заслугата на Бранко Иватович, комуто този път Жика Митрович е поверил операторската работа. Той е използвал добре възможностите на широкия екран. Отлично режисирани и умело заснети са бойните сцени и особено на ръкопашните схватки. Раздвижената, а не маниерна камера и сполучливото тонално решение са позволили на Иватович да се добере до интересни композиционни решения, да ни поднесе детайлирани портрети, майсторски да ни разкрие красотите на пейзажа. Изобщо цялостното изобразително решение на филма е много изразително и по композиция на кадръа, и по живописност, и по уметелното използване на светлосенките.

Въпреки че на пулския фестивал преди няколко години „Капитан Леши“ донесе на своя създател голямата награда „Седми юли“, той не е никакво изключително художествено постижение, макар в цялостната реализация и уметелото съчетаване на отделните компоненти да личи сигурен режисьорски професионализъм. В своя жанр „Капитан Леши“ е една чисто и прецизно извършена работа, в която сценаристът-режисьор Жика Митрович е проявил разбиране за спецификата му.

Н. Константинова

Д-р АЛ. ТИХОВ

ЛАЙПЦИГ 1963 ГОДИНА

Основна характеристика на всеки фестивал дава обикновено неговият лозунг. „Филми в света — за мир в света“, под този лозунг за шести път в Лайпциг се проведе от 16 до 24. 11. 1963 г. фестивалът на документални и късометражни филми. И действително с най-добрите си филми, а и с цялото си звучене и този път фестивалната програма в Лайпциг бе ярко олицетворение на най-добрите тенденции в кинопублицистиката: ясна политическа концепция, стремеж към разкриване социалните пружини, които движат отразяваната действителност, острота в разобличаването на силите, противостоящи на мира и прогреса, на стремежа на народите към свобода и независимост. Между показаните 87 филма на 28 страни (отбрани от предложените 185 филма на 30 страни) и този път немалка част се занимаваха с проблемите, които остави на човечеството Втората световна война, и отправяха страстен апел към съвестта на хората да бранят мира, да смъкват маската на фашизма и расизма, да се борят срещу опасностите, които носи на човечеството атомното въоръжаване. Характерно тази година обаче беше, че всички тези проблеми се разглеждаха през определена призма, във фокуса на която стоеше човекът, нашият съвременник и през която поглеждаше будното око на най-различни по темперамент и стилови предпочитания художници-публицисти. Това припаде на фестивалната програма богато жанрово разнообразие: от социалната документация до импресията, от наблюдението със скритата камера до страстния репортаж.

Сравнена с други години, тазгодишната програма не поднесе особено ярки, приближаващи се до шедеври творби. Липсваха ефектни изненади, с каквито беше богата например миналогодишната програма, когато се насладихме на остроумното, пределно лаконично „Гала-представление“ на италианския режисьор Лино дел Фра или да великолепния монтажен ритъм и огнен колорит в кубинския филм „История на един балет“ на Жозе Масип. Но за сметка на това ние видяхме тази година едно средно равнище, значително по-високо от друг път. Струва ми се, че като резултат това може само да радва организаторите на фестивала, защото определено разкрива усилията на участващите кинематографии за по-добро представяне, т. е. сериозното им отношение към лайпцигския фестивал.

Ако погледнем списъка на наградите, ще видим, че и този път се прояви една закономерност — първите награди се взеха отново от документалистите на Франция, Полша и Чехословакия. Но тази година наред с тези всепризнати майстори в документалното кино на челно място излязоха и кинематографите на СССР, Дания, Унгария, ГФР, Куба, ГДР, Югославия, Румъния и др. Нека започнем в обратен ред, т. е. отзад напред, защото ми се струва, че към румънската програма тази година журито се отнесе несправедливо. Спомням си неволно миналогодишната румънска програма, която постави на много сериозни изпитания нервите и доброто възпитание на лайпцигската публика. Тя в края на краищата не издържа и освирка румънските филми... Един сериозен, много сериозен сигнал за румънските другари, към който те са се отнесли не по-малко сериозно. И в подбора като цяло, и с отделни свои филми (например: „Диригентът“ — една великолепна студия върху това сложно изкуство, и „Момчето и рибката“ — наситено с много поезия, майсторски реализирано изследване на детския мир) румънската програма тази година остави у зрителите много добри впечатления и в печата тя бе посочена като сериозен кандидат за награда. Румънските



„През януари 1963 г.“

другари определено бяха извадили поука от злополучното си миналогодишно представяне и заслужаваха по мое мнение поощрение за това. Но ясно е, че не всякога журито успява да вземе най-обективното решение... Като филми, които не бяха отбелязани с награда, но оставиха трайни спомени у зрителите, ми се **ще** да спомена още творбата на шведския документалист Ервин Лайзер „Избери живота!“ и датския филм „Копенхагенски главоболия“. Този път авторът на познатия и у нас филм „Моята борба“ е избрал още по-актуална тема — ядреното въоръжаване и страшната опасност, която то носи за човечеството, изправено катего-

рично пред дилемата да избира между живота и смъртта. В един почти пълнометражен филм Лайзер разказва твърде подробно за създаването на първите атомни бомби, разкрива документално любопитни подробности около извънредно сложния и скъп производствен способ. Но главния акцент във филма той поставя върху ужасните последици на двата атомни взрива над Япония. Тук изобразителният материал е красноречив до жестокост. За съжаление Лайзер допуска твърде много повторения и изпаднал сякаш в плен на темата, той трудно се откъсва от нея и преминава през няколко финала, преди да достигне най-сетне до края. Към това трябва да прибавим и прекомерно многословния коментар, който значително затруднява възприемането на филма. Въпреки тези свои слабости обаче филмът „Избери живота“ звучи с публицистичния си патос в пълна хармония с възжеланията на човечеството след Московския договор за забрана на ядрените опити, воюва за разоръжаване, за мирно съвместно съществуване.

Филмът от Дания „Копенхагенски главоболия“ бе един от малкото на фестивала, който внесе весело настроение сред зрителите. Посветен на проблемите, поставени от уличното движение и градското планиране в един модерен, милионен град, този филм с тънък хумор и виц, постигнати главно по оптичен път, чрез майсторско използване на разнообразни филмови средства поставя всъщност много сериозния въпрос за безизходицата, до която може да доведе неизгладимото противоречие между пешеходците и постоянно увеличаващите се по брой моторни превозни средства.

В Лайпциг бяха раздадени 18 награди — 9 от фестивала и 9 от различни обществени организации. Не е възможно да се разкаже за всички 18 филма, защото ще се спра само на някои от тях, които в едни или друг план поставят по-интересни проблеми.

С филма „Катастрофа, страдания, надежди“ — репортаж за жестоко пострадалото от земетресението на 26 юли 1963 г. Скопие, югославяните спечелиха наградата на Клуба на кинодейците. Струва ми се, че тук актуалността на темата изигра решаваща роля. Филмът започва оригинално — спокойният сън на града преди стрелката на часовника да спре на фаталните 5.17 часа, след това един лудо подскочащ сеизмограф и пълната, страшна, непредотвратима катастрофа... Репортажните кадри от разрушенията и страданията на населението действуват наистина потресаещо. Но режисьорът Славко Яневски не е успял да изгради със същата сила „надеждата“... т. е. темата за безкористната помощ и солидарността, с които народите се отнесоха към това бедствие, сполетало македонския народ. Вниманието на режисьора остава приковано главно в разкриване на подробностите — наместа твърде натуралистични — на разрухата и смъртта, при което се плаща данък и на известно увлечение по сензационност, бих добавил в стила на американските репортажи. Това се чувства и в безцеремонността, с която понякога режисьорът документира страданията на хората. Струва ми се, че има човешки нещастия, пред които камерата от елементарно чувство за деликатност е длъжна да спусне obturatora, или пък снетият вече кадър да се запази в архива...

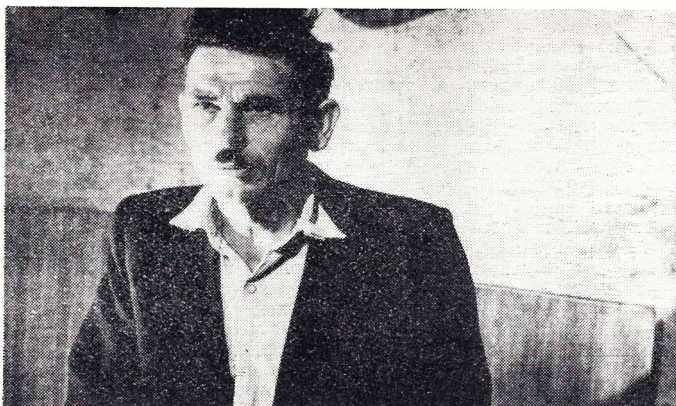
Наградата на германските профсъюзи беше присъдена на филма „През януари 1963 г.“ на ГДР, режисьор Курт Тецлаф. Строго репортажно, в стила бих казал на класическия документален филм, това произведение разказва за героизма на една бригада, която в сурови зимни условия успява в кратък срок да построи участък на ж. п. линия край една мина. Камерата с любов се вглежда в лицата на хората, които са главно в прицела на режисьора. Но вместо това да придаде топлина на филма, той звучи сухо и равнодушно: защото не е постигната истинска жизнена атмосфера, а често пъти и текстът въпреки многословието си не успява да даде онова, което не се е отдало в изображението.

Интересни мисли буди този път програмата, която показва Куба. Кубинският филм „В центъра на Москва“ получи наградата на Лигата за дружба между народите. На мнозина този филм допадна с интересните си, обобщени поетически наблюдения на хората и живота в Москва. Но по съдържание този филм е твърде едностранчив, като че ли на живота в Москва е погледнато само с едно око. Разкрити е само част от правдата за този град, при това не най-съществената. Освен този филм кубинските документалисти показаха филмите „В един стар квартал“ и „В парка“. И двата филма са посветени на кубинското ежедневие. Представяват изследователски студии на хора и жизнена среда, но странното е, че при цялата си обстоятелственост и добросъвестност в издебването и на места

талантливото отразяване на действителността тези филми се занимават в края на краищата с незначителни неща, с явления от повърхността на живота и са създадени сякаш във от времето и пространството. Човек трудно може да доловя в тия филми горещия полъх на революционния патос, с който ни завладяваха кубинските филми в досегашните фестивали. Може би правилната сама по себе си тенденция към социално-критическо изследване на действителността („В парка“ например е филм за старците и за тихите луди, които прекарват живота си в един сякаш херметически затворен свят) трябва да бъде освободена от увлечението по философско претоварване на филмите, по странно звучащ резигниращ естетизъм, които рязко противоречат на революционния размах в предишните кубински филми. Революцията, разбира се, не разкрива автоматически вратите към някакъв рай, след нея изникват не една сложни социални проблеми, към които документалистът трябва да гледа с будно око. Но някои кубински документалисти, изглежда, са се подали неволно на известни западноевропейски критически течения в изкуството, които ги отвеждат обаче най-много до периферийни явления и интерпретирането им с един лекомислено-игрив философствуваш текст.

С наградата на германската телевизия бе отличен западногерманският филм „Това може би е от Хитлер“. Впроче, за първи път тази година западногерманската програма бе показана в Лайпциг като официално репрезентативна. Досега дискриминационното отношение на някои западногермански служби към фестивала в Лайпциг правеше възможно участието само на отделни творци. Тази година специална комисия към Съюза на западногерманските филмови продуценти е подбрала филмите за Лайпциг, с което програмата се явява представителна за късометражния филм в Западна Германия. В този факт се крие, разбира се, едно официално признаване на лайпцигския фестивал от страна на западногерманските продуценти, което рано или късно неизбежно трябваше да дойде. Програмата на Западна Германия действително се оказа представителна. Тя отрази както слабите страни в западногерманското документално кино (безстрастно регистраторство и поднасяне на сладникаво колорирани рекламни проспекти), така и положителни тенденции за едно вглеждане с будна публицистична съвест в живота на собствената страна, намерила особено сполучливо олицетворение във филма „Това може би е от Хитлер“ на режисьора Валтер Крютнер. В Баварските Алпи, на Оберзалцберг край Бартехсдаген Хитлер е притежавал огромна луксозна вила. Въпреки че тя е разрушена, въпреки че според официални правителствени декларации на Република Бавария там няма нищо за разглеждане (в действителност това са само руините на вилата и бункерът, където се е крил Хитлер) официално се търпят и поощряват масови туристически изleti до тези места. Тук пъргави „гидове“ развеждат цели тълпи туристи, които, затаили дъх, се вцепяват пред разхвърляните камъни от възторг, че „това може би е от Хитлер...“ ... Страшно е да се гледа с каква сила продължава да се поощрява култът към Хитлер по тези места. В един остроумен, семпъл по форма репортаж, наситен с много ирония и остра сатира, на места в картината и текста съвсем саркастичен режисьорът Валтер Крютнер със завиден граждански кураж разобличава безпоощално лицемерието на западногерманските власти, които биха сторили по-добре, ако със същата енергия насочват клиентите на туристическите бюра към Дахау или Берген-Белзен . . .

На младите френски документалисти Олга и Ян льо Масон бе присъден Златният медал на световния съвет на мира за техните филми „Горчива захар“ и „Аз съм на осем години“. Първият филм е драматичен правдив репортаж, разобличаващ с публицистична страст машинациите, с които бившият френски министър-председател Дебре бе избран във френската колония остров Реюнион за депутат в парламента. В този филм камерата е уловила по неповторим начин живота на острова и главно хората с техните темпераментни южняшки реакции на всичко, което ги вълнува. Но истински голяма класа с документалното кино режисьорите разкриват във втория си филм, изграден изцяло от рисунки на избягали в Тунис алжирски деца по време на жестоката френска колониална война срещу Алжир. Това е един безпоощаен документ за варварството на френските войски, на платените наемници. Навнните и чисти по своята форма детски рисунки разказват за ужасните дела на парашутистите, за робството, за нищетата, за смъртта, за героизма на партизаните. Коментарът към рисунките е на самите деца. Всичко това превръща детските рисунки в изобличителен документ със страшна сила, а филма като цяло — в остро емоционално обвинение срещу варварството и завоевателската политика на империализма.



„Изворът“

Като преминавам към филмите, които получиха награди от самия фестивал, бих желал да отбележа най-напред полския филм „Изворът“ и унгарския „Цигани“, наградени с „бронзови гълъби“. „Изворът“ е типично произведение на полската документална школа. Хладно, наглед безучастно, с оригинален звукозапис режисьорът Тадеуш Яворски отразява свадата, избухнала в едно полско село около извора, бликнал внезапно в двора на един от селяните. До този момент селото е взимало вода от кладенец далеч близо четири километра, но ето че селянинът не разрешава да се построи чешма в собственото му дворно място. Това става причина за избухване на остър спор между селото и семейството на селянина, в който се стига дори до криминални простъпки. Сякаш с оптическа стенограма режисьорът е запечатал на лентата целия безсмислен спор. А когато филмът бил готов и прожектиран пред селяните, те засрамено разбрали безсмислието на своите ежби и бързо се съгласили да построят чешмата. Това е било може би най-добрата награда за създателите на филма, но е и един рядък пример и за оперативността, която може да постигне един документален филм с обществено-критическо начало.

Унгарците, които общо взето показяха разнообразна и интересна програма, спечелиха „бронзовия гълъб“ с филма „Цигани“, режисьор Шандор Сара, не на последно място благодарение на същата социално-критическа насоченост, отличаваща този филм. В Унгария и днес живеят около 200 000 цигани. Но конституционното положение за тяхното равноправие далеч още не е превърнато в живо дело, все още много предразсъдъци в общественото съзнание и бюрократизъм стават причина животът на циганите да е пълен с неуредици и нищета. Филмът е един сериозен, честен апел към обществената съвест да се осигурят на циганите още по-добри условия, да станат те действително равноправни граждани на републиката. С гражданската си смелост и критическата си насоченост този филм е нещо ново за унгарското документално кино. Той определено буди мисли за някои недостатъчно използвани възможности на документалния филм.

Четирите главни награди — „сребърните гълъби“ — бяха дадени на „Всички висим на един косъм“ (Дания, режисьор Йорген Рооз), „Наричаха го Фьодор“ (СССР, режисьор В. Лисакович), на националната програма на Чехословакия като цяло и на „Реквием за 500 000“ (Полша, реж. Йежи Босак и Вацлав Казмиершик). Датският филм си поставя и добре решава задачата да изтръгне от безгрижието „аполитичните“. Съпоставяйки спокойното датско ежедневие със сцени от националноосвободителни борби или големи социални акции в други страни, режисьорът отправя остроумно и сериозно предупреждение до всеки, че ако днес не се заинтересуващ само от политиката, тя ще се азинтересува от тебе. Филмът „Наричаха го Фьодор“ допада на документално точния си дълбоко емоционален

разказ за съветския боец, сражавал се храбро в редовете на италианските партизани и награден посмъртно от италианското правителство с най-високия орден. По покана на италианското правителство в Генуа, където е погребан боецът, пристига семейството му от СССР. Филмът е благороден принос към делото на мира и дружбата между народите.

Не случайно именно чехословашката програма получи „сребърен гълъб“. Това бе образец на добре съставена програма, единствената, която бе изградена с много точно чувство за правилни пропорции между сериозна и по-лека тематика и единствената, в която показаните филми бяха на единно художествено равнище. Първият филм „Репортерът“ на Павел Хаса е филмов портрет на известния чехски фотограф Карел Хайек, автор на прочутото табло „Черната мадона“. Постигнението на филма е в това, че обхваща цялостно личността на Хайек — в труда, в любовта му към хората, към изкуството, но и неговите особености, неговото гениално разхвърляно бюро, на което понякога си готви и храната. На второ място чехите показаха „Разговор“, режисьор Ото Криванек — една вълнуваща психологическа студия за жизнения път на ослепял работник, който успява да преодолее морално нещастieto си, следва и завършва право и достига до доцентската катедра. Този извънредно чист и по съдържание, и в техническо отношение филм бе последван от снетия със скрита камера, излъчен с много остроумни хрумвания репортаж от един къмпинг — „Почивка“. Режисьорът Вацлав Таборски успява в лек ироничен план да извади на показ всички радости и болки, цялата суета и мъдрост, скрити в една такава „почивка“ в претърпан от палатки и хора къмпинг. И в стила на най-добрата чехска мултипликация дойде и четвъртият филм „Историята на брака“ на режисьора Йозеф Кабрат. Оригиначните художнически хрумвания правят от този филм един приятен, весел урок по историята на брака, в която проблемата за любовта, грижата един за друг и изневърата са съществували от времето на първото човешко семейство до днес.

На първо място между наградените със „сребърен гълъб“ е филмът „Реквием за 500 000“ — една потресаваща документация за ужасното фашистко варварство във варшавското гето, за жестокото потушаване на великденското въстание от 19 април 1943 г. в гетото. Това е класически архивен, монтажен филм, създаден от материал, взет изцяло от германските архиви — кино и фотоснимки. Самият коментар е съставен от цитати на германски заповеди и прокламации. Като картина филмът не показва нищо ново — този архивен материал е бил досега многократно използван в редица филми с подобен характер. Новото тук е художествената концепция на режисьорите, художествената обработка на материала, извисяването на документа до дълбоко вълнуващо художествено произведение. Наглед безпристрастно — тази характерна за полското документално кино черта се проявява дори при такава тема — филмът разкрива съвършения, прецизен германски механизъм на постепенното масово убийство, като не пропуска да се спре и на конфликти между самите обитатели на гетото (бедни и богати, подли и честни, страхливи и храбри) и въобще на всички противоречия, проявили се в краткото съществуване на тази създадена от фашистите „държава“. Но именно тази безпристрастност, тази документална обстоятелственост действуват страшно силно. Директен емоционален апел към зрителя авторите отправят обаче предимно чрез музиката, чрез контрапунктовото ѝ съпоставяне с картината. Това е музика от Вагнер (когато еврейте биват затворени в гетото), това е реквиемът на Моцарт (когато започват транспортите за Освиенцим) и Хендел — алегрия от „Месия“ (когато се потушава жестоко въстанието). Това е германска барокова великденска музика — въстанието на гетото става на Великден 1943 година! В това страшно, разтърсващо противоречие между хуманизма на музиката (германска) и варварството на фашизма (германски!) е заложено обаче наред с емоционалното още и идейното обхващане на проблематиката. За първи път в такъв филм разграничителната линия не се прокарва между германци и поляци, а между хуманизма и фашисткото варварство. Но това категорично позоваване на хуманистичните традиции в германската култура всъщност прави обвинението срещу германския фашизъм още по-остро. Няма съмнение, че със силата на своето художествено въздействие, с патоса и ужаса на трагедията във варшавското гето филмът „Реквием за 500 000“ бе едно от най-вълнуващите произведения, които видяхме на фестивала.

Съвсем съзнателно започнах изброяването на наградените филми в обратен ред, за да мога да завърша с филма, който получи „златният гълъб“ — Голямата

награда на фестивала, „Хубавият месец май“ на френския документалист Крис Маркер.

Крис Маркер е от групата на „новата вълна“, на Ален Рене, с когото е снимал известния и у нас филм „Нощ и мъгла“, а по-късно вече сам оними филми за Куба, за Сибир, за Китай. Както той сам уверява, идеята за филма „Хубавият месец май“ му е дошла през 1961 г. в Лайпциг по време на разговори, водени на фестивала.

Какво е направил Маркер? През 1962 г. той снима по улиците на Париж съвсем неподготвени хора, от които се опитва да узнае мнението им за живота, щастieto, парите, любовта и т. н. По принцип това не е много различно от онова, което направил Жан Руш със своята „Хроника“, а всъщност е същото, към което се стремеше и Дзига Вертов в младите си години — да се хване животът такъв, какъвто е. Получил се е филм с редица великолепни епизоди — борсата, сватбата и пр., получило се е допитване с камерата, мозайка от мнения на хора от различни слоеве на парижкото население, мозайка от отделни, частични правди, чрез които Маркер желае да достигне до голямата правда. Успява ли той в това? Тук започва вече голямата дискусия около този филм, която раздели мнението и на творци, и на критици — от най-гореща защита до страстното отричане. Разбира се, филмът поражда тоз спор не само със своите конкретни проблеми, но и като представител на едно течение — „синема верите“, или както Норис Ивнен много по-правилно го нарича „синема директ“, директно кино.

Струва ми се, че до „синема директ“, което е равнозначно на „киножото“ на Дзига Вертов, се стигна днес по две причини. От една страна, желанието да се противопостави, да се влезе в полемика с тенденцията за раздуване и разкрсяване на действителността, като се противопостави обективното, директно, строго обстоятелствено разкриване на живота — впрочем това за себе си е изцяло положителна тенденция — и от друга, усъвършенствуваната снимачна и звукозаписна техника, която позволява на документалиста с камера на рамо — буквално както средновековния ловец със сокол на рамо — да навлезе между хората, да разговаря с тях и да ги снима неупривудено, запечатвайки техните непосредствени реакции. Именно тези две причини породиха филмите на Жан Руш и Крис Маркер. За разлика от Руш обаче Маркер е по-целенасочен и изхожда от някаква по-определена концепция. Освен чисто национални проблеми като алжирския въпрос, колониалната система, политиката на Де Гол той засяга във филма си и по-общи въпроси, като например отношението към бога (един бивш свещеник разказва защо и как е станал атеист), проблемата за дребното еснафско щастие, което може да засенчи революционните традиции, и пр. Във филма на Маркер определено изкристализирва идеята, че „разгневените християни трябва да се борят заедно с благородните комунисти за добро бъдеще“. Показвайки ни една демонстрация при погребение на жертви на полицията, Маркер ни сочи също, че борческият дух на Франция е жив. И въпреки всичко, въпреки подкупващите типични френски хумор и шарм, които ни облъхват от филма, аз лично не мога да се съглася, че това е пътят на документалното кино. За мен филмът на Маркер е само едно допитване, едно дознание, проведено между случайни граждани, макар направено с будно публицитично око. Това е поредица от фрагменти, която трае 127 минути, но въпреки тази дължина не успява да се превърне в нещо повече от сбор от фрагменти, да достигне целостността на художествено произведение. Когато човек гледа този филм, неизбежно се натрапва въпросът документалистът само регистратор ли е, или и интерпретатор? Въпросът за идейно-художествената интерпретация фактически остава открит. Във филма на Маркер, а и във всички подобни филм неизбежно ще остава открит въпросът за случайното и необходимото като естетически категории... Не по-малко сериозни проблеми поставя и стилистиката на подобни филми. Ние се стремим да направим документалното кино по-малко бърливо, да дадем простор на спецификата му — изображението, а ето че във филма на Маркер водещо начало е изцяло и само текстът, като камерата остава на една гледна точка и снима в един план кадри от по 80 и 100 метра... Та такива интервюта между репортера и онзи, който отговаря, аз бих могъл да слушам и по радиото, без да изпитвам някаква особена нужда от подобни статични кинокадри, които в такива дължини ще се понесат трудно даже и в телевизията...

Каквото и да говорим обаче, филмът на Крис Маркер си запази привилегията да бъде единственият филм, предизвикал толкова много и тъй оживени дис-

кусии в Лайпциг, а старата истина е, че незначителното произведение не поражда спор... Що се отнася до награждаването му с Голямата награда, аз виждам в това преди всичко доказателство за широката толерантност на лайпцигския фестивал, равнозначно вече и на активно поощрение към всяко по-значително експериментирание в областта на документалния филм на базата, разбира се, на социално значима тематическа насоченост.

*
*
*

Спомням си с какво удоволствие отделих миналата година още в началото на статията си немалко място, за да разкажа за нашето представяне тогава в Лайпциг. Та с филма „Релси в небето“, оператор Б. Пунчев, ние спечелихме първата награда за операторска работа, след като една година преди това, в 1961 г., бяхме взели вече почетен диплом за „Светлини и хора“ на Хр. Ковачев. Нашето добро представяне в Лайпциг започваше да става като че ли традиция, за нашите документални филми се заговори... Мога да кажа, че там очакваха нашата програма и тази година с интерес. Но филмите, които показахме, донесоха само разочарование — и на зрителите в залата (а да се присъствува на това не беше никак приятно!), и на онези, които изпращайки ги, са се надявали на добро представяне.

Ще си позволя и този път да цитирам пресата, доколкото тя отдели все пак някакво внимание и на нашите филми. Партийният орган в Лайпциг „Лайпцигер Фолксцайтунг“ от 19 ноември 1963 г. пише: „България изненада през последните две години с талантливи филми, които отразяваха вълнуващо образа на нашия съвременник. За съжаление тазгодишната програма не продължава последователно тази традиция. Сравнително най-добре се отдава на репортажа „Нефтоотръсачи“ да отрази убедително образа на трудещия се човек... За сметка на това „Хора и бури“ и „Очите на морето“ се задоволяват само с повърхностни неща.“ От същата дата в „Дер Морген“ пише: „Наистина на българските документалисти не се е отдало главно да използват новите средства на документалния филм, така че да постигнат самостоятелни художествени произведения. Тук унгарците бяха далеч по-успешни...“ Вестник „Националцайтунг“, пак от същата дата, пише: „... докато българите, които имаха в „Нефтоотръсачи“ силни реалистични моменти, театрално инсценираха в „Хора и бури“ реални затруднения през зимата.“

Възможно е човек да послори за абсолютната точност на някои от тези оценки, но не могат подобни отзиви в пресата като цяло (а такива мнения чухм и от мнозина наши приятели) да ни радват, да не ни заставят да направим определени изводи от тазгодишното ни представяне в Лайпциг.

Струва ми се, че основната беда за нашата програма бе нейното не добро съставяне. Освен споменатите три документални филма — твърде различни по художествените си достойнства — бяха показани и два филма на Студията за научно-популярни филми: приятният иначе за око, но в основата си все пак само една дипломна работа, а не филм за международен фестивал „Чипровски килими“ и „Радиолокация“ — един учебен филм, попаднал необяснимо защо в Лайпциг. На този филм — нека кажем това откровенно — публиката направо се смя. Безспорно е, че съставянето на представителна филмова програма за един фестивал е отговорна и деликатна работа и не може и не бива да се извършва по приумица, или пък с оглед задоволяване личните амбиции на един или друг творец. Трябва да се знае, че на един фестивал се представя не хикс или играк, а националното ни социалистическо киноизкуство. Още по-неправилно е, ако определяме програмата „на барабан“, в последните дни преди фестивала. Мисля, че от продукцията на двете късометражни студии при един по-навременен и по-внимателен подбор можеха да се намерят филми, които съяха да ни представят по-достойно, като разкрият при това действителните тенденции в развитието на късометражното ни кино.

Всеки фестивал има свой вкус, свой критерий. Когато решаваме да участвуваме в даден фестивал, дължни сме да познаваме неговия вкус и критерий, да се съобразим и навреме да се подготвим. Струва ми се, че съвсем неправилно у нас се подмята, че е дълбоко порочно, ако правим „филми за фестивали“. Точно обратното, порочно и недопустимо е с оглед на националния ни престиж да се извяваме на фестивали неподготвени. Можам да се убедя, че такава подготовка извършват всички кинематографи, които се уважават. В тематичните планове на двете ни късометражни студии всяка година има теми, които още при пускането им в работа могат да се предвидят като „фестивални“ и на тях да се отдели



„Репортерът“

по-голямо внимание в производствения процес. Освен това ще бъде правилно отделни членове на комисните, които закупуват филми в чужбина, да се пооглеждат и в късометражното производство на „конкурентите“, за да могат после да ориентират за неговото равнище нашите документалисти и дейците на научно-популярното кино.

Съвсем необяснимо е неучастието в лайпцигския фестивал на нашия мултипликационен филм. Художественото изразяване на нашия мултипликационен филм и завоюването по други фестивали признание са безспорен факт, за да не виждаме перспективата за едно достойно представяне и в Лайпциг. Освен това един мултипликационен филм в националната фестивална програма винаги освежава, винаги предразполага. Това например отлично знаят нашите югославянски съседи, които в „подкрепа“ на своята програма пуснаха, макар и „извън конкурса“ филма на Душан Вукотич „Игра“ . . .

Съвършено неправилно е, че в Лайпциг не се изпраща абсолютно никакъв пропаганден материал за българските филми — нито фотоси, нито печатен материал. Всички други кинематографии се представят със специално изготвени брошури по общото състояние на късометражното им филмопроизводство и каталози с кратки либрета на показваните филми и подробни данни за създателите им. Мисля, че изготвянето на такива материали от нашия отдел „Пропаганда“ е възможно и абсолютно целесъобразно.

Крайно време е всички отговорни фактори у нас да вникнат в истинското значение на лайпцигския фестивал и да осигурят максимално добра подготовка за участието на нашата кинематография. Тази година на фестивала присъстваха немалко творчески работници от двете сгудии. Те видяха много филми и много неща научиха. Всичко това подлежи на сериозен разбор и правилна оценка, за да се извлече от видяното най-полезното. Но тъй като филмите не се правят от днес за утре и лаврите, които спечелихме две години подред твърде бързо увехнаха, редно е да се помисли още отсега за представянето ни през 1964 година.

НАШАТА СТУДИЯ ПЛАНЕТАТА ЗЕМЯ

Документалното кино в наше време е свързано с идеята за прогреса потчетливо от всеки друг жанр на киноизкуството, не само за това, че то е немислимо без използването на най-съвършена кинотехника и апаратура, но и защото този вид изкуство е особено близък до живота, създава се от негов материал, в гъстежа на събитията. Образно казано, връзката с живота е професия на кинодокументалиста.

Сега документалното кино преживява сложно време, понеже животът така бързо се изменя, така драматични са конфликтите, в чиито стълкновения се ражда новото, създават се новите обществени и човешки отношения, че старите, привични форми на документалното кино не винаги са в състояние да ги изразят. Казват, че науката в този смисъл изпреварва изкуството, но нали материалът, с който боравят ученият и художникът, е толкова несходен.

Документалният кинематограф е много обхватно понятие и относителното му тегло и роля в различните страни са различни.

В току-що получилите независимост африкански държави — Алжир, Мали, Сенегал, Гана — документалните филми поставят началото на националните кинематографии. Тук няма още свои кинохудожници, артисти и режисьори, няма специалисти-техници — нали кинематографията не е само изкуство, но и промишленост, — няма достатъчно средства за създаване на художествени филми. Между това освободеният народ се стреми да изрази онова ново, което е станало в страната, и търси нови изразни средства. На помощ идва документалното кино. Само че за съжаление в някои страни на Африка младите кинематографисти с първите си крачки тръгват по отпъкания път на традициите (и шампите) на западните страни, имащи вече развита кинематография, но съвършено различни по своята социална и икономическа структура и по културно наследство. В резултат на това — грешки и несполуки. Достигат успех единствено онези художници от младите държави, които се стремят да намерят свой стил, с корени в националните традиции на народа, опиращи се на историята на неговата древна култура.

В много страни на Запад документалното кино се разглежда като своего рода междинна станция по пътя към създаването на художествени филми. От една страна, това е добре, но такъв подход има и ютрицателни страни. Хубавото е, че бъдещите майстори на художествената кинематография преминават обучение в училището на живота, учат се да отразяват най-пълно и всестранно реалността. Лошото е, че документалната кинематография се лишава от опитни, владеещи „тайните на майсторството“ режисьори и оператори. И изобщо би било нелепо и неправилно да се говори за документалното кино като за „помощен“, „допълнителен“ жанр. Документалната кинематография е един от ръкавите на многоводната река на киноизкуството. Тя има свои особености, свои големи предимства: и в замисъла, и в неговото изпълнение документалният филм е по-гъвкав, отколкото художественят, по-точно, по-бързо и непосредствено схваща и отразява новите процеси, новите явления в живота на обществото и отделните хора.

Като документалист в избраната от мен област на изкуството повече от всичко ме привлича това, че винаги се намирам в контакт със страната, със събитията, с хората. Ние, художниците от документалното кино, не сме съзрцатели, а преобразователи; ние творим, за да споделим нашето възприемане на живота с другите. От борда на своя кораб Валентина Терешкова видя студията, в която се трудят документалистите. Това е планетата Земя.

Филмът се ражда три пъти: в замисъла, в снимането и в монтажа. Той като

че ли се формира от самия живот, който подсказва на художника окончателната форма на неговото произведение.

Привлича и широкият диапазон на документалната кинематография: тук има и лирика, и епос, и репортаж, и боева публицистика, и полемика. Текстът, музиката, монтажът дават на документалиста възможност да създаде лирико-поетически образ. В известен смисъл документалният филм е по-близо към поетическото възприятие, отколкото художественият. И връзката на документалиста със зрителя също напомня контакта на поета: според мене личността на художника тук проличава по-релефно, отколкото в художественото кино. И затова непосредственото въздействие на филма, ако това е хубав филм, в документалното кино нерядко е по-силно, отколкото в художественото. Диалогът между художника и зрителя по време на прожекцията влияе добре върху формирането на възгледите и пробуждането на активността на хората и всъщност е една от формите на тази тясна връзка с народа, към която се стреми всеки мислещ деец на изкуството.

Документалният филм дава възможност на художника по различен начин да пристъпи към своята задача. Някои обичат да снимат само по твърд, предварително съставен план. Аз предпочитам само да нахвърлям контурите на бъдещия филм, за да може животът да ми подсказва останалото. Ето случай от моята творческа практика: аз не знаех с какво да завърша своя филм „Валпайро“. Някога Валпайро е бил пристанище със световно значение. След построяването на Панамския канал пристанището замря, а градът е в упадък. Но независимо от всички трудности Валпайро продължава да живее. Тази мисъл, подсказана ми от живота на града, аз и направих завършек на своя филм: нито стихийните бедствия, нито пиратите, най-после нито икономическият упадък не са сломили жителите на Валпайро и символ за това е отлитащият в небето змей. Така завърши филмът. Трудно е документалният филм да се планира предварително. Снимането наподобява бокс с мач. Нали не бива предварително да се напише на хартия неговият ход: „Когато той удари от дясно, аз... и т. н.“ Животът обогатява замисъла. Само че в процеса на снимането животът на свой ред трябва да се подчинява на този замисъл.

През последните години стана популярен един нов метод на документални снимки, получил названието „киноправда“. Аз по-скоро бих го нарекъл „непосредствено“ или „пряко кино“. Подобно название наистина не е така пищно, но с правдата честните документалисти се занимават вече шестдесет години.

Благодарение на употребата на нови технически средства — малките портативни безшумни кинокамери, звукозапис без проводници — „киноправдата“ дава възможност на кинематографиста да влезе в съприкосновение с действителността, да я възпроизведе „в натура“, при което да създаде не само зрителен, но и звуков образ. По такъв начин може да се предаде радост, болка, възторг, мъка и пр., като се съкращават коментарите, които понякога са достатъчно скучни. Новата снимачна апаратура позволява на оператора непосредствено да улавя и предава спонтанните изменения в окръжаващата действителност, събитията, които не могат да се предвидят отнапред. По такъв начин реалният живот с всичките му сложности по-пълно влиза в тъканта на филма.

Както и с всеки нов метод, с „киноправдата“ може да се злоупотреби. През последно време се появили филми, в които камерата непрекъснато се движи и... толкоз. Струва ми се, това показва, че художникът още не е овладял вътрешно присъщата на всеки вид изкуство дисциплина.

В настояще време най-сполучлив пример на „дисциплинирано“ използване на „киноправдата“ е работата на френския режисьор Крис Маркер, по специално неговият последен филм „Хубавият месец май“.

Документалното кино не е само техника, пък и въобще всеки нов метод, всяка нова форма има смисъл само ако подпомага търсенето на правдата, ако обогатява жизненото съдържание на филма.

Появата на пишещата машина не доведе автоматически към създаването на по-добри романи и пиеси. В киното работите не стоят така. Новата кинокамера е нещо различно от пишещата машинка, защото нашата техника е инструмент, с помощта на който се свързваме непосредствено с живота. Това са нашите изразни средства.

Аз вече говорих за разнообразието на жанровете и формите в документалното кино. Аз съм за филма репортаж, за лиричния филм, за киноелоса, за

публицистиката, за полемиката най-после. Нужни са ни много филми, „хубави и разни“.

„Руското чудо“ на Анели и Андрию Торндайк е много хубав и дълбок филм, направен в съвсем друг маниер, отколкото, да речем, „Хубавият месец май“ на Крис Маркер. Във филма на Торндайковци има друг темперамент, друг метод, различен подход към най-важната тема. Художниците широко са използвали и готов, предварително снет от други оператори материал, но са се вживели в него, организирали са го по своему, подчинили са го на своя замисъл. И се е получил много силен и впечатляващ филм.

Аз въобще считам, че използването на готов материал е един от напълно правомерните принципи за отразяване на действителността в документалното кино.

Филмът „Историята на едно сражение“ на кубинския режисьор Мануел Октавио Хомес, отбелязан със сребърна награда на Третия международен кинофестивал в Москва, е направен по готов материал. Но благодарение на уметелото съпоставяне на кадрите и прекрасното използване на коментара, който води зрителя, без да му натрапва готови решения, филмът се гледа с не по-малък интерес, отколкото оригиналните операторски снимки, и има голямо емоционално въздействие.

И така използване на готов материал, съпоставяне, противопоставяне, спор. В своя филм „Италия не е бедна страна“ с полемична цел аз използвам всичко: хроника, нови снимки, карикатури, съпоставяне на кадри. Снетите от някого документални кадри — това не е просто суровина, това са картини от живота, които аз трябва да възпроизведа в определена светлина, в духа на моя замисъл, да ги окрася с моето емоционално отношение.

Полемиката в киното за съжаление понякога се пренебрегва, така както се пренебрегва и сатирата. При това и едната, и другата са толкова необходими и изискват от художника точна и безкомпромисна позиция при снимките и подбор на материала.

*Превод със съкращения
от „Иностранная литература“, кн. 9/63*

НИКОЛА ПОПОВ

В края на миналата година нашата национална култура загуби един от своите енергични и вдъхновени творци и изтъкнати представители — народния артист Никола Попов.

Никола Попов е измежду ония театрални дейци, които първи след 9-ти септември 1944 година оцениха значението на създаващото се национално социалистическо киноизкуство, посветиха му много любов и съчувствие, вяра и творческите сили, неотклонно го съпътстваха и активно подпомагаха неговото развитие. От филма „Огнена диря“ (1946 г.) до филма „Тютюн“ (1962 г.) бележитият ак-



тъор създаде една галерия от образи, много от които (Чорбаджи Марко — „Под игото“, Директорът — „Ребро Адамово“, Гроздю — „Две победи“, Големанов от едноименния филм, Шишко — „Тютюн“) бяха достойно оценени от нашите съвременници и безспорно ще оставят трайна следа в историята на българското игрално кино.

В съзнанието на българските киноработници и на милионите киномозрителители Никола Попов ще остане жив със своето реалистично майсторство, с дълбокия си усет към българския национален характер, със силата на вътрешното си изживяване, с патоса на утвърдението си на прекрасното.

Поклон пред паметта на големия гражданин и художник Никола Попов.

ГЕОРГИ ГЕОРГИЕВ

Пред мен е списъкът на филмите, в които досега е участвувал актьорът Георги Георгиев. Не би могъл да се оплаче от незаетост в кинематографията. Роли са му поверявали почти всички наши режисьори — Антон Маринович, Дако Даковски, Захари Жандоз, Дучо Мундров, Янко Янков, Яким Якимов, Бинка Желязкова, Рангел Вълчанов...

Прави впечатление обаче, че подчертано внимание към Георги Георгиев започват да проявяват едва през последните шест-седем години. А дебютът му иначе е още в един от съвсем първите наши социалистически филми, в „Утро над родината“.

Причината за това не е само във факта, че актьорът е свикнал с особеностите на седмото изкуство, че е натрупал кинематографичен опит: той още в пърите си явявания пред камерата прави впечатление с непосредственото си и естествено държане, с тъй ценната за киното лаконичност на изразните средства.

Има според мен едно друго обяснение — по-дълбоко и по-важно.

Не е случайно обстоятелството, че за Георги Георгиев започнаха така често да се досещат едва тогава, когато в целия наш културен живот настъпи истинско творческо оживление. Тогава, когато всички почувствувахме пролетния полъх на историческите решения на Двадесетия конгрес на КПСС и на Априлския пленум на ЦК на нашата партия. Когато бе размразен ледът на култовските догми и схеми, когато живият живот с цялото си многообразие нахлу в нашето изкуство: в литературата, театъра, музиката, живописата, архитектурата, киното.

Новосъздадената истинска творческа обстановка се отрази особено благоприятно върху кинодраматургията.

Поведе се решителна борба против опростителството и тезисността, против идеализацията и схематизма. И в сценариите заживяха все повече и повече

образи на живи хора — показани с цялата сложност и противоречивост на техния душевен свят, чужди на еднолинейността и грубото илюстраторство.

Успехите на кинодраматургията не можеха да не повлияят благотворно и на актьорите — та нали те са тези, които най-много страдат от недостатъците и които най-искрено се радват, когато им предлагат богат материал за изграждането на пълнокръвни реалистични образи.

И сега, когато се поведе борба против шаблона и схемата в кинодраматургията, мнозина разкриха неподозираните богатства на актьорските си дарования. Сега с пълна сила се разгърнаха техните възможности, тяхното майсторство.

Един от тези актьори бе и Георги Георгиев. Неговото изкуство влезе в периода на зрелостта си именно през тези години. Сега един актьор, чужд на шампата и опростенчеството, можеше най-пълно да изяви дарованието си.

И затова толкова режисьори му оказаха доверие.

Като че ли във всяка своя роля Георги Георгиев влизаше в някакъв своеобразен, в някакъв косвен вътрешен конфликт с онези представи, които схематизмът би предявил доверча към изобразяваните от актьора образи. Затова може би той достига до тази непринудена сърдечност и интимна топлина, с която разкрива героите от съпротивителната борба в „Първият урок“ и „А бяхме млади“. Затова помним и епизодичния образ на полицейския следовател от „Пленено ято“, в чието рисуване актьорът сякаш преднамерено търси онези пътища на изява, които са противоположни на широко използваните досега. Елегантен и вежлив, тактичен и интелигентен, този образ обаче не само че не спечелва предположението ни, но напротив, неговата префинена жестокост, него-



«А бяхме млади»

вият благообразен садизъм ни отблъсква още повече...

Да не върви по пътя на най-лекото съпротивление, да не се поддава на изкушенията на инерцията и на изпълнителската шампа — такъв е бил ръководният принцип на актьора в почти всички негови досегашни роли.

От този стремеж произтича и една друга характерна особеност, с която се отличава всяка негова поява на екрана — Георги Георгиев насочва цялото си внимание към вътрешния живот на своя герой, търси дълбоките вътрешни подбуди за всяко негово действие, за всяка изречена дума. Сложността, странният конгломерат на преживяванията не го плаши. Напротив, той съзнателно я търси, защото тя му дава ключа за проникване и в най-отдалечените, най-недостъпните душевни кътчета. Защото от тази сложност всъщност израства живото лице на човека, в нея се таи неговата неповторимост.

И точно заради това Георги Георгиев постига най-големите си успехи в киното тогава, когато му поверяват изпълнението на роли с подчертана психологическа заостреност, когато неговите герои са с богат, комплициран и драматичен вътрешен живот.

Тук неговата творческа природа, така органично чужда на всякакво опро-

стителство и схема, се разкрива с истинската си сила.

Тези свои качества той най-напред прояви във филма „Законът на морето“. Всъщност това беше и първият му значителен успех в киното, с който привлече вниманието ни. Неговото изпълнение бе и най-голямото достойнство на цялата творба, чийто сюжет бе изграден върху неособено оригиналната основа на един „любовен триъгълник“.

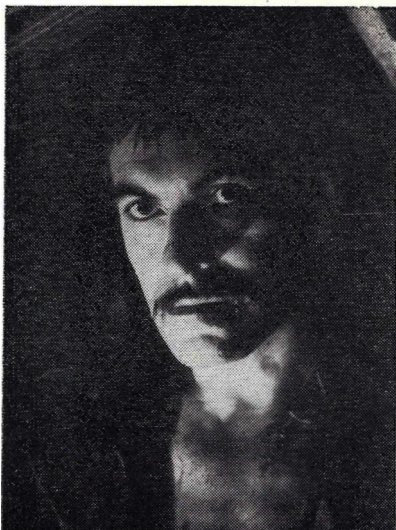
Ролята на излъгания от своята жена и от своя пръв приятел водолазен бригадир лесно би могла да подведе към едно мелодраматично и сантиментално тълкуване — тривиалностите на сценария подмамваха в тази насока. Но именно в този образ Георги Георгиев за пръв път така категорично ни убеди, че е актьор с ново светосещане, с трезв художествен усет, че бацилът на театралната приповдигнатост и мелодраматизъм не го е заразил. Неговият Петър е един напълно съвременен човек. И обича си към Мария, и приятелската си преданност към Саша, и качествата си на водолаз и на специалист той не желае да защитава с думи. Фразьорството и голословието са му чужди. Сам той е свикнал да уважава хората единствено по техните постъпки. За себе си също предпочита да говори с делата си. Чрез тях той ни покорява с нравствената си чи-

стота, с бунта си срещу всякаква несправедливост и еснафско тесногърдие. „Трябва преди всичко да бъдеш честен човек!“ — тази е идеята, на която Георги Георгиев е подчинил цялото изпълнение. И този стремеж към нравствено съвършенство, към нравствена хармония ни допадна, защото той е характерен за нашето ново общество.

Тази идея за нравствено съвършенство не бе инцидентен, случаен момент в творческата биография на Георги Георгиев. Тя не бе философска подплата само на образа на Петър от „Законът на морето“. Не, тя тук за пръв път бе последователно и определено защитена, за да бъде доразвита и обогатена в следващите изпълнения на актьора. В „Законът на морето“ тя бе някак по-спонтанно и по-интуитивно разкрита, докато по-сетне вече личеше повече обмисляне, по-задълбочен и продължителен предварителен анализ.

Тази поривност към нравствено съвършенство, към пътна душевна хармония е изведена на преден план и в ролята на Младен от филма на Христо Ганев и Бинка Желязкова „А бяхме млади“. И именно тя помогна на актьора да разкрие в образа не само бореца, но да види в него преди всичко човека. По този начин борбата разкри големия си, великия си смисъл, изтъкнато бе, че битката се води не само за социална справедливост, но и за да бъдат утре хората напълно щастливи. И затова в тежките и сурови дни на кървава схватка с фашизма е толкова важно да бъдеш истински другар, да бъдеш честен до смърт. Затова е по-добре да загинеш, но да не омърсиш душата си. Именно душите на младите борци трябва да останат непоктнати — за това мисли Младен, а не някаква болезнена подозрителност го кара да търси в Димо предателя...

И този образ на Георги Георгиев е наситен с драматизъм. Той произтича от сблъсъка между желания и задължения, от това, че всякаква лична радост трябва да бъде пренебрегната в името на общото дело. Младен не е никакъв робот, който само скандира лозунги и дава наставления. И той е човек. И той — като Димо и Веска — иска да живее, иска да обича. Но именно поривът му към истинско осмисляне на живота, към душевна хармония го заставя да забрави личните радости и да се бори за тържеството на този строй, който ще позволи не само на него, но и на всички да живеят като истински хора.



Георги Георгиев в ролята на Дивият

Друг образ на Георги Георгиев, който също се явява носител на идеята за нравственото съвършенство на новия човек, е Дивият от филма на Емил Манов и Янко Янков „Стръмната пътека“.

И в тази своя роля актьорът е чужд на опростителството и тезисността. Той не желае да създава предварително у зрителя отношение към своя герой — това той иска да стане едва накрая, едва тогава, когато образът е разкрит с цялата си сложност и противоречивост.

За това му помага и драматургическият материал — сценаристът също не иска Дивият да бъде въплъщение на теза. Образът наистина носи във филмовото повествование една определена идея, но я носи като жив човек, като жив, изплетен от противоречия характер, а не като робот, създаден според дозирките на догматичните предписания. Той става изразител на тази идея и под влияние на конкретните житейски условия, в които е поставен, под влияние на сблъсъка си с хора, които са носители на друга жизнена философия.

Тази философия у Дивият не е логично осмислена, не е система. Той не



«Златният зъб»

става неин изразител чрез проповеди и нравоучения. Не, чисто и просто животът го принуждава импулсивно и органично да предава правото си да се радва на богатата, които му принадлежат. Той знае, че е настъпило времето, в което сам е господар на съдбините си. Мъчил се в миналото, той днес иска да почувствува всички радости на свободата. И затова отказва да се съгласи с бригадира Дамян, който в името на бъдещето забравя, че хората и днес трябва да живеят добре.

„Аз искам сега да живея! Не след сто години, не утре, а сега!“

почти крещи в разговора си с бригадира Дивият и ние разбираме, че този му стремеж към хубав живот пронизва цялото му същество.

Но този стремеж към по-хубав живот не е, както външно може би изглежда от някои единични прояви на героя, стремеж към лек живот, към разгул и бохемство. В края на филма зрителят се убеждава, че у Дивият чистото и здравото надделяват над случайните несериозни желания. Като нещо много по-значително и трайно се явява стимулт, който го тласка да се стреми към нещо по-друго, по-различно, по-хубаво. Цялата негова природа се бунтува срещу дребнособственническия егоизъм на селянина, който е довел на обекта кравата си и продава млякото ѝ, за да привлече допълнителни пари. И Дивият заколва добичето не заради глада, а за да протестира по този начин. Той мрази и еснафината: затова не иска да трупа пари и ги предлага на този, комуто запла-

тата изглежда недостатъчна. Той презира и приспособленчеството, мижитурщината, подлостта, малодушието — затова обръща гневно масата на Тихия. И при мисълта, че и у него самия могат да се загнездят такива пороци — той, без да се бави, поема по стръмната пътека към обекта, към другарите си...

Георги Георгиев е подчинил цялото изпълнение на ролята на стремежа към нравствена хармония. Това е направил умело и с мярка, защото все пак Дивият не е някакъв съзнателен „пътник“ към съвършенството. Той тепърва ще изяснява желанията и целите си. Но по-важно е — и това Георги Георгиев добре подчертава, — че Дивият винаги ще изхожда от органичното си несъгласие с грозното и нечистото и винаги ще се стреми към хубавото и красивото.

Това търсене на истината, този стремеж към истинска душевна красота се проявя малко неочаквано за мнозина и в последната излязла на екран роля на Георги Георгиев, в образа на Златният зъб от едноименния филм на К. Спасов и Антон Маринович.

Неочаквано, защото това е типично произведение на криминално-приключенския жанр и по някаква странна инерция на мисленето доскоро се твърдеше, че в него разрешаването на психологически и нравствени проблеми не е желателно.

Наистина явно е, че в огромния процент криминална литература и криминални филми цялото внимание на зрителя е насочено към следенето на интригата, към напрежението, което се поражда от странните и неочаквани перипетии на фабулата. Но явно е също, че в истинската криминална литература (да си спомним например за класическите романи на Конан Дойл) нравственото начало не е пренебрегнато, Шерлок Холмс се впуска в най-опасни приключения не заради изискванията на службата, а защото у него е силно развито чувството за справедливост и истина, защото той смята, че всяка лъжа, всяко престъпление, всяка несправедливост трябва да бъдат разкрити и наказани, трябва да победи истината. Този принцип е основен при създаването на подобни произведения в социалистическо-реалистичното изкуство. Него следва например нашият белетрист Андрей Гуляшки в книгите си за Авакум Захов и затова те се радват на успех.

В „Златният зъб“ Георги Георгиев

подчини цялото си изпълнение на задълбочения психологически анализ на вътрешната същност на образа. За него не е толкова от значение какво върши Златният зъб, колкото защо го върши, какви вътрешни стимули го подтикват да постъпва тъй. И Георги Георгиев съзря у своя герой една истинска психологическа драма, една трагедия дори. Трагедията на човек без родина, без близки, без път.

В тази подчертано психологическа интерпретация на своята роля Георги Георгиев отново изхожда от идеята за нравственото съвършенство на съвременния човек. В сблъсък с една непозната до вчера и измамно представяна му действителност се менят ориентирите, нещата придобиват съвсем различна стойност, съвсем друг смисъл. Златният зъб вижда своето заблуждение, но вижда и своята отвратителна нравствена същност. Вижда превъзходството на хората, срещу които е изпратен да се бори. И с това той не желае да се примири, не може да се примири. Решава да се самоубие, защото не може да служи на лъжата, на безчестието, на подлостта. Но преди да извърши това, той отмъщава на тези, които са го заблудили, които използват незнанието му за своите мръсни цели. Отмъстил, той премахва и сам себе си.

Ако търсим къде все пак се крие тайната за обаянието, с което е наситен създаденият от Георги Георгиев образ, тя е именно в този стремеж към истината, към съвършенството, на който не е чужд неговият герой. Актьорът вярно тълкува сценарния замисъл и не се е побоял да види в такава светлина образът на един диверсант и да влезе в пълно противоречие с всички досегашни схематични канони към такъв



Георги Георгиев сред свои почитатели

типаж. Той е търсил човека, търсил е душата му, най-интимните му мисли и преживявания. И затова ние вярваме на неговия герой, разбираме драмата му.

В този образ актьорът още веднъж утвърждава идеята за нравствената извисеност на съвременния човек, но този път по обратен начин: показвайки я през очите на герой, който съзнава, че е недостоен за нея.

И в тази своя роля Георги Георгиев още веднъж ни убеди в умението си да създава пълнокръвни реалистични образи, още веднаж доказва способността си да открива нови, непознати пътища, по които да върви към разкриването на вътрешния живот на своите герои.

На това „първооткривателство“, на този стремеж за търсене на неизвестни, непознати пътища той трябва да остане верен и в бъдеще. Докато това творческо неспокойствие съпътствува работата му, тя винаги ще бъде възнаграждавана с успехи.

Атанас Свиленов

ЗА НОВ ПОДЕМ НА СЪВЕТСКОТО КИНОИЗКУСТВО

(Бележки от седмия пленум на съветските кинорежисьори)

За резултатите от работата на седмия пленум на Съюза на съветските кинорежисьори бе дадена висока оценка със съдържателни определения — „най-откровенният разговор“ върху проблемите на киноизкуството, „преломен момент“ в живота на кинорежисьорите, „основа за дружба и единство между всички кинорежисьори“ и т. н. Тези определения отразяват правилно съдържанието на изказванията, препоръките и изводите за по-нататъшната успешна дейност на съветските кинорежисьори — сценаристи, режисьори, артисти, оператори, художници, редактори.

В отчетния доклад за работата на Съюза на съветските кинорежисьори, изнесен от кинорежисьора Ив. Пирев, председател на организационния комитет на съюза, бяха изтъкнати основните проблеми, които са решавала определени филми в периода от шестия пленум досега, и бяха набелязани задачите на кинорежисьорите, произтичащи от решенията на Юнския пленум на ЦК на КПСС по въпросите на идеологическата работа на партията. „Няма никакво съмнение — изтъкна Пирев, — че нашето изкуство в основата си е здраво и пълно със сили, продължава да се развива. Много негови недостатъци, които сега ни тревожат, до известна степен са болести на растежа. И въпреки това ние нямаме право да затваряме очи пред тези недостатъци. Гаранция за преодоляване на недостатъците са филмите, които се създават сега.“ И докладчикът посочи сценария на Галина Серебрякова и Г. Рошал за Карл Маркс, бъдещия филм на Е. Габрилович и С. Юткевич „Ленин в Поронино“, филма на Ю. Нагибин и А. Салтиков „Трудният път“, „Голямата руда“ от Г. Владимов и В. Ордински, „Синът на комуниста“ по сценарий на Е. Габрилович, бъдещия филм на Гр. Чухрай „Имало едно време един дял и една баба“, филм за строеж на железопътна магистрала в тайгата, филма на Г. Козинцев „Хамлет“, „Война и мир“, постановка на С. Бондарчук и други филми на известни и дебютиращи кинорежисьори.

Според докладчика главният недостатък на отделни съветски филми се корени в някои прояви на формалистичната теория за дедраматизация и дегероиизация, която е проникнала и в съветското киноизкуство. Например започват да звучат нотки на обективистично отразяване на действителността, без да се подбират и типизират явленията и процесите, а хората се представят най-често като осамотени, изолирани от колектива, песимистично настроени личности, за които не съществуват големите идеи на нашето време — идеите на комунизма.

Насоките в развитието на съветското киноизкуство се определят от задачите, които партията поставя пред дейците на литературата и изкуството. Това са преди всичко задачи за отразяване и възвеличаване героичния трудов подвиг на строителите на комунизма. В центъра е изискването — да се създава образът на положителния герой, а не да се отразяват сенчестите страни на живота в съветското общество. От друга страна, сатиричните произведения също така трябва да утвърждават положителното, прекрасното, макар и в косвена форма — чрез разобличаване на лошото, отрицателното, остарялото, консервативното. Задачите за комунистическото възпитание на народа се сливат с основните естетически позиции на творците. Впрочем социалистическото киноизкуство изпълнява партийни задачи — негови основни принципи са комунистическата партийност и народността.

След доклада се разгърнаха оживени, задълбочени разисквания. **Всички** отбелязаха, че е поставено начало на още по-бурен подем на съветското киноизкуство. Същевременно на пленума владееше атмосфера на сурова критика срещу недостатъците в работата на киностудиите.

В изказването на сценариста А. Каплер бе отразена загриженост **от** пренебрегване съвременната тема в някои киностудии, в тематичния план на които фигурират главно филми-екранизации. „Никой няма да ги ругае — **та нали са** безспорни Чехов, Горки, Шолохов... Оригиналният филм поставя нови въпроси, някои от които могат да се окажат спорни.“

Каплер се обяви против многото институции за одобряване на сценария — редактор, съвет на творческото обединение, сценарна комисия в студията, директор, художествен съвет в студията, сценарна комисия в управлението, Комитет по кинематография. Тази дълга верига според него осакатява свежестта на някои смели творчески решения.

В една реплика към Каплер председателят на Комитета по кинематография А. Романов предложи да се създаде експериментална студия — **без щатни сценаристи и без щатни режисьори**. Това бе посрещнато с продължителни ръкопляскания от участниците в пленума.

Главната редакторка на Ленфилм И. Гелован изтъкна, че Ленинградската киностудия в последно време е създала значителни произведения — филмите „Празният рейс“, „Крепостна артистка“, „Родна кръв“, „Всичко остава за хората“.

Оживление предизвика темпераментното изказване на сценариста Д. Храбровицки, който и на този пленум определи състоянието на сценария като катастрофално, много тревожно. „Пустеят някои кинотеатри — каза той, — а ние не вземаме достатъчно мерки срещу слабите филми. Не се тревожим и от печалния факт, че на собствено поле претърпяхме поражение...“ (той имаше предвид резултатите от московския кинофестивал, на който съветските филми не получиха първи награди). Според Храбровицки понятието „съвременен филм“ не се разбира правилно. „Съвремено — това е чупене на старото и победа на новото.“ **А** новото се е открило след XX конгрес на КПСС. Той се изказа за създаване на нови филми, които да разобличат култа към личността на Сталин. Остра беше неговата критика срещу представяния на московския фестивал филм „Запознайте се, Балуев!“ С тази критика не се съгласи А. Романов, който отбеляза в реплика, а също така в отделно, пълно изказване, че такива филми са необходими и полезни.

Сценаристът Н. Фигуровски се обяви против излишните институции за одобряване на сценария и против администрирането в творческата работа. Понякога, изтъкна той, за някои отговорни дейци в киностудиите главна е административната, а не художествено-творческата работа.

Киноартистът С. Столяров отбеляза, че настроението на всички участници в пленума е много хубаво, защото разговорите са едни от най-откровените досега. Според него трябва да се стремим да се сближаваме с другите изкуства и преди всичко с театъра, а не да се разграничаваме и отчуждаваме от тях.

Кинорежисьорът С. Юткевич се обяви против неправилното разбиране на понятието „киноправда“. Според някои киноведи това е понятие на формалистичната, обективистична естетика. Но те забравят, че за първи път успешно прилага метода на киноправдата не буржоазен естет, а Дзига Вертов. Той не е отхвърлял монтажа, т. е. подбирането на кадрите съобразно концепцията на автора, и е изхождал от партийни позиции. Киноправдата — това е вярно, реалистично, а не огледално точно отразяване на живота. Тук неизбежно има момент на обобщение, типизация. Освен това извънредно важно е как тълкуваме фактите на действителността.

Кинорежисьорът Л. Арншам каза, че в някои филми се чувства култовско отношение към великите дейци. Той се обяви против някои творчески решения дори във филма на С. Юткевич „Човекът с пушка“. Припомняйки епизода — срещата на Иван Шадрин с Ленин, — Арншам каза, че решението е до известна степен култовско. Защо например показваме, че Шадрин изпуска канчето, когато узнава, че е говорил със самия Ленин? Така ли трябва да се подчертава превъзходството на великия човек и нищожеството на „човека от народа“? Изобщо според Арншам е необходимо да се създават филми за великите личности не от позициите на култовската естетика.

Кинорежисьорът Г. Рошал изтъкна, че режисьорът не е лопата за засаждане

на един или друг сценарий, а творец в пълния смисъл на думата. Той не докладва сценария, а го пресъздава, обогатявайки и сюжета, и художествените образи, и особено кинематографичните решения.

Киноартистката З. Кириенко изрази огорчението на киноактьорите от поведението на някои режисьори, които се държат надменно. „За артиста е нужна проба, преди да се снима. А режисьорите снимат, без да им е искана каквато и да е проба... Като че ли, те са годни за всичко.“ Кириенко говори за огромната отговорност на актора като носител на идеите на филма, като създател на героични, вдъхновяващи художествени образи. Зрителят обиква не самия актьор, а героя, който той е създал. Филмът достига до ума и сърцето на зрителя, чрез актора.

Извазана се още А. Караганов, Л. Погожева, С. Гинзбург, Н. Лебедев, В. Моисаев, В. Чернишов и други.

Отбелязано бе по-специално, че някои западни филми, проектирани от съветски екрани, пропагандират, макар в твърде завоалирана форма, чужди нрави и морал. Псоочи се вредното влияние на американския филм „Великолепната седморица“. Затова е необходимо да се засили възпитателната работа на киноведи и рецензенти, които са длъжни да анализират по-задълбочено филмите, прокарващи идеите на пессимизма, осамотеността, отчаянието и неверието в силите и възможностите на човешкия разум. Някои неукрепнали младежи и девойки са склонни да подражават на герои от западни филми, за които щастието се разбира като еснафско благополучие и лична изгода, често пъти противопоставени на колектива. Заедно с това се изтъкна, че е необходимо главно с филми да се борим срещу пороците на буржоазния морал, а не само с рецензии и заклинания.

Специално внимание бе обърнато на учебния филм. Впрочем втората точка от дневния ред на пленума бе посветена изцяло на въпроса за ролята на филмите в учебния процес. Доклад на тая тема изнесе кинорежисьорът С. Герасимов. Той изтъкна: „Огромната област на научно-учебния, научно-популярен и по-специално на учебния филм засега остава извън сферата на нашето внимание. Не бива да се забравя, че В. И. Ленин, определяйки киното като най-важно от всички изкуства, е имал пред вид не само художествената кинематография. Известно е, че той е придавал първостепенно значение на хрониката и научния филм.“

В изказванията с радост бе отбелязано, че седмият пленум ще остане като исторически в развитието на учебния филм.

Много кинодейци, а също така педагози, учители и отговорни работници в министерството на просветата поставиха извънредно важни задачи пред учебния филм. Някои учебни дисциплини в училищата, техникумите, институтите и другите учебни звена не могат да се преподават без помощта на специални учебни филми. Така например в един техникум били предвидени 300 лекции. Но когато се обърнали за помощ към учебния филм, лекциите били намалени до 60! Невидимите явления и процеси, за обяснението на които били нужни десетки часове, сега се овладявали не само по-бързо, но и несравнимо по-задълбочено.

Един от най-изтъкнатите кинорежисьори в областта на научно-популярния и учебния филм А. Згуриди предложи да се създаде специална Студия за учебни филми. Пленумът прие това предложение. Освен това се изказа пожелание телевизията да отделя всяка седмица часове за проектиране на филми с учебна цел за малки и възрастни.

Към киностудия „А. М. Горки“ се открива филиал за детски и юношески художествени филми.

Съобщено бе, че в недалечно бъдеще ще бъде създадена Студия за детски филми.

Слово произнесе и председателят на Комитета по кинематография А. Романов. С дълбоко познаване проблемите на съветското киноизкуство той анализира основните постижения и недостатъци в отделни филми и общи главните задачи на кинодейците.

Той изтъкна, че този пленум има огромно значение за сплотяване и активизиране творческите сили на кинематографистите. Свежият въздух на XX и XXII конгрес на КПСС е живителен за художественото творчество. Той се прояви и на пленума.

Романов съобщи, че през 1964 г. ще бъдат произведени 112 художествени филма, а през 1965 – близо 140. При това съотношението на съвременните и

историко-революционните филми трябва да бъде 80 към 30 в полза на съвременната тема.

За достойно посрещане 50-годишнината на съветската власт сега се пускат в производство филмите: „Кремълският часовник“, „Бресткият мир“, „Джон Рид“, „Червеният площад“, „Покоряването на Сибир“, и много други филми за победата на съветския обществен строй в града и селото, за комунистическото възпитание на народа.

Романов определи като хубави филмите, произведени в последно време: „Всичко остава за хората“, „Запознайте се, Балуев!“, „Битка по пътя“, „Несъчинена история“, „Първият тролейбус“. „Тези филми — каза той — възпяват труда за благото на обществото, труда в името на комунизма.“

А. Романов разкритикува идейно-художествените недостатъци на филмите: „Улица „Нютон 1“, „Ние — двамата мъже“. Създателите на тези филми поставят героите в неправдоподобни положения, принуждават ги да говорят със „странен език“ и да извършват „съмнителни постъпки“.

Романов защити филма „Оптимистична трагедия“ по ония критични бележки, които намират в художествените решения театралност. „Но кой друг филм — каза той — може да се посочи между последните наши филми, който така дълбоко да е развълнувал милиони хора в цялата страна и далече зад нейните предели?“

Романов призова киноейците да създават висококачествени филми, достойни за величието на съветския човек, строител на комунизма.

Накрая седмият пленум на съветските киноейци прие важни решения. Предвижда се да се проведат теоретични конференции и дискусии за сюжета в съвременния филм, за състоянието и задачите на киноматургията и кинотеорията; ще бъдат обсъждани сценарии и филми, които поставят дискусийни проблеми.

Стоян Стоиленов

СЛОВАШКОТО КИНО ПРЕЗ 1963 Г.

След големия творчески подем през 1962 г., когато бяха създадени такива произведения като „Слънце в мрежи“ (получил наградата на чехословакската филмова критика и почетен диплом за успешен художествен експеримент и нови изразни средства на V фестивал на чехословакските филми), „Боксърът и смъртта“ (почетен диплом за нови кинематографически средства и вярно представяне жестоката действителност на Втората световна война и времето от фестивала в Сан Франциско), пред колектива на Братиславската студия за художествени филми стоеше голяма и трудна задача — през 1963 г. да създадат нови филми, които не само да не отстъпват по своите високохудожествени качества на филмите от предишната година, но и да ги надминават.

Веднага ще трябва да си отбележим, че подемът, който е настъпил в последните години в тази студия, е нещо ново за словашкото кино. Постигнатите успехи създадоха атмосфера за творческо съревнование и ентузиазъм както у младите, така и у по-опитните кинотворци.

Включените в производствения план за 1963 г. шест сценария бяха разнообразни по теми и се отличаваха с богатство на драматургичния материал, което даваше възможност за творческа изява на известни и на дебютиращи кинотворци. През същата година бяха пуснати в производство още три филма, които ще бъдат завършени в началото на 1964 г.

1963 г. е вече изминала. Нека направим преглед на филмите, създадени през нея и включени във филмографията на словашкото кино.

Режисьорът на известния филм „Песен за сивия гълъб“, представил чехословашкото киноизкуство на международния кинофестивал в Кан през 1961 г., Станислав Барабаш създаде психологическия киноразказ за цирковите артисти „Трио Анжелос“. Сценарият е написан от Я. Кокоша и И. Новотни.

... Цирковата зала е препълнена. Арената — готова за представлението. Артистите очакват сигнал за излизане. Светват прожекторите. Започва програмата. В нея е включено изпълнението на Роберт Бакс и синовете му Войта и Роберт — знаменитото „Трио Анжелос“. Остроумните им и вълнуващи номера са най-интересните в програмата. Малкият Войта трябва да изпълни нов акробатичеки номер — двойно салто. Но след изпълнението вместо бурните аплодисменти на възторг от смелостта и ловкостта на Войта настъпва тягостна тишина. Малкият изпълнител пада и го изнасят с повреден прешлен на гръбначния стълб.

Триото се разпада. Неговото място в афишите и в цирковата програма е празно. Останали са обаче тримата от състава му. Всеки от тях по своему преживява случилото се и търси изход от затруднението. Цялото внимание на създателите на филма е насочено към тримата и психическите им преживявания.

Минават дни. Завръщайки се от болницата, Войта знае, че никога вече няма да излезе на арената — такава е и констатацията на лекаря. Старият Бакс започва репетиции само с Роберт. Но годините са казали своето — той не може да се равнява със силите и ловкостта на младежа. Спомнил си за началото на своята циркова кариера като клоун, той отново започва да ходи на кокили и свири на хармоника. Младият Роберт започва да играе самостоятелно. Но няма по-раншия импулс и очарование в изпълнението му. Трагедията, сполетяла триото, му действа извънредно силно. Той заминава да играе в друг цирк — далече от мястото, което му напомня за онези весели и щастливи дни.

Не е пасивен участник в тези събития и Войта. Той не може да се приими с участието си да бъде в тежест на близките си, излишен и предизвикващ само състрадание у хората. След упорита и мъчителна борба със самия себе си и с помощта на околните той отново е на арената под светлините на прожекторите и става полезен човек.

Интересът, който събужда филмът, идва не само от атракционните номера и обстановката, а от героите и проблемите, които ги вълнуват.

Филмовият разказ е изграден от отделни части, герои на които са членовете на триото. Стремекът към непосредственост в пресъздаване на образите и средата, в която се развива действието, е наложило поверяването на главните роли на професионални циркови артисти: бащата — Франтишек Яничек, Роберт — Ян Кайзер и Войта — Ян Лагрон, а и самото снимане на филма става в истински цирк.

На съвременна тема е филмът на Ян Лацко „Презастраховка“. Посветен на борбата против култа на личността. Все още се намират хора, които вместо честно и открито да признаят своите грешки, се опитват да ги припишат на други, а себе си да представят като жертва.

Действието се развива в трудовата обстановка на строителството на източнечехословашките металургични заводи. На големия строеж след многогодишна раздяла се срещат двама близки другари. Единият от тях трябва да осъди другия за допуснатите грешки през времето, което обикновено наричаме епоха на култа към личността.

Натурните снимки операторът Владимир Ешин е заснел на самия строеж. Главните роли са поверени на най-добрите словашки артисти — Владислав Худик, Юлиус Пантик, Иван Райниак, Владимир Мюлер и Марий Томашав.

След известния вече и в чужбина филм „Боксърът и смъртта“ режисьорът Петер Солан създаде „Лице в прозореца“ по сценария на Тибор Вихт. В трите новели: „Обвинител“, „Защитник“ и „Съдия“, от които се състои филмът, са разработени проблеми от областта на етиката на нашето съвременно общество. Нагледно те са показани чрез съдиите на бракоразводни дела. На него винаги достигат знания и опит да разреши съдебните бракоразводни спорове на другите, но с породилите се противоречия в своето собствено семейство той не е в състояние да се справи.

Авторите не се стремят да покажат едностранчиво нещата, изходът от различните ситуации — кой е правилен и кой не. Подходът им към събитията се

ограничава само в загатване, чрез което активизират зрителя, заставяйки го да мисли върху съдбата на героите и сравни станалото върху екрана със собствения си живот. Цялата творба представлява един своеобразен диалог между авторите и зрителите.

В словашкото художествено кино през 1963 г. дебютира един млад режисьор — Дмитрий Плихти, който досега е работил в документалното кино. По свой сценарий той поставя филма „Винце“. Младият циганин Винце, стбвайки военната си служба, попада в нова непозната среда и хора, където не разбираш породилите се у него чувства. Целта на автора е да покаже как понякога хората са равнодушни към околните, което нерядко неумишлено довежда до трагедия. На фона на войнския живот са очертани ясно сложните психологически и нравствени проблеми на съвременниците ни и все още неизживените социални конфликти. Операторската работа е на Карол Кршка.

Втори дебютант в братиславската студия през 1963 г. се явява заслужил артист Йозеф Буцки. Негова е екранизацията на пиесата на Чехов „Иванов“. У мнозина възниква въпросът, защо именно в Чехословакия проявяват интерес към произведенията на руската класика!

Причината е, че постановчикът на филма Йозеф Буцки с голям успех е поставил тази пиеса на сцената на Братиславския национален театър. Буцки — опитен театрален постановчик, пристъпва към творбата на Чехов по новому. Той предава на пиесата ново звучене, показвайки, че тя е остава актуална и за съвременния зрител. Ролите във филма е поверил на познатите от сцената на театъра артисти: Карол Махат, Мария Краловичова, Андрей Ярябек, Мартин Грегор, Ева Полакова и други.

Известният словашки режисьор Пало Биелик завършил и втората серия на цветния широкоекранен филм за националния герой на своя народ Яношик. Сценарият на филма също е негов.

Първата серия разказва за детството и юношеството на героя. Тя разкрива причините, накарали Яношик да започне борба срещу угнетителите на селската беднота — феодалите. Още в своето детство Яношик се отличава с голяма смелост. Без страх бърка в орловите гнезда, с не по-малка смелост се справя с господарските лакеи без оръжие в ръка. Но той не е само буйно и палаво момче. Яношик притежава още една черта — ученолюбие. Воден от любовта към науката, той попада в семинарията като малко момче, за да излезе вече укрепнал мъж. Завърнал се в родното си село, той среща отново нищетата и произвола. Действителността е по-силна от това, което са го учили монасите. Башата на Яношик е убит, защото е попречил на младия граф Аврелиу да се погаври с приятелката от детинство на неговия син. Майка му също е мъртва.

Яношик решава да отмъсти за всичко това. С помощта на своите другари той запалва замъка на графа. Сега за него няма друг път освен в планината. Там той се среща с група разбойници, предвождани от Грайног. Обединили своите сили, те спечелват първата си победа над развилнелите се шляхтажии. Придобитото след победата раздават на бедните селяни. Така Яношик става любимец на народа и страшилище за феодалите. Около него се събират всички, на които е дотегнало от господарските „грижи“.

...Събрали се в епископската резиденция господари обявяват за главата на смелия герой награда от две хиляди дуката. Намира се съблазен от златото предател. Но Яношик не само успява да избяга от замъка, но и да вземе със себе си парите, предназначени за заплатите на войниците. В края на филма силните отреди на кралската войска успяват да обкръжат и разбият Яношиковци. Самият той също попада в ръцете на врага. Неговият предсмъртен вик ще накара селяните да обединят силите си в борбата за справедливост. Той загива, за да остави името си живо и след 250 години, а така също и за бъдещите векове в сърцата на своя народ.

Оператор на филма е Владимир Ешин. Ролята на Яношик е поверена на непрофесионалния актьор лекаря Франтишек Кохта. Във филма участва и друга нова актриса — Люция Попова, в ролята на приятелката на Яношик.

Направеният преглед на филмите, които словашките кинотворци създадоха през 1963 г., не може да даде пълна представа за техните художествени достойнства. Но при все това може да се каже, че словашкото кино с всяка година върви все по-успешно към върховете на истинското изкуство.

Васил Илиев

КИНОТО И НАУЧНАТА ПРОПАГАНДА В МИНАЛОТО

(1923—1944 г.)

3 февруари 1925 г. Комитетът за народни четения при Софийския университет урежда научно-популярна беседа за туберкулозата от проф. д-р Моалов. Беседата се съпроводва с проекция на чуждестранния научно-популярен филм „Бялата чума“. След трагичните събития от 1923 г. и кошмарните месеци на безогледен фашистки терор, които поглъщаха вниманието и парализираха волята на културните дейци за една системна научна пропаганда с помощта на киното, отново се възражда многообещаващото начинание на учения-хуманист проф. Белинов за използване на киното за целите на народната просвета. Без каквато и да е материална помощ от държавата, само благодарение на ентузиазма на неколцина учени, киното постепенно се превръща в незаменим помощник в просветната пропаганда сред народните маси. Началото се поставя с няколко вносни научни филмчета, придобити кой-кой знай по какъвто начин от разни дружества и организации. Най-често те се използват от медиците в техните здравни беседи. Така например сказките, държани от професор Ст. Белинов на различни здравеопазни теми, добиват такава популярност, че стават достояние на Международната лига на дружествата на „Червения кръст“, която в знак на признание подарява през 1926 г. на Софийския клон на Червения кръст специален филм за илюстриране на тези сказки. По същото време столичният аптекар Стефан Генов подарява крупна сума на Дружеството за борба против туберкулозата за закупуване на пълнометражен австрийски филм, посветен на лекуването на туберкулозата. Многократно при сказките на мнозина лекари се използва и филмът „Повече слънце за децата“. Въобще може да се каже, че лекарите са първите пионери в използването на киното в помощ на науката у нас.

През целия този двадесетгодишен период медицинските дружества и организации прибавят до услугите на филма за осигуряване на популярните здравни беседи сред населението. На традиционните празници на Червения кръст през май и на „празника на розите“ през юли от 1930 г. се организират десетки киносказки, киноутри и т. п., които благодарение на филма привличат все повече и повече посетители. Освен професор Белинов един от страстните пропагандисти на здравната просвета чрез филма е и лекарят комунист, бъдещият министър на народното здраве д-р Рачо Ангелов.

По-късно филмът започва да се използва системно и в другите клонове на медицината, например във ветеринарната медицина. Така например през 1941 г. Ветеринарно-стопанската кооперация в София урежда масово посета проекция в кино „Роял“ на пълнометражния научен филм „Ветеринария“.

Интересно е да се отбележи, че докато през 1920-те години филмът се използва предимно за масова популярна пропаганда, по-късно той навлиза и в университетските аудитории като илюстрация на сложни научни проблеми. Изглежда, че и тук първенството се пада на професор Белинов, който на съвместно заседание на научните медицински дружества през 1934 г. към лекцията си „Езофагоскопия без анестезия“ представя и специално записан за целта филм.

Успоредно с масовото развитие на спорта у нас през 30-те години все по-често се прибавя до филма като мощно агитационно средство. През март и април 1935 г. в Централното ученическо кино са били многократно проектирани три научно-популярни филма, показващи „германската система на телесно възпитание“, предшествувани със сказки за „значението на телесното възпитание за народното здраве“.

По същото време за пръв път у нас започва и серийно производство на научно-популярни филми пак на здравни теми: „Слънцето, въздухът и водата“, „Мухата“, „Хигиенични жилища“, „Здравни грижи“, „Горите като източник на здраве“ и др., предназначени специално за илюстрация на лектарски беседи в провинцията.

Постепенно научно-популярният и научният филм започват да се използват и от други научни дружества. През 1928 г. Аптекарското дружество урежда в кино „България“ киносказка с филма „Добиване и значение на етеричните масла“. Две години по-късно Българското инженерно-архитектурно дружество организира проекция с реферат от инж. А. Маджарски на филма „Фабриката на живачните токоизправители“, снет в заводите на Сименс-Шукерт. На своя научен конгрес в Пловдив през 1937 г. инженерите проектират три филма, които са били предмет на оживени дискусии. През 1939 г. Дружеството на минните инженери организира безплатна проекция за своите членове на германския филм „Добиване и преработка на червена мед“.

Докъде изстрава значението на филма в научно-пропагандистката дейност, може да се съди по честото включване на филмови проекции на конгресите не само на научните организации, а дори и на производствени организации. Ето през 1938 г. вече никого не удивлява, че в дневния ред на конгреса на консервно-производителите в България влиза и проекцията на филма „Запазване на реколтата“.

От своя страна същата година Българският лозарски съюз издейства за безплатно ползване от френското министерство на земеделието няколко „лозарски и винарски научни филми“, които се изпращат за проектиране пред лозарите в големите лозарски центрове в страната.

Към края на 30-те и началото на 40-те години интегрирането на киното в научната пропаганда се превръща в почти обикновено явление. Причините за това трябва да търсим както в общата тенденция във всички страни, така и особено в политиката на фашистките държави към нашата страна. Германия най-вече, но и Италия, Унгария, дори и Хърватско се стремят да наложат своето културно влияние в България по понятия политически и икономически съображения. Не случайно във всички културни конвенции, сключени в годините на войната, фигурира и параграф за внос и обмяна на „културни филми“. Голем

брой германски учени, изпращани с агитационна цел в България, придружават сказките и лекциите си с научни филми. Легациите на фашистките държави настойчиво предлагат свои научно-популярни филми на разни дружества и организации, за ползване в тяхната дейност. В един случай това са „аполитични“ филми, които само косвено пропагандират постиженията на науката в дадена страна, какъвто е случаят с проектирането през 1942 г. от Природоизпитателното дружество на филмите на „Уфа“: „Животът на морския орел“, „Приготвяне животните за зимата“, „Из живота на щъркелите“, „Балканската пътека“ и др. В други случаи обаче под формата на научна пропаганда чрез филма се прокарат реакционни фашистки тенденции. За илюстрация ще посочим проектирането по почин на министерството на земеделието на италианските филми: „Бонификацията на Мусолини“, „Двадесетте хиляди работници в Либия“ и „Нищо не се губи“, пропагандиращи земеделската политика на фашистка Италия.

Тук ние не разглеждаме доста широкото използване на филма за популяризация на агротехнически, географски, исторически и медицински знания от Българския киноуниверситет през годините 1930—34, от държавните подвижни кина и от Централното учебническо кино, което е предмет на други специални изследвания. В заключение може да се каже, че въпреки опитите за политизиране на научната пропаганда чрез киното в миналото общо взето научно-популярният филм за разлика от игралния филм на търговските екрани е изиграл немаловажна роля за издигане културата на българския народ. Разбира се, в сравнение с днешните мащаби използването на киното тогава в културния и научния живот си остава ограничено явление. Трябваше да победи социализмът у нас, за да нарасне хилядократно ролята и значението на киното за всеотрапното издигане културното равнище на трудещите се и учащата се младеж.

Ал. Александров

Литература по въпросите на киното

МАЧЕРЕТ, А. В. Художественные течения в советском кино. Москва, Искусство, 1963. 338 стр., с илл.

Оригинален научно-изследователски труд, посветен на една от най-актуалните проблеми в съвременното киноизкуство — проблемата за творческите направления в киното. Без да се увлича в подробно разглеждане на отделните творчески държавения и направления, прокламирани от изявени художници в съветското кино, авторът се спира върху генералната линия на социалистическия реализъм в съветското киноизкуство.

Книгата е разделена на 10 основни дяла, които са посветени на отделните естетически възгледи и системи в областта на социалистическия реализъм в киноизкуството. Трудът представява интерес за всички творчески работници и дейтели на нашето съвременно киноизкуство.

НИКИФОРОВ, Александр. Очерк кино. Москва, Искусство, 1963. 120 стр., 1. л. ил.

Монографичен очерк за ролята и значението на киноочерка в съветското кино. Авторът се занимава с творческите проблеми на киноочерка. Специално е разгледан въпросът за жанровата разновидност на киноочерка и за неговите особености и характерни черти: публицистичния му характер, познавателното му значение, ограничеността в темата и в обекта на филма и т. н. Самостоятелни глави авторът е посветил на проблема за документалността при киноочерка, на сценария и на използването на дикторския текст.

РОЗЕН, С. Г. 11 ролей Николая Рыбникова. Москва, Искусство, 1963. 88 стр. 8 л. илл.

Тази монография е посветена на известния съветски киноактьор Н. Рыбников. Авторът анализира ролите, създадени от талантливия и особено популярен актьор. Книгата е предназначена за широк кръг читатели и любители на съвременното кино.

РУБАНОВА, И. И. Киноискусство стран социализма. Москва, „Знание“, 1963. 50 стр., с илл. (Нар. ун-т культуры. Фак. литературы и искусств. — 10.)

Тази брошура предава в популярна форма основните направления и тенденции в развитието на киноизкуството на Полша, Унгария, Чехословакия, Румъния, България, Германската демократична република и Югославия в периода след Втората световна война. Авторът се спира накратко на реалистичните филми, създадени в тези страни в 20-те и 30-те години, както и в първото следвоенно десетилетие. Разделите, които са изтъкнати специално в брошурата — „На екрана — реалността“ и „Геронизмът на труда и победата“, — са посветени на най-добрите филми в социалистическите страни.

Д. К. Бошнаков



Председателят на Държавния съвет на ГДР Валтер Улбрихт връчва орден на известния холандски кинематографист Борис Ивенс, с който правителството на ГДР го награждава по случай неговата шестдесет и пет годишнина.



Народният артист на СССР Николай Черкасов сред зрители след премиерата на филма „Всичко остава на хората“, в който той изпълнява централната роля.



Съветският актьор В. Стржелчик в ролята на Наполеон от филма „Война и мир“.

По случай хилядния брой на седмичния кинопреглед и за значителни успехи в областта на киноизкуството в края на месец декември 1963 година, Президиумът на Народното събрание връчи на Студията за хроникални и документални филми ордена „Червено знаме на труда“.

СССР

В Московската студия „М. Горки“ продължава работата по снимането на филма „Сините тетрадки“, постановка на Лев Кулиджанов по романа на Е. Казакевич. Тема на романа и филма е животът и дейността на Ленин в 1917 година, в бурния период на борбите за власт, завършили няколко месеци по-късно с победата на Октомврийската революция. Филмът показва живота на Ленин през време на неговото пребиваване в околностите на станцията Разлив, където вождът на революцията се е укривал от полиците на Керенски. Тук Ленин е водил спорове със Зиновиев и се е срещал със своите приятели Дзержински и Свердлов.

Кулиджанов дълго е търсил артист за ролята на Ленин и най-после се е спрял на артиста от Ставропoлския театър М. Кузнецов. Филмът ще бъде снет в два варианта — широкоекранен и обикновен.

На живота и дейността на Феликс Дзержински е посветен филмът „Железният Феликс“, снет в студията „Мосфилм“ от режисьорката М. Анджапаридзе и операторката Е. Савелиева. Сценарият на А. Леонтиев е изграден върху разказа на Ю. Герман и спомени от затвора на самия Дзержински. Действието на филма, състоящ се от три свързани помежду си новели, започва в периода, когато деветнадесетгодишният Дзержински, известен под псевдонима другаря Жан, работи във Вилно. Филмът показва също големия революционер в затвора и в заточението му в Сибир. Главната роля изпълнява Юрий Бальмузов.

Писателят Д. Гранин, чийто произведения често се екранизират, готви сега оригинален сценарий под името „Първият посетител“. Веднага след завземането на Зимния дворец при Ленин пристига селгнин, който не иска картечни ленти и патрони а моли за съвет как да се уредят сега, при съветска власт, работите на село. Това е първият „мирен“ посетител, който в разгара на революцията строи новия живот на своята държава. Демократичният характер на съветската власт

е темата на сценария „Първият посетител“, който ще бъде снет в студия „Ленфилм“.

*

С революционна тематика е и сценарият, над който сега работят М. Папава и С. Донгулов „На една планета“. В нея се разкрива дейността на Ленин във външната политика в първите следреволюционни години. Епизоди от бъдещия филм ще разкажат за орещите на Ленин с дипломатическите мисии, с чуждите наблюдатели и политици. Твърд и непримирим се проявява Ленин в стълкновение с враговете и необикновено внимателен, когато на практика е било необходимо да се осъществи лозунгът: за мирно съществуване на държави с различни политически системи — лозунг, формулиран тогава от него.

В студията „Ленфилм“ се работят и други сценарии с историко-революционна тематика. Такива са „Фрунзе“ на Л. Любашевски, екранизация на поемата на О. Бергхолц „Първорусийск“ — за първия колхоз в Сибир.

*

В Мосфилм режисьорът Х. Габай поставя филма „В името на революцията“. В центъра на сценария, написан от М. Шатров, е поставена съдбата на селските деца Васка и Петка, които заедно с баща си пътуват за Москва, към която в това тревожно и гладно време се отправят все повече хора. По пътя убиват бащата, а децата сами продължават пътуването си. Много неща преживяват те, с много хора се срещат. Неизгладимо впечатление остава у тях срещата и разговора им с Ленин.

*

Съветекспортфилм е сключил договор с италианската фирма „Корнет“, по силата на който студия „Мосфилм“ ще реализира в най-близки години шест филма съвместно с италиански кинематографисти. Договорът предвижда снимането на следните филми: екранизация на романа на Тургенев „Пролетни води“, филмов разказ (върху действителни факти) за съветския боец от съпротивата в Италия Иван Полотаев; биографичен филм за Джон Рид; екранизация на „Ана Каренина“ (Толстой); филм за Стенка Разин;

ПОЛША

В колектива „Кадър“ е приет сценарият на А. Баумгартен и П. Комаровски „Петимата“. Това е историята на група миньори, засипани в един рудник. Очаквайки помощ, те си спомнят важни събития от своя живот. Филмът ще бъде поставен от П. Комаровски.

*

Режисьорът Ян Рибковски ще снима филм по романа на Б. Прус „Кукла“. Сценарият



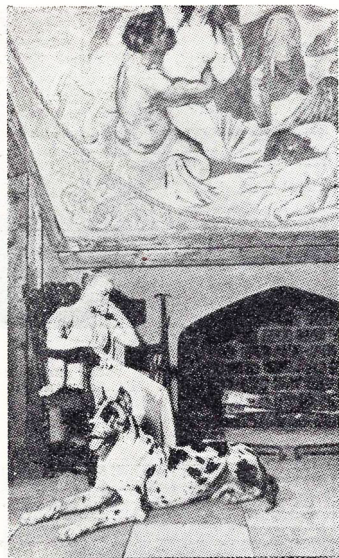
Сергей Бондарчук по време на снимането на филма „Война и мир“.



Участници в пленума на организационния комитет на Съюза на съветските киноработници: Ю. Соляева, Б. Кимягаров, Т. Конюхова и Д. Мамедов.



Валентина Терешкова в кадър от филма „Звезден път“, посветен на съвместния полет на космическите кораби „Восток 5“ и „Восток 6“.



Анастасия Вертинска в ролята на Офелия от филма „Хамлет“, постановка на режисьора Григори Козинцев.



Рене Клер по време на постановката на филмовата комедия „Целият студ на света“.

„Как се прави това“ — е новият филм на режисьора Антони Бохаджевич по сценарий на Л. Красуцки и Р. Петруски. Филмът показва борбата с група мошеници в едно провинциално предприятие. Режисьорът е поверил главната роля на артиста Р. Кособуцки, който за пръв път застава пред камерата.

*

Постановчик на сценария „Пепелища“ на Александър Сибор Рилски (по романа на Стефан Жеромски) ще бъде известният полски режисьор Анджей Вайда.

*

В тридесетте години се развива действието на филма „Затворниците“ (постановка на режисьора Анджей Мандалиан). Героите са полски комунисти.

УНГАРИЯ

От известно време унгарските кинематографисти проявяват голям интерес към сензационно-шпионските сюжети. Два филма от тази серия са вече готови. Това са „Фото Хабер“ (режисьор Золтан Варкони), в който играе Ева Руткай, и „Човекът, който изчезва“ (режисьор Виктор Гертлер).

■

Известният разказ на поета Дежо Косталани „Чучулига“ ще бъде снет от режисьора Ласло Раноди. Това е историята на една стара жена, тероризираща семейството си. Действието се развива в едно малко градче.

*

До каква степен човек може да се превъзпитава? Това е въпросът, който разглежда режисьорът Карол Мак в своя филм „Предпоследният човек“. Събитията във филма протичат в средата на парашутисти.

*

Лиричната комедия „Какво по-нататък, млади човече“ е постановка на режисьора Дьорди Рейвейс. Героят е четиринадесетгодишен младеж и неговото отношение към света на възрастните е повод за забавни и интересни положения. Филмът засяга някои етични проблеми при възпитанието на децата в пубертетната възраст.

ЮГОСЛАВИЯ

В Югославия все по-често пристигат задгранични филмови екипи, които използват тук не само природните условия на страната, но и техническите услуги на югославянските киностудии. Сега в околностите на Дубровник се снимат три филма. Първият от тях „Подозрителните патриоти“ е поста-

новка на американеца Роджер Корман. В главните роли са заети артистите Стюард Гренжър, Раф Валоне и югославянската артистка Шпела Розин. Вторият филм, западногерманска продукция, носи названието „Един друг се изяждат“. В този филм играят артистите Джейн Мейнсфилд, Антонела Луалди, Вернер Петерс, Елизабет Фликеншилд. Най-интересният филм без съмнение е „Мъжка партия“ в режисура на Волфганг Щаудте. Темата: съпоставяне образа на сегашните немци с тези от периода на хитлеризма във Втората световна война. Главната роля е поверена на Ана Маняни. Нейн партньор е Гьотц Георге.

*

Известният югославянски режисьор на рисувани филми Душан Вукотич снима филм, който ще посвети на юбилейната десетгодишнина на Международния фестивал за късометражен филм в Оберхаузен. Филмът ще се нарича „Пътят към съседа“.

ШВЕЦИЯ

Най-новият филм на Ингмар Бергман „Мълчание“ е станал сензация на деня в Швеция и е предизвикал появяването на много статии във вестниците и даже политически изявления. Повод за тази оживена дискусия в пресата са високите художествени качества на филма според едни критици, а според други — либерализмът, допуснат от страна на цензурата към смелостта, с която Бергман се отнася към сексуалните проблеми. Шведската цензура се опитва да издържи атаките на пресата и мотивирайки своя либерализъм, застава в защита на Бергман и неговото творчество. Голяма част от критиците изказват съмнения дали филмът „Мълчание“ би могъл да бъде представен в други страни, където цензурата е по-малко толерантна.

ИТАЛИЯ

В новия филм на Виторио де Сика „Вчера, днес и утре“ София Лорен се появява в ролята на три различни жени, героини на три новели, от които се състои филма.

„Играя с удоволствие във всеки филм на де Сика — е заявила артистката. — Филмът „Вчера, днес и утре“ ми дава възможност едновременно да пресъздам образа на три различни жени. В първата новела играя леко момиче, в което се влюбва млад семинарист. Младежът не вярва в лошите слухове, които се носят около девойката, и е готов заради нея да напусне духовния си сан. По-късно благодарение намесата на баба си се отказва от това си намерение. Девойката, за да спаси изцяло душата му, дава обещание пред



Соня Маркова и Стефан Илиев в сцена от новия български игрален филм „Конникът“



Съветските актриси Любов Соколова, Маргарита Володина и Татьяна Маличенко във филма „Три сестри“, който Самсон Самсонов снима по едноименната пиеса на А. П. Чехов.



Фернандел в новата филмова комедия „Смях в ъгъла“.



Чехословашкият нар. арт. Ян Верих във филма „Когато идва котката“. постановка на режисьора Бойтех Ясни



Франсуа Трюфо по време на снимането на филма „Нежна кожа“



Франсуаз Дорлеак изпълнява централната роля в новия филм на Франсуа Трюфо „Нежната кожа“.

бога, че цяла седмица ще се въздържа от грях. На нейния постоянен клиент не остава нищо друго, освен да се присъедини към молитвите, които девойката отправя пред иконата в своята стая.

Във втората новела — продължава артистката — играя омъжена жена, която издържа семейството си с продажба на контрабандни цигари. Когато полицията я хваща в тази незаконна търговия, за да избегне затвора от седем години, тя ражда деца едно след друго. (Според съществуващ в Италия закон една жена през време на бременност и веднага след раждане на детето не може да бъде арестувана). На края обаче тя все пак отива в затвора, но съседите, които я обичат, успяват много скоро да издействуват помилването ѝ.

Както отбелязва италианският филмов критик Виржилио Този, екраните на страната са залени с порнографски филми. Цензурата, която безогледно забранява всеки филм, бил той повече или по-малко с прогресивни тенденции (режисьорският дебют на Тинто Брос „На зряя на света“, въпреки че е бил проектиран на венецианския фестивал, вече два пъти е конфискуван от цензурната комисия), не намира никакъв повод да пресече тази филмова порнография.

Усилено се рекламира филмът „Скука“ (екранизация на последния роман на Алберто Моравия). Читателите очакват с нетърпение да видят как режисьорът Дамяно Дамяни ще разреши нецензурните сцени и диалози, просто невъзможни за представяне с изразните средства на киното. Главната женска роля във филма се изпълнява от младата Катрин Спаак. Нейна партньорка е Бети Дейвис, която преди няколко месеца бе поместила в едно от холивудските филмови списания обявление, че е без работа.

С не по-малък интерес се очаква и филмът „Презрение“ (екранизация на едноименния роман на Алберто Моравия). Интересът към този филм е напълно оправдан, тъй като в него играе Брижит Бардо, и то в съвсем нова за нея роля. От известно време мнозина дейци на киното, които отблизо следят съдбата на тази популярна артистка, си задават въпроса, каква ще бъде по-нататъшната кариера на Брижит Бардо, какъв характер ще имат нейните бъдещи роли, като се има предвид, че тя е вече на тридесет години. За артистка от нейния тип това е критична възраст. Във филма „Презрение“ (режисьор Жан-Люк Годар, продуцент Карло Понти) Брижит Бардо играе драматична роля. Нейн партньор е американецът Джек Поланс. Той изпълнява ролята на богат филмов продуцент, който с парите си винаги е

получавал всичко. „Вярвам — е заявил Годар, — че след този филм ще започне да се говори, че едва сега започва кариерата на Бардо като артистка...“

Роберто Роселини се връща отново към документалния филм. Сега режисьорът снима „реалистично-популярен“ филм за историята на жегязото — от първия примитивен метод за добиване и обработка до най-новата техника на производство.

Режисьорът Фолко Квилочи, чинто филми „Шестият континент“ и „Последният рай“ преди няколко години добиха световна известност, е направил сензационни снимки в своя най-нов филм „Робини още съществуват“. След завръщането си в Рим (след дълго пребиваване в Африка, Азия и Близкия Изток) Квилочи е заявил, че двамата с оператора, преоблечени като араби, успели да се промъкнат до вътрешността на Мека, това свято за мюсюлманите място, и да направят там снимки, каквито още нито един филмов екип не е правил. Снимането на филма е бил съпроводено с много затруднения, преди всячко от недоверието от страна на туземното население и враждебното държане на търговците на робини. Голяма част от материалите на филма са основани върху документи, взети от Лигата за борба с робството и от официални рапорти от архивите на някои европейски страни.

Франческо Роси („Ръце над града“, голямата награда във Венеция — 1963 г.) е започнал в Испания снимането на своя следващ филм „Да живееш, посвещавайки своя живот“.

ФРАНЦИЯ

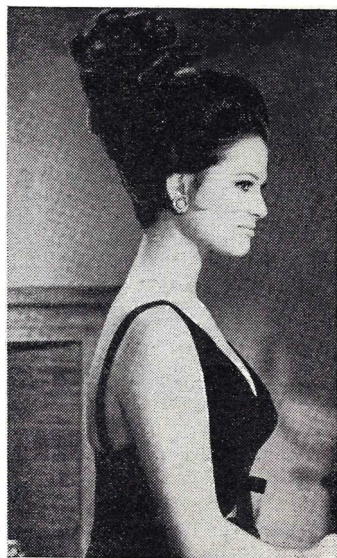
Жан Руш, създател на „Синема-верите“, по професия етнограф, е замислил снимането на нов филм (името на който още не е установено), посветен на парижката „златна младеж“. Режисьорът събира вече материали, влязъл е в контакт с много младежи от тази среда. Филмът ще бъде сниман, както и предишните филми на Руш, с помощта на специална камера и с едновременно записване на звука.

Популярният френски артист Жан-Пол Белмондо е избран единодушно за председател на Съюза на професионалните френски артисти.

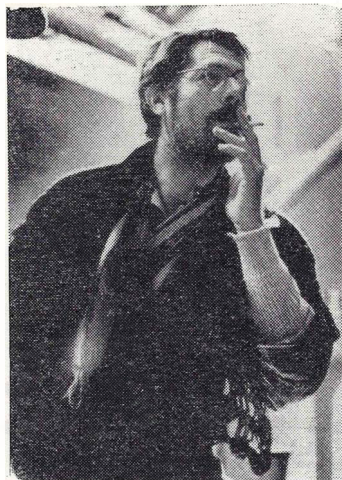
По екраните на Франция се е появил филмът „Връстници“ на режисора Бертран Блие (син на артиста Бернар Блие). Това е втората работа на младия режисьор. Първата —



Известният американски филмов актьор Бърт Ланкастер.



Италианската актриса Клаудия Кардинале във филма „Гепардът“ на режисьора Лукино Висконти.



Марчело Мастоияни в кадър от филма „Другарите“, постановка на режисьора Марио Моничели.



София Лорен във филма на Виторио де Сика „Вчера, днес и утре“.

осгрият и полемичен филм „Хитлер? ... Не го познавам!“ — получи висока оценка от критиката. На съвременната младеж е по-светен и новият му филм. От 800 девойки и младежи режисьорът е избрал 11 души, които във филма играят сами себе си. Те са много различни. Тук са и манекенката, развратена от атмосферата на нощните заведения, и работникът, влюбен в своята професия. Тук е и еманципираната девойка, свободно сменяща любовниците си; и девойката-майка, захвърлена от съблазнителя...

Филмът е оригинално построен върху измислен диалог между хора, които никога не са се срещали. А сюжетната канавка на филма обхваща действието на героите, отношенията им с родителите, работата, разрива със семейството, развлеченията, любовта, плановете...

Филмът нахвърля любопитен, „колективен портрет“ на тази част от френската младеж, която със същата лекота, както „Хитлер? ... Не го познавам!“... може да възкликне: „Политиката?... Не я познавам...“

След редица приключенски филми, в които Жан Маре изпълнява ролята на рицар с плащ и шпага, артистът се снима сега в съвременния филм „Почтеният господин Станислав — таен агент“.

ЗАПАДНА ГЕРМАНИЯ

Известният филм на Виторио де Сика „Затворниците от Алтона“ по пиесата на Ж. П. Сартр е бил проектиран по екраните на ГФР, но след изрязването на тези фрагменти, които „доброволната филмова цензура“ е намерила за неизгодни или обидни за бившите хитлери и бонски милитаристи. По този случай някои западногермански вестници отбелязват, че кастрирането на филма на такъв артист, какъвто е Де Сика, е варварство.

Такъв хор от протести се е разнесъл и в Австрия, където е било представено цензурираното вече в ГФР копие на „Затворниците от Алтона“. Австрийската преса недвусмислено е подчертала, че Австрия няма нищо общо с политическите машиниции на западногерманските кинематографисти, а общественото мнение изисква проектирането на филма на де Сика без какъвто и да било изрязване и ретуш.

РЕДЖИНАЛД РОУЗ

ДВАНАДЕСЕТ РАЗГНЕВЕНИ МЪЖЕ

По сценария „Дванадесет разгневени мъже“ на Реджиналд Роуз през април 1958 г. режисьорът Сидней Лунет е снел филм под едноименно заглавие. Главната роля — на Осми заседател, е изпълнена от известния американски киноактьор Хенри Фонда.

КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

ХАРАКТЕРИСТИКА НА СЪДЕБНИТЕ ЗАСЕДАТЕЛИ

Председателстващият — дребен мъж, преизпълнен от важност от мисълта за значимостта и отговорността на вършената работа. Към всичко се отнася формално. Не много умен, твърдоглав.

Втори заседател — скромен, срамежлив. Такъв човек трудно има собствено мнение. Лесно се обръща на всяка страна. Обикновено се придържа към мнението на последния човек, с когото е разговарял.

Трети заседател — много едър, силен мъж, с твърдо установени възгледи. В отношенията си към хората излъчва садизъм. Няма чувство за хумор и е крайно нетърпим към мнението на другите. Нещо повече, той е свикнал да налага на другите своите желания и мнение.

Четвърти заседател — по всичко личи, че е заможен човек, с високо обществено положение. Свикнал е с обществената дейност и умее да се показва в благоприятна светлина. Очевидно счита се по-горе от останалите заседатели. Интересува го само фактичката страна на работата, затова е смаян от поведението на другите заседатели.

Пети заседател — наивен, твърде напласен млад човек. Към задълженията си на заседател в процеса се отнася много сериозно, но се стеснява да се противопоставя на хора, по-възрастни от себе си.

Шести заседател — честен, но ограничен. Бавно и внимателно взема окончателно решение. Човек, който трудно си изработва определено мнение, но той може и умее внимателно да слуша, да прави изводи от чуто и да се съгласява с мнението, което е най-приемливо за него.

Седми заседател — едър и ловък мъж, с черти на търговец или търговски посредник. Счита, че за него има и по-важни работи от заседанията в съда. Бързо се възбужда, бързо си съставя мнение за неща, от които нищо не разбира. Кавгаджия и страхливец.

Осми заседател — спокоен, замислен и мек човек. Способен да разглежда делото от всички страни. Постоянно се стреми към истината. Този човек е готов да се бори за всяка справедлива кауза.

Девети заседател — скромен, мек, излъган от живота стар човек. Той нищо не чака от живота освен смъртта. Добре си знае цената и съжалява за дните, когато още е можел да бъде смел, когато възрастта не му е пречела.

Десети заседател — зъл и жесток човек. Във всеки човек той вижда свой противник. Лицемер, за когото ничий живот не е скъп освен собствения. Този човек трудно си пробива път в живота и е без всякакво бъдеще. В душата си прекрасно разбира това, но не е способен да го признае пред себе си.

Единадесети заседател — емигрант от Европа, дошъл в Америка през 1941 г. Говори с акцент. Все се стеснява от нещо. Много скромен, даже работен към другите. Но не по-малко той се стреми към установяване на истината, тъй като сам много е страдал от несправедливостта.

Дванадесети заседател — ловък човек, който се старее да се покаже разсъдлив. За него живите хора са само проценти и графи. Той е изобретателен, но е съвършено неспособен да разбере човешките чувства. Повърхностен сноб. През всичкото време се старее да се покаже добро момче.

*

Съдебна зала.

Места за съдебните заседатели.

На тях седят дванадесет души. Всички слушат с внимание съдията, който произнася напътствената си реч.

Съдията говори бавно, отмерено, сериозно и солидно:

— Предумишленото убийство е най-сериозното престъпление, което се разглежда сега в нашия съд. Господа, чухте дълъг и сложен процес.

Докато слушаме този глас, камерата преминава по лицата на съдебните заседатели. Главите на повече от тях са обърнати наляво.

Седми заседател си гледа ръцете. Трети гледа по посока, където трябва да е подсъдимата скамейка и да седи обвиняемият. Десети — през всичкото време нервно помръдва глава.

Съдния продължава монотонно:

— Сега вие трябва да отделите истината от лъжата. Ако имате обособени съмнения във виновността на подсъдимия, длъжни сте да го признаете за невинен. Ако нямате обособени съмнения, произнесете обвинителна присъда.

Каквото и да решите, решението ви трябва да е единодушно. Призовавам ви да бъдете честни и сериозни... Върху вас лежи голяма отговорност. Благодаря ви, господа.

Дълга пауза.

Съдния, съдебните заседатели. Камерата се отдалечава.

И ето — бавно, притеснено съдебните заседатели започват да стават.

Неловко, един след друг те излизат от залата и изчезват зад камерата.

Няколко мига камерата се задържа на вече празните столове на съдебните заседатели.

Около четири часа следобед.

Голяма, гола, неуютна стая за съдебни заседатели в наказателен съд в голям град на източните щати.

В стаята — дълга маса за заседания и дванадесет стола. Съвършено голи, потъмнели стени. Отдавна вече те се нуждаят от боядисване.

На едната стена — ред прозорци, през които се вижда деловата част на града. На другата стена — електрически часовник. Врата за тоалетната.

На масата — хартия, моливи, пепелници.

Единият прозорец е отворен и когато се отваря вратата, хартиите от масата се разлетяват и падат на пода.

На външната страна на вратата — табелка с надпис: „Заседателна зала“.

Разсилен в униформа придържа отворената врата.

Бавно, със съзнание за отговорност, през вратата по един преминават съдебните заседатели. Според темпото, с което преминават, разсилният ги броя. Устните му се движат, но звук не се чува.

Няколко от заседателите, влизайки, запалват цигари.

Пети заседател запушва лула, която той по-нататък през цялото време на заседанието почти не сменя от уста.

Втори и Дванадесети заседател отиват към единия край на стаята. Девети влиза в тоалетната, на вратата на която има надпис: „За мъже“. Някои веднага се настаняват около масата. Други, които очевидно не знаят какво да приемат, остават прави.

Някои от тях гледат през прозореца.

Всички се чувствуват някакси неловко. Те не се познават и затова няма за какво да се заговорят. Повече от всичко те биха искали да са всякъде другаде, но не и тук.

Седми заседател стои до прозореца. Изважда пакетче с бонбончета от гумена дъвка, взема си едно и предлага на другите. Всички отказват. Той недоволен мръщи чело.

Седми заседател се обръща към Шести, който е до него.

Седми заседател: Как мислите? Горещо, а?

Шести заседател мълчаливо кима глава в знак на съгласие. Седми недоволен продължава.

Седми заседател: Струва ми се, че поне биха могли да поставят инсталация за освежаване на въздуха. Едва не умрях в съдебната зала.

Отваря по-широко прозореца.

Разсилният още веднъж оглежда стаята и преброява заседателите. Доволен от преброяването, той се готви да излезе.

Разсилният: Господа, всички сте налице. Ако ви трябва нещо, аз съм зад вратата. Почукайте.

Излиза. Затваря вратата след себе си. Всички мълчаливо гледат затварящата се врата. Чува се как ключът се превърта в ключалката.

Пети заседател: Защо заключват?

Десети заседател: (като се секне). Заключват, разбира се. Вие как си мислите?

Пети заседател: Наистина не зная... Аз съм тук за първи път. Няколко заседатели събличат саката си и се разполагат около масата. Все още избягват да говорят помежду си.

До края на масата стои председателстващият. Той къса лист хартия на равни парчета. Ще му са нужни за гласуване.

В едър план — Осми заседател. Гледа през прозореца.

Трети заседател заговарва Втория.

Трети заседател: Шест дни... Можехме да свършим за два. Всички говорят, говорят и говорят. ... Случвало ли ви се е някога да слушате да се бърбори толкова много за нищо?

Втори заседател: (като се усмихва нервно). Но... струва ми се, това е тяхно задължение.

Трети заседател: Всеки престъпник има право на добросъвестно разследване (клати глава). Да, такава е системата. Мисля, че нищо не можете да възразите против нея?

Без да разбира съвсем добре какво искат от него, Втори заседател гледа говорещия, нервно клати глава и отминава към тъгата на стаята.

Осми заседател е застанал на прозореца и гледа.

До масата стои Седми заседател. Той гаси цигара.

Седми заседател: (към Десети) Как ви се струва историята с ножа... Случвало ли ви се е да чуете по-забавен разказ?

Десети заседател: Това можеше да се очаква. Вие сами знаете що за птица е подсъдимият.

Седми заседател: Мисля, че знам... Какво ви е, настинал ли сте?

Десети заседател: (като се секне) Малко нещо... Тези настинки през лятото могат да убият човека.

Седми заседател кима глава съчувствено.

Председателстващият: Е, господа, заемайте местата си.

Седми заседател: Отлично. Трябва по-скоро да свършим с това. Имам за довечера билети за пиесата „Седем години крастав“. Навярно аз съм единственият човек в света, който още не е видял тази пиеса. (Смеейки се, сяда). Хайде, започвайте представлението.

Заседателите се разполагат около масата. Начело на масата сяда Председателстващият. Само Осми заседател, както и преди, гледа през прозореца. Към него се обръща Председателстващият.

Председателстващият: Какво, ще седнете ли?

Осми заседател не отговаря. Не чува въпроса. Председателстващият повишава глас.

Председателстващият: Господине... Вие, там, на прозореца.

Сепнат, Осми заседател се обръща.

Председателстващият: Ще си заемете ли мястото?

Осми заседател: О, извинете.

Десети заседател: (обръща се към Шести) Трудно е да си представи човек: синчето убива собствения си баща. Фрас... Ето така. Какъв факт! Не държат здраво децата си... и може би бащата си получи заслуженото...

Председателстващият: Всички ли са по места?

Дванадесети заседател: Старчето там нещо затъна.

Показва вратата на тоалетната.

Председателстващият поглежда вратата. В това време тя се отваря и на нея застава смутен Девети заседател.

Председателстващият: (на Деветия) Бихме искали да започнем.

Девети заседател: Простете, господа. Не мислех, че ще ви задържа.

Председателстващият: Нищо, нищо. Сядайте.

Малко смутен, Девети заседател сяда на първия му попаднал свободен стол.

Всички в очакване гледат Председателстващия.

Председателстващият: Така, сега всичко е наред. Господа, вие можете да разгледате делото, както пожелаете. Няма да налагам никакъв ред. Ако искате можем да обсъдим всичко отначало и след това да гласуваме. Ваша работа... Или може би ще трябва да започнем с гласуването, за да се изясни кой как мисли по делото...

Седми заседател: Да гласуваме най-напред. Може би ще го решим веднага и ще си отидем по домовете...

Десети заседател: Разбира се, да видим кой как мисли!...

Трети заседател: Да, да... нека веднага да гласуваме.

Председателстващият: Може би някой е против незабавното гласуване? Оглежда седящите около масата. Никой не възразява.

Председателстващият: Добре, който е иа мнение, че подсъдимият е виновен, да си вдигне ръката.

Изведнъж се вдигат седем-осем ръце. Останалите си вдигат ръката по-бавно. Всеки оглежда другите. Не са вдигнали ръце двама: Девети и Осми заседател. Председателстващият чете гласовете.

Накрай Девети заседател дига ръката си бавно, неуверено.

Председателстващият: Девет... десет... единадесет... единадесет гласуват за „виновен“. Така. За „невинен“?

Осми заседател вдига ръка.

Председателстващият: Така. Добре. Единадесет са за „виновен“. Сега всичко е ясно.

Трети заседател: Но един гласува против. (Към Осми): Вие смятате, че той е невинен?

Осми заседател: (спокойно) Не зная...

Трети заседател: Никого през живота си не съм виждал човек, който да е по-виновен от него. Вие бяхте в съда и чухте същото, което и аз... Този обвиняем е опасен убиец. Вие трябваше да разберете това.

Осми заседател: Той е само на деветнадесет години.

Трети заседател: Не е малък... Намушкал е своя баща. Забил е нож цели десет сантиметра в гърдите му. Наистина невинен деветнадесетгодишен юноша! Това бе потвърдено с цяла дузина доказателства. Искате ли да ви ги изброя?

Десети заседател: (към Осми) Нима повярвахте на думите на младежа?

Осми заседател: Сам не зная дали вярвам. Може би не.

Седми заседател: Тогава защо гласувахте за „невинен“?

Осми заседател: Единадесет гласове бяха за това, че той е виновен... Но мен ми е трудно да вдигна ръка и да изпрага младежа на смърт, преди да обсъдя всичко отначало.

Седми заседател: А кой ви каза, че на мен ми беше лесно?

Осми заседател: Никой.

Седми заседател: Мислите така, защото пръв вдигнах ръка? Аз смятам, че хлапакът е виновен. И не ще променя мнението си, дори и да ме убеждавате сто години.

Председателстващият: От медицинския акт се вижда, че смъртта е настъпила в полунощ.

Трети заседател: Така... И какво искате повече?

Четвърти заседател: Историята, която разказва момчето, е неправдоподобна от начало до край. Твърди, че бил на кино. Пълна нелепост, нали така?... Бил на кино, а не може да си спомни какъв филм е гледал.

Трети заседател: Вярно. Вие чухте ли това? (Към Четвъртия); Абсолютно сте прав.

Десети заседател: А какво мислите за жената, която живее на другата страна на улицата? Ако и нейните показания нямат доказателствена сила, тогава наистина нищо не е доказано...

Дванадесети заседател: Да. Тя е видяла как е станало убийството.

Председателстващият: Моля ви, да говорите поотделно.

Десети заседател: (високо) Момент... Жената лежи в своя креват и не може да заспи...

Става, започва да се разхожда из стаята, секне се. Продължава, като че разсъждава на глас.

Десети заседател: Тя погледнала от прозореца насреща през улицата и видяла как юношата ръгнал с ножа своя баща. А тя добре познава този младеж. Прозорецът на нейната стая е точно срещу стаята на младежа и под клетва тя потвърди, че е видяла как той убива своя баща.

Осми заседател: И това тя е видяла през прозореца на минаващ в момента трамвай?

Десети заседател: Да. В съда беше доказано, че и нощно време може да се види през прозореца на преминаващ трамвай това, което става на другата страна на улицата... Това беше доказано.

Осми заседател: Бих искал да задам един въпрос... Защо вие вярвате на тази жена?

Десети заседател: Рязко скача от своето място и отива към Осми.

Десети заседател: Вие мислите, че сте много остроумен, така ли?

Председателстващият: (става) Спокойно, спокойно, господа.

Става от своето място Трети заседател. Отправя се към Десети. Хваща го под ръка и го тегли към своя стол, като иска да му докаже нещо.

Трети заседател: Да продължим. Седнете. Вие само ни пречите. Успокойте се.

Председателстващият: Е, а сега по-спокойно. (Към Пети): Имате думата.

Пети заседател: Отказвам се.

Председателстващият: Ваша воля. (Към Шести): Е, а вие какво?...

Шести заседател: (бавно) Право да си кажа, не зная. Отначало бях убеден... нали знаете, въз основа на свидетелските показания... Всички свидетели говориха за някаква кавга между бащата и сина, която е станала около 7 часа вечерта?... Може би греша?

Единадесети заседател: Струва ми се, че ставаше дума за 8, не за 7 часа...

Осми заседател: Вярно, в осем. ... Те чули, как бащата ударил два пъти момчето, след което то сърдито излязло на улицата. Че какво доказва това?

Шести заседател: Е, разбира се, че това нищо не може да докаже. То е просто част от общата картина. Аз не казах, че това доказва кой знае какво.

Председателстващият: Искате ли да кажете още нещо?

Шести заседател: Не.

Движи се към ъгъла на стаята.

Председателстващият: Така... (Към Седми): Вие?

Седми заседател: Не зная... струва ми се, вече всичко е казано. Можем да тълкуваме тези неща цял ден, но мисля, че напразно си губим времето... Порадвайте се на биографията на това момче. Петнадесетгодишен попада в поправителен дом — откраднал автомобил. След това арестуван за лиянство. Отново арестуван заради бой с нож. Доколкото си спомням, той е ранил никого в ръката... Наистина прелестно момче.

Осми заседател: Докато стане петнадесетгодишен, баща му всеки ден го е бил... с юмруци.

Седми заседател: И аз бих правил така. Такъв хлапак...

Трети заседател: Вие сте прав, такива деца... това заслужават. Не слушат. (С озлобление) И аз имам подобен син. Беше осемгодишен, когато офейка, уплашен от боя... Беше ме срам... Казах му: "Ще направя от тебе фозек, пък ако ще да те разкъсам на ларченца...". Когато стана петнадесетгодишен, ме удари в лицето. И знаете ли, той е висок... Не съм го виждал три години. Изпортен младеж... А вие им вярвате с цялата си душа... (Пауза) Е, добре, да продължим.

Смутен от своята откровеност, той поглежда встрани.

Четвърти заседател: Ние изпускаме пред вид един момент. Този малчуган, той, нека си кажем правичката, е продукт на една лоша среда и разрушено домашно огнище... Нищо не можем да направим по този въпрос... Пък и вие не сме тук, за да решаваме, защо бордеите са такива богати разсадници на престъпници. Но те са именно такива... Аз зная това и вие го знаете... Децата, които идват от тези бордеи, са потенциална заплаха за обществото.

Десети заседател: Съвършено правилно. И ако искате да знаете, те съвсем не са ми нужни.

За минута в стаята настъпва пълно мълчание. Накрай Пети заседател заговаря със запъване.

Пети заседател: Аз също живях в бордей...

Десети заседател: О, не, почакайте един момент.

Пети заседател: Играл съм в заден двор, пълен с боклуци. Може би дребните му са още напоени с миризмата на боклуците.

Председателстващият: Успокойте се. Той не искаше да каже нищо против вас.

Пети заседател: (става) И все пак неговите думи ме оскърбиха...

Като вижда, че всички го гледат, той се овладява, сяда и стиска юмруци. Трети заседател се опитва да го успокои.

Трети заседател: Е, е, той съвсем не мислеше за вас. Не бива да сте толкова чувствителен.

Всеки се чувства неловко. Продължително време никой не се решава да заговори. Най-сетне Единадесети заседател прекъсва неловкото мълчание.

Единадесети заседател: Аз разбирам защо сте чувствителен.

Председателстващият: Моля, да прекратим тези пререкания. Напразно губим време. (Към Осми) Ваш ред... Моля...

Осми заседател: Добре... През цялото време на процеса не ме напушаше едно странно чувство. Останах с впечатлението, че защитникът не направи кръстосан разпит, както се следва. А нали съдът го назначи да защитава момчето... Той се държеше много безразлично към всичко... Така много въпроси и не получиха точен отговор.

Трети заседател: (раздразнено) А какво ще кажете за ония въпроси, на които бе даден отговор?... Нека си спомним например историята със съгваемия нож. Имам предвид ножа, който този прелестен и откровен младеж призна, че е купил...

Осми заседател: Добре... Нека поговорим за този нож. Да помолим да го донесат тук и да го разгледаме... Аз много бих искал да видя още веднъж този нож, господин председателстващ.

Председателят го поглежда въпросително и се отправя към вратата. Чука.

Влиза разсилният. Председателстващият му прошепва нещо, разсилният кима с глава и излиза, като заключва след себе си вратата.

Трети заседател: Но ние всички добре знаем как изглежда този нож. Не разбирам защо трябва да го разглеждаме още веднъж. (Към Четвърти заседател): Как мислите, а?...

Четвърти заседател: Този господин има право да изиска отново всяко веществено доказателство и да го разглежда.

Трети заседател: (като дига рамене) Чудно нещо.

Четвърти заседател: (към Осми) Този нож е сериозно веществено доказателство... нали така?

Осми заседател: Да.

Четвърти заседател: Момчето си призна, че е излязло от къщи в осем часа, след като баша му го е плеснал по лицето.

Осми заседател: Ударил го е с юмрук.

Четвърти заседател: С юмрук, да. Той отишъл в съседната будка и си купил оттам съгваем нож. Собственикът на будката е бил арестуван на другия ден и е признал, че е продал нож на момчето. И това не е обикновено ножче. Продавачът познал ножа и заявил, че в будката е имало само един екземпляр. За какво му е бил този нож на младежа? (Саркастично). Той каза, че е възнамерявал да го подари на приятеля си... Така ли?

Осми заседател: Тъй.

Трети заседател: Разбира се, че е тъй. (Към останалите): Вслушайте се в думите на този човек. Той знае какво говори.

Четвърти заседател: След туй момчето каза, че по пътя за дома загубило ножа... Джебът на панталона му бил арестуван... Ето неговата версия, господа. Но вие знаете какво фактически е станало. Момчето е занесло ножа в къщи и след няколко часа е убило баша си, не забравяйки при това да заличи пръстовете си отпечатъци по држката на ножа.

Вратата се отваря. Влиза разсилният с поднос в ръце. На подноса — нож. не съвсем обикновен. Четвърти заседател става от мястото си, взема подноса от разсилния. Разсилният се оттегля.

Четвърти заседател: Всички, които тъй или иначе са свързани с това дело, познаха този нож... А вие се опитвате да ми докажете, че някой е намерил ножа на улицата, отишъл е в дома на момчето и е убил неговия баша, ей тъй на — за собствено удоволствие.

Осми заседател: Аз вярвам в следната възможност: момчето е загубило ножа, някой го е намерил, а башата е бил убит с нож, който прилича на този... Това е напълно допустимо.

Четвърти заседател отваря ножа, замахва със сила и го забива върху масата.

Четвърти заседател: Не се ли опитвате да ни заставите да повярваме на съвпадение, което е малко вероятно?

Осми заседател: Съвсем и не мисля да налагам никому да вярва в това... Казвам само, че е напълно възможно.

Трети заседател: (вика) А аз пък заявявам, че е съвсем невъзможно.

Осми заседател изважда от джоба си нож, отваря го бързо и го забива на масата до другия нож. Всички виждат, че ножовете са съвсем еднакви. Много са потресени. Всички мълчаливо гледат втория нож. Такава неочакваност никой не е допуснал. Смутен, Трети заседател тихо запитва Осми:

— Какво искате да докажете с това?

Заседателите шушукат помежду си...

Десети заседател: (високо) Но какво е гуй? Какво мислите?

Пети заседател: Вижте. Ножовете са съвсем еднакви.

В стаята започва шум. Всички говорят. Нищо не се разбира.

Председателстващият: Спокойно, господа, спокойно.

Мълкват. И когато Осми заседател започва да говори, всички го слушат с особено внимание.

Осми заседател: Аз купих този нож снощи от будката, която е срещу дома на обвиняемия. Струва два долара.

Трети заседател: А сега чуите мен... Вие направихте много ефектен фокус..., но той решително нищо не доказва... В града може би ще се намерят десетки ножове. Но какво следва от това?

Осми заседател: Да, ще се намерят десетки.

Трети заседател: Момчето лъже, вие знаете това.

Осми заседател: Възможно е да лъже. (Към Десети): Вие как смятате, то лъже ли?

Десети заседател: (рязко) Глупав въпрос... Разбира се, че лъже.

Осми заседател: (към Четвърти) А вие?

Четвърти заседател: Защо ме питате?... Вие предварително знаете моя отговор... Лъже, разбира се.

Осми заседател: (към Пети) И вие ли мислите, че лъже?

Пети заседател не се решава да отговори, неспокойно се оглежда и промърморва неуверено.

Пети заседател: Не... Не зная.

Седми заседател: Един момент... Вие, какво, да не сте защитник на момчето? Видяхте, че единадесет от нас го считат за виновен... И само вие единствен... Към какво се стремите? Единственото, което можете да направите, е... ако не дойдем до пълно единодушие... да бъде назначен нов съд..., но все едно — момчето ще бъде признато за виновно. Това е толкова сигурно, колкото и обстоятелството, че момчето се е родило.

Осми заседател: Вероятно е да сте прав.

Седми заседател: Тогава какво искате?... Така можем да седим цяла нощ?

Девети заседател: За нас — една нощ, а невинният човек може да умре...

Поразен от това, Седми заседател се обръща към Девети и дълго го гледа, без да каже нещо. Осми заседател изпитателно наблюдава Девети и чувства, че между тях се установява вътрешна връзка. Настъпва продължително мълчание.

И отново всички започват да говорят едновременно.

Трети заседател: Но кой е виновен тогава?

Шести заседател: О, ако трябва да започнем отначало... Аз мисля...

Десети заседател: А няма някой го е заставял да убива баща си? (Към Трети): Харесва ли ви? Като че някой го е карал.

Единадесети заседател: Че работата не е в това...

Пети заседател: Никой никого не е заставял. Чуите...

Дванадесети заседател: Господа, така ще стоим цяла нощ.

Втори заседател: Искях да кажа...

Седми заседател: Момент... Много от нас имат и по-важни работи, отколкото да седят тук, в тази заседателна стая.

Четвърти заседател: Сега вече нищо не разбирам. Защо всички говорим едновременно?

председателстващият: Прав сте... Смятам, че всеки трябва да си вземе бележка.

Оглеждайки всички, Осми заседател внимателно се вслушва в нестройния разговор на останалите.

Трети заседател: (към Осми) Е, в края на краищата какво ще кажете? ... Ето, вие направихте този спектакъл.

Осми заседател: Имам предложение.

Става. Пети заседател внимателно гледа Осми, внимателно го слуша какво говори.

Осми заседател: Предлагам да се гласува още веднъж. Бих искал всички вие единадесет мъже да гласувате тайно... Аз ще се въздържа. Ако и сега всички гласове бъдат за „виновен“, аз също ще се присъединя. Тогава ние единодушно ще произнесем присъда, че той е виновен.

Седми заседател: Отлично. Така и ще направим.

Председателстващият: Това е честно предложение. Всички съгласни ли са? Всички кимат с глава.

Осми заседател отива към прозореца. За миг поглежда през него, след туй се обръща с лице към седящите около масата заседатели.

Председателстващият. Вземете, моля.

Раздава листчета за гласуване.

Заседателите започват да пишат.

Осми заседател следи всички с напрегнато внимание.

Затъмнение.

Същата стая.

До прозореца стои Осми заседател и съсредоточено наблюдава как останалите попълват листчетата.

Той е неподвижен и външно спокоен. Гледа как заседателите сгъват попълнените листчета и ги предават на Председателстващия.

Председателстващият също така мълчаливо събира листчетата. Прочита ги и най-сетне започва да ги разгъва.

Той чете високо написаното и хвърля след това листчето настрана. Всички внимателно следят тази процедура.

В стаята е толкоз тихо, че дори се чува как Вторият смуче бонбон против кашлица.

Председателстващият: Виновен. Виновен.

Спира, след като е отворил десет листчета. Мълчи за миг, след туй високо произнася:

— Невинен.

Чул това, Трети заседател удря рязко с юмрук по масата. Председателстващият отваря последното листче и чете:

— Виновен.

Десети заседател: (сърдито) Е, харесва ли ви това.

Седми заседател: Кой подаде това листче? ... Мисля, че нямаме право да узнаем?

Единадесети заседател: Извинете, но нали това беше тайно гласуване. Ние се съгласихме, нали така? Ако господата искат да узнаят...

Трети заседател: (става, раздразнен) Какво искате да кажете? ... Между нас не може да има тайни. Аз знам кой го е писал (обръща се към Пети). Вие — какво? ... Когато влязохте тук, гласувахте за „виновен“. Този ловък проповедник ви трогна с басните за бедното момче, което е било принудено да стане убиец? И вие си променихте мнението? Отвратително...

Изплашен от атаката, Пети заседател покорно гледа Трети.

Председателстващият: Прекратете това.

Трети заседател: Да прекратим? ... Ние се стараем да изпатим виновника там, където му е мястото... и изведнъж трябва да се вслушваме и да вярваме на приказки...

— *Пети заседател:* Почакайте един момент...

Единадесети заседател: Моля, аз също така бих желал да кажа няколко думи... Винаги съм смятал, че в тази страна човек може да изказва своето мнение, даже ако то не съпада с мнението на мнозинството... Затова и дойдох именно в тази страна... В моята родина, как ми е тежко да си спомням...

Десети заседател: Сега пък ще трябва да слушаме историята на вашата страна?

Седми заседател: Нека да говорим по същество. (Към Пети): Бих искал да зная защо си променихте мнението?

Продължително мълчание. Седми и Пети заседател сърдито се гледат един друг.

Девети заседател: (спокойно) Той нищо не може да ви отговори... Той не е променял мнението си. Аз промених моето. (Пауза). Може би искате да узнаете защо?

Трети заседател: Не, не искаме да знаем.

Председателстващият: Но ако човекът желае да се изкаже?

Девети заседател: Благодаря ви. (Сочи Осми). Този човек единствено се реши да ви се противопостави... Това е негово право. Но даже ако всеки от вас е дълбоко убеден в нещо, трябва му голямо мъжество, за да се защитава сам. Той представи решението на нас... Но сега съотношението е десет към две.

Десети заседател: Превъзходно... Ако сте свършили, нека да продължим. Председателстващият става от мястото си и отива към вратата. Чука. Предава на разсилния ножа и отново се връща на своето място.

Трети заседател: (към Пети) Прощавай, младеж... Не исках да ви обидя. Надявам се, че ме разбирате. Аз... аз не бих искал да си мислите нещо лошо за мен... В думите ми нямаше никакъв намек за вас...

Пети заседател го гледа, замислен и мълчалив.

Седми заседател: (към Осми) А можете ли да ни отговорите: ако момчето не е убило баща си, кой го е убил и защо?

Осми заседател: Доколкото разбирам, ние трябва да решим самс виновен ли е младежът, против когото се води процесът. Останалото не влиза в нашата компетентност.

Девети заседател: Неговата виновност предизвиква обосновано съмнение. Тази формулировка трябва да се помни.

Трети заседател: (към Десети) Тук не всички са юристи. (Към Девети): Можете ли да ми обясните какво значи обосновано съмнение?

Девети заседател: Това не е толкз просто... Но аз така чувствавам. Чувствавам... Може би не ме разбирате?

Десети заседател: Чувство. Ще загубим цяла нощ, ако говорим за чувства? Фактите?

Трети заседател: Свършихте ли? (Към Девети): Вие си спомняте: старецът е чул как момчето е извикало „ще те убия“. И след няколко секунди чул шум от падащо тяло и видял как момчето изтичало по стъпалата и след петнадесет секунди излязло от къщи.

Двадесети заседател: Вярно. Не трябва да забравяме и жената, която живее насреща. Тя погледнала през отворения прозорец и видяла как момчето ударило баща си с ножа... Тя видяла това. Нима това не ви е достатъчно?...

Осми заседател: За мен — не!

Седми заседател: Харесва ли ви се? Да го убеждавате е все едно да говорите по изключен телефон.

Четвърти заседател: Жената е видяла уониството през прозореца на преминаващ трамвай в момента... Грамбаят е с пет вагона... тя е видяла всичко през прозорците на последните два вагона. Тя си спомня най-малки подробности. В едър план — Двадесети заседател. Върху хартия той рисува трамвай.

Трети заседател: Е, какво ще отговорите на това?

Осми заседател: Не зная... Струва ми се, че това не е вярно.

Трети заседател: Добре, но хубавичко си помислете (към Двадесети). Дайте ми вашия молив.

Двадесетият му предава молива си. Трети бързо рисува два кръстоосащи се правоъгълници, рисува в една от ългките кръсче и предава листа на Двадесети заседател.

Трети заседател: Сега е ваш ред. По такъв начин можем да ускорим работата.

Двадесетият не успява да вземе молива — Осми заседател става и дръпва листа.

Трети заседател скача.

Трети заседател: Момент.

Осми заседател: (твърдо) Това не е игра.

Трети заседател: Вие каква си въобразявате?

Седми заседател: (става) Дојте, добре, успокойте се.

Трети заседател: Иска ми се да заобиколя масата и да го перна.

Председателстващият: Моля ви... Няма да позволя така бой.

Трети заседател: Видяхте ли?... Какво спокойствие, какво дяволско самообладание.

Девети заседател: Е, добре. Дъ забравим това.

Шести заседател: Да седнем колеги, а?

Трети заседател: Това не е игра... Какво си въобразява той.

Сяда. Осми става прав. Той разглежда листчето. Дълго и внимателно го гледа, като че е заинтересуван от това, което е нарисувано на него.

Накрай леко подхвърля листчето към Трети заседател. Листчето пада в центъра на масата. Това отново раздразва Трети заседател, но Четвърти го успокоява.

Чува се гласът на Осми заседател. Сега той говори по-енергично и решително.

Осми заседател: (към Четвърти) Вгледайте се в рисунката... Колко време е потребно на трамвая, който върви с пълна скорост, да премине през определена точка?

Четвърти заседател: Какво значени може да има това?

Осми заседател: Определете, колко време е необходимо.

Четвърти заседател: Нямам си понятие.

Осми заседател: (към Пети) А wie как мислите?

Пети заседател: Около десет-петнадесет секунди.

Осми заседател: И аз така смятам. Има ли друго мнение?

Единадесети заседател: Според мене — десет секунди.

Втори заседател: Десет секунди.

Четвърти заседател: Правилно... Да кажем десет секунди. За какво ви е всичко това?

Осми заседател: Ето за какво... Трамвайът преминава през определена точка за десет секунди. В дадения случай тази точка е прозорецът на стаята, в която е станало убийството. Като се наведете от прозореца, вие можете да докоснете с ръка трамвая. Така ли е?

Някои заседатели кимат с глава в знак на съгласие.

Осми заседател: Добре... Сега ми отговорете — живял ли е някой от вас близо до трамвайна линия?... Аз съм живял. Когато прозорецът е отворен и трамвайът минава, в стаята ви се вдига невъобразим шум. Себе си не можете да чуете.

Десети заседател: Себе си не чувате. Много добре. Но за какво ви е това?

Осми заседател: Старецът е чул как момчето викнало „ще те убия“, а след секунда доловил шум от падащо тяло... След секунда. Нали така каза той при своите показания?

Втори заседател: Така.

Осми заседател: Жената, която живее насреща, погледнала през прозореца, когато преминавали последните два вагона на трамвая, и видяла как убият падат. Така ли... (Натъртено) Последните два вагона?

Десети заседател: С какво ви занимавате?

Осми заседател: Трамвайът преминава през дадена точка за десет секунди... значи всеки вагон за две секунди. Край прозореца на стареца трамвайът се е движил не по-малко от шест секунди, а може би и повече и при всичко това трябва да вярваме на показанията на жената как е паднало тялото. Старецът твърди, че в момента, когато край прозореца му с грохот преминавал трамвайът, той чул как момчето извикало „ще те убия“. Но той не е могъл да чуе това... просто е невъзможно.

Трети заседател: Какво приказвате? Разбира се, че е могъл да чуе.

Осми заседател: Мислите ли?

Трети заседател: Той каза, че момчето е извикало... За мене това е достатъчно.

Девети заседател: Мен ми се струва, че той действително не е могъл да чуе.

Втори заседател: Възможно е той да не е чул това от шума на трамвая.

Трети заседател: Нима считате стареца за лъжец?

Пети заседател: Но против него е логиката.

Трети заседател: Вие сте загубил ума си... Защо му е да лъже? Каква полза има той от това?

Девети заседател: Възможно е неговото внимание...

Трети заседател: Не ми разказвайте тези приказки... Изпратете някоя от тях във вестниците... Ще ви платят по два долара на парче.

Осми заседател гледа Трети спокойно, но строго и явно осъдително. След туй меко се обръща към Девети.

Осми заседател: Защо му е трябвало да лъже на стареца?... Вие трябва да си кажете съображенията.

Девети заседател: Аз внимателно разгледах стареца.. Неговото сако под мишницата бе протрито и скъсано.. Забелязахте ли? Той влезе в залата, като се подпираше на две патерици... Струва ми се, че го разгледах по-добре от всички вас. Това е кротък, напласан човек. Целият си живот е преживял анонимно... Никой не му е обръщал внимание, никой не го е забелязвал... и изведнъж -- неговото име се появява във вестниците. Никой не го е познавал до седемдесет и пет годишната му възраст... Тъжна история.. Та на човек е необходимо поне веднъж в живота да получи някакво признание, да вземат мнението му за нещо, да повторят неговите думи. Това е необходимо.. за всеки човек.

Дванадесети заседател: Искате да ни убедите, че той е излъгал ей тъй на... само да получи някаква известност?

Девети заседател: Не... Той не е започнал да лъже съзнателно.. Но очевидно сам себе си е убедил, че е чул думите на момчето, че е познал момчето.

Трети заседател: (високо) Но това е най-фантастичната история, която ми се е случвало да чуя. И как можахте да я съчините! Откъде знаете всичко това?

Девети заседател: (тихо) Аз говоря въз основа на собствения си опит.

В стаята настъпва неловко мълчание...

Дълга пауза.

Председателстващият кашля.

Председателстващият: (към Осми) Добре... Имате ли още нещо?

Без да отговаря, Осми заседател гледа с тъжна полуусмивка Девети.

Като вижда, че председателстващият кашля, Втори заседател помисля, че е простинал и му поднася кутията с бонбони за кашлица. Председателстващият отстранява кутийката.

Втори заседател: (като се запъва) Може би... някой желае бонбони за кашлица...

Председателстващият: (рязко) Продължаваме.

Осми заседател: Аз ще взема един.

Втори заседател с благодарност подава през масата бонбони.

Осми заседател: Благодаря.

Втори заседател доволен кима с глава, а Осми разсеяно поставя бонбона в уста.

Осми заседател: И тъй... Бих искал да посоча още нещо. Мисля, ние доказахме, че старецът не е могъл да чуе как момчето е казало: „Ще те убия“. Но дори да предположим, че той е чул това. Що за думи! Че всеки от нас неведнъж, а сто пъти е произнасял „Ако ти, момче, направиш това още веднъж, ще те убия“. Та ние казваме тези думи всеки ден. И съвсем не значи, че действително се готвим да убиваме, когото и да било.

Трети заседател: Почакайте един момент... Значи фразата е била: „Ще те убия“. И това момчето е извикало с пълен глас... Не, не се опитвайте да ме убеждавате, че то не се е готвило... Всеки, който изрече такива думи в момент, както в дадения случай, има сериозно намерение да извърши убийство.

Десети заседател: Разбира се, че има сериозно намерение.

Осми заседател: Добре... Позволете ми тогава да ви запitam... Мислите ли, че момчето е могло да вика така, че да го чуят съседите? Аз не смятам. За това обвиняемият е твърде умен.

Десети заседател: (избухва) Умен... Той ли? Та това е пълен невежа. Той дори не може добре да говори английски.

Единадесети заседател: (тихо) Дори английски не може да говори, както трябва!

Отново всички замълчават за минута. Десети заседател сърдито гледа Единадесети.

Петти заседател явно нервничи и оглежда седящите около масата.

Петти заседател: Аз бих искал да оттегля първоначалното си мнение и да гласувам за „невинен“.

Трети заседател става от мястото си. Отива към прозореца. Той е разгневен, но се опитва да се овладее.

Председателстващият: Вие твърдо ли решихте това?

Петти заседател: Да, твърдо.

Още по-рязко са се разделили гласовете: девет за „виновен“ и три против.

Седми заседател: Това не са ли чудеса?... (Към Петти): Как ще обосновате своето решение? Повлияйте се от приказките за момчето? (Като сочи към Осми): Той би трябвало да пише детективски истории за списанията. Може да направи състояние от това... Чуйте, младежът имаше ли защитник?... Защо той не направи подобни възражения?

Петти заседател: Юристите никога не се интересуват от тези неща...

Седми заседател: Ах каква глупост! (Към Осми): Вие, като седите тук, от въздуха ли ловите вашите теории... Ние трябва да се съгласим с вас, че старецът не е ставал от своя креват, не се е затичал до вратата и не е видял как петнадесет секунди след убийството надолу по стъпалата е бягал обвиняемият. Излиза, че той разказа всичко това, само за да добие някакво значение в очите на обществото?

Седми заседател: Изтичал, отишъл... Каква разлика? Той се озовал там.

Петти заседател: А нима старецът казваше, че е изтичал до вратите!

Седми заседател: Не си спомням как го каза... Но не мога да си представя, че е тичал.

Четвърти заседател: Той каза, че от спалнята си е отишъл към входната врата. Достатъчно ли ви е?

Осми заседател: А къде се намира спалнята?

Девети заседател: Някъде долу, близо до изхода... Струва ми се, че вие прекрасно си спомняте за всичко. А това не сте запомнили!

Осми заседател: Не, не помня... Председателю, бих искал да разгледам плана на дома.

Седми заседател: А защо да не повторим цялото съдебно дирене, за да можете всичко точно да си припомните?

Осми заседател: Господин председателстващ...

Председателстващият: Чух.

Става и като се приближава към вратата, чука. Вратата се отваря, показва се разсипаният. Председателстващият му шепне нещо, разсипаният кима глава и затваря след себе си вратата.

Трети заседател: (към Осми) Е, добре... кажете само за какво ви е всичко това?... Защо само вие единствен искате отново веществените доказателства?

Петти заседател: Аз също искам да видя този план!

Трети заседател: Аз пък искам най-сетне да престанем да си губим времето!

Четвърти заседател: А знаете ли, ако почнем да се занимаваме отново с тази глупост: къде е бил намерен трупът...

Осми заседател: Не... няма. Искаме само да проверим как човек, който е получил два удара през последните три години и който с мъка се движи, опирайки се на две патерици, може да отиде до входната врата за петнадесет секунди.

Трети заседател: Той каза за двадесет секунди!

Втори заседател: Не, за петнадесет!

Трети заседател: Но как може той да определи точно, че са изминали именно петнадесет секунди? Такива неща не могат точно да се определят.

Девети заседател: Той каза „петнадесет“ и твърдо стоеше на това.

Трети заседател: (със злоба) Той е възрастен, стар човек... Нали го видяхте... Половината време на процеса той седеше, без да види и да чуе нещо от външните. Как може произволно да твърди?

Чувствавайки, че е казал нещо излишно, той оглежда останалите изпод очи.

Вратата се отваря. Появява се разсипаният. Той носи голям план на дома, начертан с туш.

Прозорците на стаята, където е станало убийството, гледат към трамвайна линия. По-нататък, в дъното на дома — ред стан, свързани с дълъг коридор. От коридора надолу има стъпала за уличния вход.

На плана са отбелязани спалнята и мястото, където е лежало тялото. Вижда се входната врата на последния апартамент. От входа се влиза в антре. Посочени са размерите на всичките стаи на двата апартамента.

Разсилният подава плана на Председателстващия.

Разсилният: Този ли план ви е необходим?

Председателстващият: Да-да. Благодаря.

Разсилният кима с глава и излиза. Осми заседател приближава до председателстващия.

Осми заседател: Ще позволите ли?

С кимане на глава Председателстващият разрешава. Осми заседател взема плана, разгъва го на масата така, че всички да могат да гледат.

Известно време Осми заседател мълчи и внимателно проучва плана. Част от заседателите приближават към него, за да разгледат по-добре плана. Само Трети, Седми и Десети заседатели не искат дори да погледнат.

Като се усмихва иронично, Седми заседател се обръща към Десети.

Седми заседател: Ще бъдете ли тъй любезен да ме събудите, след като свърши всичко това? Много ви моля...

Без да обръща внимание на тази нападка, Осми заседател обяснява на заобикоилите го.

Осми заседател: Това е апартаментът, където е станало убийството. Стаята на стареца е под него. Тя е точно такава... (Показва): Ето трамвайната линия... Спалнята. Другата спалня. Столовата, банята, кухнята... Ето и антрето. Тук е входната врата за апартамента. Ето стълбата... Старецът следователно е бил в тази стая... Той казва, че е станал, излязъл е в антрето, приближил се е до входната врата, отворил я, погледнал и точно в този момент момчето бягало надолу. Така ли е?

Трети заседател: Да... такива са данните.

Осми заседател: Той е погледнал петнадесет секунди, след като е чул шума от струпването на тялото.

Единадесети заседател: Така е!

Осми заседател: Неговият креват е до прозореца. (Поглежда на плана) От кревата до вратата са дванадесет фута... Дължината на коридора е четиредесет и три фута и шест дюйма. Значи, той трябва да стане от кревата, да вземе патериците си, да премине дванадесет фута, да отвори вратата на спалнята, да премине още четиредесет и три фута и да отвори входната врата... И всичко това за петнадесет секунди. Считате ли, че е възможно?

Десети заседател: Но вие знаете, че това е станало!

Единадесети заседател: Той се движеше твърде бавно. Трябваше да го подкрепят, за да се приближи до банката на свидетелите.

Трети заседател: Искате да изкарате, че разстоянието е кой знае колко голямо. А в действителност съвсем не е така.

Осми заседател става, отива към вътрешната стена на стаята и взема оттам два стола. Събира ги. Те трябва да изобразяват креват.

Девети заседател: За стар човек, който се подпира на патерици, това е твърде голямо разстояние.

Трети заседател: (към Осми) Какво устройвате там?

Осми заседател: Искам да разбера... Да проверим колко време му е било необходимо, за да измине това разстояние... Сега ще отмеря 12 фута — дължината на неговата спалня.

С крачки започва да отмерва.

Трети заседател: Вие сте си изгубили ума... Вие не можете да възпроизведете всичко това!

Единадесети заседател: Но може би, ако сами видим... това е много важно обстоятелство.

Трети заседател: (с гняв, въвн от себе си) Глупаво пилене на време!

Осми заседател: Подайте ми още един стол.

Подават му.

Осми заседател: Благодаря... Ето това — е вратата на спалнята.. Как мислите, колко е оттук до вратата на тази стая?...

Шести заседател: Според мен двадесет фута.

Втори заседател: Двadesет фута — малко е. Но добре! Оттук до вратата и обратно ще бъде около четиредесет фута... Малко по-малко, отколкото е дължината на коридора... Така ли?

Девети заседател: Няколко фуга може би.

Десети заседател: Не, погледнете. Това е истинска лудост. Как можете да мислите, че ще ви се удаде?!...

Осми заседател: Възразявате на опита ми да проверя?... Но ако сте уверени, че всичко е правилно, това ще ни отнеме само петнадесет секунди... Ние трябва да проверим.

Приближава към сближените столове. Сяда на тях.

Осми заседател: Някой трябва да засече времето. Кой има часовник със секундарна стрелка?

Втори заседател: Аз.

Осми заседател: Когато бъдете готов, тропнете с крак. Това ще означава падането на тялото... По-нататък отчитайте секундите.

Ляга на столовете.

Осми заседател: Ще приемем, че патериците са били до кревата. Съгласни ли сте?

Втори заседател: Добре.

Осми заседател: Аз съм готов.

Всички внимателно наблюдават Осми заседател. Втори гледа часовника си, чакайки секундарната стрелка да дойде на 60... Най-сетне тропва с крак. Осми заседател започва да се надига от своя импровизиран креват. Бавно спуща краката си от кревата на пода, взема въображаемите патерици и става. Втори гледа часовника си, без да вдига очи от него. С походка на стар, сакат човек Осми заседател се отправя към стола, който означава вратата на спалнята. Приближава се до него. Имитира отваряне на врата.

Десети заседател: Побързайте. Той вървеше два пъти по-бързо.

Без да спира и да отговаря на репликата на Десети заседател, Осми преминава по-въображаемия коридор, отправяйки се към входната врата.

Единадесети заседател: Струва ми се, че той ходи по-бързо от стареца.

Осми заседател: Ако считате, че трябва да се движа по-бързо — ще тръгна.

Леко ускорява крачките. Пристига до вратата и се завърта обратно.

Той върви като леко накуцва, тъй както куца старец, който се опира на патерици.

Заседателите напрегнато го наблюдават... Отново приближава стола, който сега изобразява входната врата. „Отключва“ и „стваря“ „вратата“.

Осми заседател: (високо) Стоп.

Втори заседател: Така.

Осми заседател: Колко секунди?

Втори заседател: Петнадесет... двадесет... тридесет... Точно тридесет и една секунди.

Осми заседател: Тридесет и една секунди?

Някои заседатели шепнешком си разменят реплики. Някои от тях явно са удивени.

Осми заседател: Струва ми се, че старецът се е опитал само да отиде до вратата и междувременно е чул как някой се спуска бързо по стъпалата... Решил е, че това е бил обвинението...

Шести заседател: Смятам, че е така.

Трети заседател: (в гняв) Ами че това е само предположение... Чуйте ме, хора! Видял съм много отвратителни неща през живота си... Но този спектакъл надминава всичко, с което ми се е случвало да се сблъскам... (Обръща се към Четвърти): Кажете ми и вие!

Четвърти мълчи. Няколко секунди Четвърти изпитателно го гледа, след той обръща очи към Осми.

Трети заседател: От съжаление към децата от бордените и оплаквайки тяхната съдба, вие дойдохте тук с размякнато сърце и започнахте да ни разказвате тези фантастични небивалици... Някои мекоосърдечни стари деви ви слушат... Е, аз пък не желая да слушам тези басни... Ужасно ми омръзна всичко! (Обръща се към всички). Какво става с вас, хора? Този момък е виновен. Той трябва да си понесе наказанието. Нима ще му позволим да се изпълне от нашите ръце...

Осми заседател: От нашите ръце... Нима вие сте палач?

Трети заседател: (в гняв) Да!

Осми заседател: Може би вие даже ще се съгласите да му сложите лично примката? С въжето?

Трети заседател: Примка на този младеж? Бъдете сигурни... с удоволствие бих сторил това.

Осми заседател: Съжалявам ви.

Трети заседател: (вика) Не ме гледайте така!

Осми заседател: Интересно, какво ли чувствава човек, който изпитва желанието да обеси някого...

Трети заседател: Млъкнете!

Осми заседател: Вие сте садист!

Трети заседател: (още по-високо) Млъкнете!

Осми заседател: Вие сте съгласни малкият да умре, само защото на вас ви се иска, а съвсем не затуй, че е доказана необходимостта от неговата смърт.

Трети заседател: (вика) Ще млъкнете ли най-сетне!

Хвърля се към Осми заседател, но намиращите се наблизо двама заседатели го спират. Опитва се да се отскубне. Осми заседател спокойно го наблюдава. Извън себе си от безсилна злоба Трети заседател не вика, а крещи.

Трети заседател: Пуснете ме! Ще го убия!... Ще го убия...

Осми заседател: Та вие в действителност съвсем не се готвите да ме убивате... Нали така?...

Поразен, Трети заседател изведнъж престава да се дърпа и разтреперан гледа Осми. Останалите млчат.

Затъмнение.

Същата стая. Трети заседател, когото двама души все още държат, гледа Осми.

След кратка пауза той се освобождава от тях. Извършва се. Отива към прозореца.

Всички са потресени от този гневен взрив. В стаята цари мълчание.

Влиза разсипаният. Оглежда се.

Разсипаният: Какво става, господа?... Чух някакъв шум.

Председателстващият: Нищо, нищо... Всичко е в ред (Посочва плана на апартамента). Можете да го приберете... Свършихме с него...

Като гледа с любопитство заседателите, разсипаният взема плана и излиза. Някои заседатели започват бавно да сядат около масата. Трети все още стои до прозореца. Изведнъж се обръща. Всички го гледат.

Трети заседател: (високо) Какво сте ме зяпнали всички?

Всички се обръщат. Трети заседател отива на своето място.

Мълчаливо заемат места и останалите. Десети заседател се секне. Никой нищо не говори.

Най-сетне Четвърти заседател прекъсва тежкото мълчание.

Четвърти заседател: Не виждам причини да се държим като малки деца.

Единадесети заседател: Аз също... Върху нас лежи голяма отговорност... Нашето присъствие тук е един от елементите на демокрацията. Ами че ние... Как беше?... Забравих думата... Ах, да... призвани сме. Призвани сме тук да решим: виновен ли е, или е невинен човек, който ние никога не сме познавали... Каквато и присъда да издадем, ние лично нищо не губим, нищо не печелим. В това се заключава нашата сила... И въобще не трябва делото да се измества на лична почва.

Дълга неловка пауза...

Дванадесети заседател: И все пак досега ние до нищо не достигнахме. Има ли някой каквото и да е предложение?

Шести заседател: Мисля, господин председателстващ, че бихме могли да гласуваме още веднъж.

Председателстващият: Съгласен съм... Кой е за гласуване?

Оглежда седящите около масата.

Седми заседател: Добре, да гласуваме.

Трети заседател: Искам явно гласуване... Нека всеки изкаже мнението си... Бих искал да знам мнението на всеки поотделно.

Председателстващият: Според мен това е справедливо. Има ли възражения? Добре. Ще ви извикам по номера.

Взема молив и хартия и според гласуващите прави в една или друга графа бележки.

Председателстващият: Гласувам аз... Виновен... Втори?

Втори заседател: Невинен.

Председателстващият: Трети?

Трети заседател: Виновен.

Председателстващият: Четвърти?

Четвърти заседател: Виновен.

Председателстващият: Пети?

Пети заседател: Невинен.

Председателстващият: Шести?

Шести заседател: Невинен.

Председателстващият: Седми?

Седми заседател: Виновен.

Председателстващият: Осми?

Осми заседател: Невинен.

Председателстващият: Девети?

Девети заседател: Невинен.

Председателстващият: Десети?

Десети заседател: Виновен.

Председателстващият: Единадесети?

Единадесети заседател: Невинен.

Председателстващият: Дванадесети?

Дванадесети заседател: Виновен.

Шести заседател: Сега гласовете станаха поравно...

Десети заседател: Знаете ли какво ще ви кажа. Ето сега тук, в тая стая се извършва престъпление.

Председателстващият: Гласовете се разделиха поравно...

Трети заседател: Аз смятам, че трябва да отидем в съдебната зала и да заявим, че не можем да стигнем до единодушно решение... Няма никакъв смисъл да продължаваме

Седми заседател: Присъединявам се към това мнение... Да отидем и да заявим на съда. И нека младежът си опита щастието с други заседатели.

Пети заседател: (към Седми) Значи вие все още смятате, че за обосновани съмнения няма никакво място?

Седми заседател: Не, вече не смятам.

Единадесети заседател: Извинете, може би вие не съвсем ясно разбирате понятието обосновани съмнения?

Седми заседател: (сърдито) Какво искате да кажете? С кого си мислите, че разговаряте? (Към останалите): Я погледнете този младок! Дошъл кой знае откъде и се опитва да поучава другите... Каква наглост!

Пети заседател: (към Седми) Момент. Че и вас никой не ви пита откъде сте дошли...

Седми заседател: Аз тук съм се родил...

Пети заседател: Или пък откъде е дошъл вашият баща...

Изпитателно гледа Седми заседател. Последният не издържа погледа и се обръща.

Пети заседател: Може би няма да е лошо, ако си позволим да чуем и тези, които са пристигнали неотдавна в нашата страна... Да не би да сме свършени?

Единадесети заседател: Моля ви... не бива. Към това вече свикнах... Благодаря ви

Пети заседател: Не, у нас не всичко е в ред.

Седми заседател: Добре. Извинявам се. Това ли искахте?

Пети заседател: Да, именно това исках.

Председателстващият: Добре, добре.... Да прекратим тези спорове. Има ли някакво конструктивно предложение?

Втори заседател: (стеснително) Има един момент, който ме безпокои. Цялата тази история с раната... и как е била нанесена. Отгоре надолу ли... Спомняте ли си?

Трети заседател: Нима ще почнем отначало?... Нали на заседанията на съда толкова се говори за това!

Втори заседател: Зная... Но не ми е ясно... Младежът е висок пет фута и осем дюйма. А бащата — шест фута и четири дюйма... Разликата в ръста им е шест дюйма. Съгласете се, че е твърде трудно да се удари в гърдите човек, който е шест дюйма по-висок от убиеца.

Трети заседател: скача разярен, като държи отворен нож в ръка.

Трети заседател: Не, вие очевидно няма да се успокоите, докато не видите със собствени очи цялата работа... Сега ще ви я покажа... Нека застане някой.

О канещ поглед оглежда седящите около масата.

От мястото си става Осми заседател. Отправя се към Трети. Трети затваря ножа и го поставя в джеба си. Чува се щракането на ножа. Двамата са застанали един срещу друг и известно време се измърват с очи.

Трети заседател: Добре. (Към Втори) Наблюдавайте внимателно. Не бих искал да повтарям всичко отново.

Леко приляква, за да стане по-нисък от Осми заседател.

Трети заседател: Така аз ще бъда с шест дюйма по-нисък.

Единадесети заседател: Повече от шест дюйма.

Трети заседател: Добре, нека да е повече.

Бръква в джеба си. Изважда ножа. Отваря го. Изтегля назад ръката и се готви да нанесе удар.

Правейки това, той в упор гледа Осми заседател. Най-сетне замахва с ножа.

Втори заседател: (вика) Внимателно!

Когато ножът вече почти се е докоснал до Осми заседател, Вторият рязко хваща ръката на Трети заседател, с която той държи ножа.

Шести заседател: Та това не е шега в края на краищата!

Пети заседател: Какво ви е?

Седми заседател: Успокойте се. Раниха ли някого?

Осми заседател: (тихо) Не, никой не е ргнен.

Трети заседател: Е, какво, видяхте ли? Ето вашите съмнения... Вижте удар отгоре надолу... Така бих ударил с нож в гърдите човек, който е по-висок от мен. Така е било направено и в случая, който обсъждаме. Хубаво вижте и се опитайте да ми докажете, че не съм прав...

Обръща се предимно към Втори заседател. Но последният нищо не отговаря. В очакване на отговор, Трети заседател известно време го гледа, след туй забива ножа на масата и сядат. Останалите мълчаливо гледат ножа.

Трети заседател: Отгоре надолу... Мисля, че сега никой няма да спори.

Като изважда забития нож от масата, Осми заседател го затваря, след това го отваря и замахва с ножа отгоре надолу.

Осми заседател: (към Шести) Случвало ли ви се е да ударите човек с нож?

Шести заседател: Не, разбира се.

Осми заседател: (към Трети) А на вас?

Трети заседател: (мърмори) Не говорете глупости.

Като че не чул отговора, Осми заседател повтаря своя въпрос.

Осми заседател: А на вас?

Трети заседател: (високо) Не, не ми се е случвало.

Осми заседател: Откъде знаете тогава как става това?

Трети заседател: Вие какво искате?... Обяснявам си го по смисъл.

Осми заседател: А виждали ли сте някога как убиват човек с нож?

Трети заседател: (мълчи и нервно се отглежда) Не.

Осми заседател: Добре... Ето какво бих искал да ви попитам. Обвиненият е умее да борави с нож... Той е бил в поправителен дом именно защото по време на едно сбиване си е послужил с нож... така ли?

Дванадесети заседател: Така.

Осми заседател: А сега гледайте.

Затваря ножа, веднага отново го отваря, извива ръка тъй, че да нанесе удар отдолу нагоре.

Осми заседател: Нима не ви се струва, че това е твърде несръчен удар с нож?

Трети заседател: Какво искате от мен?

Отново затваря ножа, отваря го, но сега го държи така, че се готви да замахне отгоре надолу.

Пети заседател: Стойте за момент... Дойде ми нещо на ум. Дайте ми

Протяга ръка.

Осми заседател: Вижда ли ли сте да се бият с ножове?

Пети заседател: Виждал съм.

Осми заседател: На кино?

Пети заседател: У нас, в задния двор... Такива сгъваеми ножове носеха и децата, и възрастните, сред които живях. Как не си спомних досега... Оче-

видно подсъзнателно се стремиш да забравиш тези неща... (Отваря ножа). Разбира се, който държи сгъваем нож, никога няма да възмахва отгоре надолу. Със сгъваем нож не се удря така. (Замахва отдолу нагоре.)

Осми заседател: Значи, с подобен нож не може да се нанесе рана, от която е умрял бащата на обвиняемия?

Пети заседател: Не, ако обвиняемият е имал някакъв опит в боравенето с нож.

Трети заседател: Не вярвам в това!

Десети заседател: И аз също. През всичкото време вие ни занимавате с фокуси.

Осми заседател: (към Дванадесети) А вие как мислите?

Дванадесети заседател: (неуверено) Че какво да кажа... не зная.

Осми заседател: (към Седми) Вие какво ще кажете?

Седми заседател: Его какво ще ви кажа... Омръзана ми всичко... Тълчем на едно и също място. Хайде да свършим с тази история и да си отиваме. Променям си мнението... Аз съм за „невинен“.

Трети заседател: Какво казахте?

Седми заседател: Това, което чухте. От мен — това.

Трети заседател: Какво значи — от мене това? Това не е отговор.

Единадесети заседател: (сърдито към Трети) Смятам, че сте прав... не е отговор. (Към Седми) Що за човек сте? Не ви се стои тук, защото имате билет за театър. Гласувахте за „виновен“ с надежда по-скоро да свърши всичко и сега по същата причина изменихте мнението си... Смятам, че нямате право да си играете така с човешкия живот... Това е безобразие... ужасно е.

Седми заседател: Момент... с какво право разговаряте с мен така?

Единадесети заседател: (строго) Имам пълно право. Шом гласувахте велнаж, че човекът е невинен — вие трябва да сте убедени, че той действително е невинен. А ако вярвате, че е виновен, ще гласувате обратно... Или пък нямате кураж да постъпите тъй, както считате за правилно.

Седми заседател: Чуйте...

Единадесети заседател: Виновен или невинен?

Седми заседател: (стеснително) Но аз казах не... виновен.

Единадесети заседател: Защо?

Седми заседател: Не съм длъжен...

Единадесети заседател: Длъжен сте... Говорете... Защо?

Продължително се гледат един друг.

Седми заседател: (тихо) Аз... аз не смятам, че е виновен.

Осми заседател: (бързо) Искам ново гласуване.

Председателстващият: Има предложение да се гласува още един път... Възражения?

Никой не възражава.

Председателстващият: Добре. Да гласуваме. Който счита, че подсъдимият е невинен, моля да вдигне ръка.

Бързо, почти едновременно дигат ръце Втори, Пети, Шести, Седми, Осми, Девети и Единадесети заседатели. След туй бавно към тях се присъединява и Дванадесетият.

Няколко секунди Председателстващият се вглежда в лицата на седящите около масата и след това бавно вдига ръка, след което започва да брои вдигнатите ръце.

Председателстващият: Снемете ръцете...

Ръцете се снемат.

— Девет гласуваха за „невинен“. Сега да вдигнат ръце, които смятат подсъдимия за виновен.

Ръце вдигат Трети, Четвърти и Десети заседатели.

Десети заседател: Не ви разбирам. Как може да мислите, че младежът е невинен? Вие знаете как лъжат тези хора. Струва ми се, че не би трябвало да ви говоря за тях. Освен това трябва да ви кажа, че...

От своето място се повдига Пети заседател. Без да каже нещо той обръща гръб и се отправя към прозореца.

Десети заседател:... могат да убият човек без всякакви причини. Разбирате ли, напиват се и — бух. Някой вече лежи в локвата. Те дори не би тряб-

ващо да бъдат съдени. Такива са. Разбирате ли какво искам да ви кажа? Това са хора, невъздържани, с бурни реакции, насилници.

Стават от местата си и отиват към прозореца Девети заседател, след него и Единадесети.

Десети заседател: За тях човешкият живот съвсем не е така скъп, както за нас... Ей, къде отивате? Тези хора пиянствуват, бият се и винаги сред тях някой пада убит... За тях това няма значение. Е, няма, разбира се, и между тях добри хора... Трябва да ви кажа това.

Никой не прекъсва Десети заседател. Но по гъда, с който го слушат, става ясно, че не само никой не му съчувствува, а напротив, по лицата на останалите се чете мълчалив протест.

Ето от стола си е станал и е отишъл към прозореца Осми заседател. След него Втори и Шести.

Десети заседател: Аз познавах няколко напълно почтени хора... но те са изключение. Повечето от тях, струва ми се, нямат никакви чувства. Могат да извършат всичко, каквото им хрумне... Но какво става тук?

От мястото си става председателстващият. Той също се приближава към прозореца. След него стават Седми и Дванадесети заседатели.

Десети заседател: Аз казвам своето мнение... Повярвайте ми. Това са безчестни хора. Между тях няма нито един порядъчен. И ние трябва да сме нащрек... Повярвайте ми. Младежът, на когото чухме делото...

На масата седи Трети заседател и си играе с ножа. Намръщен, той гледа Четвърти... Но ето става и той. Също отива към прозореца. В стаята цари гробна тишина. Всички са обърнали гръб към Десети заседател.

Десети заседател: Че няма вие сами не ги познавате?... Послушайте ме. Но какво правите вие? ... Аз се старая да ви обясня...

Четвърти заседател не му дава да завърши. Той се обръща към него и почти ласкаво му кизва:

Четвърти заседател: Стига. Ако кажете още една дума, ще ви смажа главата.

Зашеметен, Десети заседател нищо не разбира и го гледа. Всички мълчаливо са замръзнали на местата си.

Десети заседател се озърта уплашено. Обръща очи към масата.

Десети заседател: (смирено) Но аз исках само да ви кажа...

Никой не отговаря. Четвърти заседател изпитателно гледа Десети.

Четвърти заседател: Добре. Да седнем всички. Аз все пак смятам, че младежът е виновен. Ще ви кажа защо мисля така. Най-убедителното показание според мен беше на жената, която живее срещу дома на момчето. Тя твърдеше, че със собствени очи е видяла убийството.

Трети заседател: Правилно... И аз смятам това за най-убедително доказателство.

Осми заседател: Добре. Нека да разгледаме нейните показания... Кажете какво каза тя?

Четвърти заседател: Мисля, че мога точно да повтора нейните думи... Тя каза, че си е легнала да спи в единадесет часа. Нейният креват е бил до отворения прозорец и лежейки, тя е могла да наблюдава срещната страна на улицата. Жената е лежала, въртала се е в кревата, защото не е могла да спи. Най-сетне около един без десет тя се е обърнала към прозореца. Погледнала и видяла как младежът е ударил с нож баща си... Струва ми се, че това доказателство е абсолютно неопровержимо.

Трети заседател: И аз смятам същото. Това е основното показание в делото.

Четвърти заседател сваля очилата си и започва да ги търка. Мълчаливо и очаквателно го наблюдават останалите. Най-сетне той се обръща към заседателите.

Четвърти заседател: Аз наистина не разбирам как можете да твърдите, че той е невинен. (Към Дванадесети) Вие какво мислите по този повод?

Дванадесети заседател: Да... възможно е... имаше толкова различни показания, които още трябва да се проверяват.

Трети заседател: Какво искате да кажете с това „възможно е“? Тези показания са абсолютно правилни... Всички други могат да бъдат отхвърлени... Това показание е напълно достатъчно.

Четвърти заседател: Така мисля и аз.

Трие своите очила и Втори заседател. Той се вглежда в стенния часовник, но не може да разбере къде са стрелките. Шести заседател го гледа внимателно.

Втори заседател: Колко е часът?

Единадесети заседател: Шест без десет.

Втори заседател: Колко е късно вече. Как мислите, дали не биха ни пуснали да си отидем? ... Утре ще завършим тази работа ... Едно от моите деца има заушка.

Пети заседател: Не разчитайте на това.

Шести заседател: (към Втори) Извинете, но вие без очила не можете ли да видите колко е часът?

Втори заседател: Малко трудно ... Защо питате?

Шести заседател: Нищо ... Просто така ... Може би това е твърде глупаво ... но кажете какво правите, когато се събудите нощем и искате да узнаете колко е часът.

Втори заседател: Как — какво? Слагам си очилата и гледам часовника.

Шести заседател: Значи, вие ги махате, когато си лягате?

Втори заседател: Разбира се ... Кой спи с очила?

Дванадесети заседател: За какво е всичко това?

Шести заседател: Така ... мислех ... Вие знаете, че жената, която говореше в съда, че е видяла убийството ... носеше очила ...

Трети заседател: Очила носи и моята баба. Какво от това? ...

Осми заседател: Вашата баба не беше свидетел на процеса по убийството.

Председателстващият: Момент ... А тя въобще носеше ли очила? (Не си спомням.)

Единадесети заседател: Разбира се, че носеше. Тази жена имаше очила прекрасно си спомням ... И според мен това бяха силни очила.

Девети заседател: Да. И тя нито веднъж не ги сваля.

Четвърти заседател: Действително тя носеше очила ... Странно, че аз не помислих за това.

Осми заседател: Но няма тя в кревата е била с очила. Тя каза, че е погледнала през прозореца, лежейки в кревата, готова да спи. И в този момент е станало убийството, а след няколко секунди е угаснало електричеството. Може би тя действително вярва, че е видяла как момчето убива баща си ... Но аз мисля, че е могла да види само разлети петна.

Трети заседател: А откъде знаете, че не е видяла? Може би е далекогледа?

С вид на победител оглежда всички. Никой не му отговаря.

Трети заседател: (високо) Откъде той може да знае всичко това?

Мълчание.

Осми заседател: И сега ли има още някой, който мисли, че делото ще предизвика никакви обосновани съмнения?

Сериозно и малко тъжно той оглежда седящите около масата. Погледът му се задържа на Десети заседател. Почувствувал върху себе си въпросителния поглед на Осми заседател, Десети отрицателно клати глава.

Трети заседател: (високо) А аз продължавам да го смятам за виновен.

Осми заседател: (точно) Може би още някой го счита за виновен?

Четвърти заседател: (спокойно) Не ... Вие ме убедихте в обратното.

Осми заседател: (към Трети) Останахте сам.

Трети заседател: Все ми е едно дали съм сам или не. Аз имам право и ще си оста на своето.

Осми заседател: Да, ваша си работа.

Всички гледат Трети заседател.

Трети заседател: Аз ви казах, че считам момчето за виновно. Какво искате още от мен?

Осми заседател: Вашите аргументи.

Всички очаквателно гледат Трети заседател.

Трети заседател: Не съм длъжен да ги съобщавам.

Осми заседател: Това за нас е неубедително ... Искаме да ги чуем ... Имаме време.

Трети заседател се обръща към Четвърти, улавя го за ръка и умоляващо му говори.

Трети заседател: Чуйте. Какво става с вас? ... Вие изложихте тук доводите си ... Нямате право сега да се отказвате от тях ... Само помислете: убиецът свободно ще се разхожда по улиците ... Убиецът ... Не, той трябва да умре. Подкрепете ме.

Четвърти заседател: Много съжалявам. но аз имам своите „обосновани съмнения“.

Осми заседател: Ние чакаме.

Трети заседател рязко се обръща към него и вика:

— Не ... Няма да ме уплашите.

Всички го гледат.

Трети заседател: Оставам на своето мнение.. Нека не вземем никакво решение ... Това е всичко.

Осми заседател: Какво пък ... Повече нищо не можем да направим ... Да се надяваме, че някога, може би след няколко месеца, вие ще заспите спокойно ...

Пети заседател: Но вие останяхте сам.

Девети заседател: Трябва много мъжество, за да поддържаши сам мнението си против всички.

Дълго и изпитателно гледа Трети заседател. Всички чакат да заговорят ... всички го презират за упорството му, за неговата злоба ...

Внезапно лицето му се изкривява. Готов е да заплаче. Накрай след вътрешна борба той удяра юмруци по масата и вика:

— Добре ...

И се обръща с гръб.

За минута в стаята зацарява гробна тишина. След това всички започват да говорят, разместват столовете. Председателстващият се отправя към вратата. Чука. Вратата се отваря. Разкльнният я придържа, докато един след друг през нея преминават заседателите.

Последен идва Осми. Като вижда, че Трети заседател все още стои обрънат, Осми застава на вратата. Най-сетне Трети вдига глава. Вижда, че е останал сам в стаята.

Бавно закрачва към вратата. Спира до масата, измъква от нея забития нож и се приближава към Осми заседател. Ножът е с острието си напред и като че ли Трети се готви да удари Осми. Дълго го гледа с нож, насочен към неговия корем.

Осми заседател се отстранява. Нищо не си говорят. Третият заседател хваща ножа за острието и го протяга с дръжката напред. След това мълчаливо излиза. Осми затваря ножа, слага го в джеба си, хвърля последен поглед на стаята, излиза и затваря вратата след себе си.

Стаята — опустяла.

Масата — с разпилени по нея хартийки.

Ясно виждаме смачкано парче хартия, на което е написано „невинен“.

Затъмнение.

Адрес на редакцията
ул. „Тодор Страшимиров“ 2
тел. 4-33-11 вътрешен 208
тираж 5000

