

Киноизкуство

7

ЮЛИ



7

киноизкуство

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВОТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА, НА СЪЮ-
ЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ И НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

1961

Ю Л И

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

1. Програма за действие (Н. С. Хрущов за задачите на литературата и изкуството). . . 3

ОБСЪЖДАНЕ НА ДОКУМЕНТАЛНИЯ ФИЛМ

2. Мисли за корените на някои успехи и несполуки 8
3. Проблеми на нашия мултипликационен филм 17

ПРЕГЛЕД

4. Първи фестивал на българския филм. . . 32
5. Месец на съветски класически филми . . 32
6. Седмица на българския филм в Париж . . 33

ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

7. Евгени Габрилович — Работата над кино-новелата 34

КИНОТО ПО СВЕТА

8. Писма от Москва — М. Белявски . . . 41
9. Кан 1961 година 48
10. Словашкият научно-популярен филм през 1961 година — М. Сливка 55
11. Нововъведение в кинотехниката — Я. Бутовски 58
12. За някои проблеми в чехословашкия игрален филм — Ю. Яшшо. 60
13. Холивудски контрасти — Илия Рилски . . 62
14. ЛИТЕРАТУРА ПО ВЪПРОСИТЕ НА КИНОТО 66
15. ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР — Ал. Александров 68

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

1. Тодор Монов — „Хроника на чувствата“ . . 1

На първа страница на корицата: Невена Коканова в ролята на Ирина от филма „Тютюн“, На четвърта страница: съветският филмов актьор Валентин Зубков.

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия
ДАКО ДАКОВСКИ, ХРИСТО КИРКОВ, ХАИМ ОЛИВЕР, НИКОЛАЙ ПОПОВ, ГЕОРГИ СТОЯНОВ-БИГОР, д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ, РАШО ШОСЕЛОВ
Оформление — Иван Бояджиев
Коректор-стилист — Д. Димитрова

ПРОГРАМА ЗА ДЕЙСТВИЕ

Н. С. Хрущов за задачите на литературата и изкуството

Българските работници в областта на кинематографията посрещнаха изказването на Никита Сергеевич Хрущов „Към нови успехи на литературата и изкуството“ с чувство на дълбоко удовлетворение. Още веднъж те се убедиха в дълбоката любов на ръководителя на могъщата съветска държава, на първия секретар на великата КПСС към хората на изкуството и литературата, в горещото му сърце, в принципиалността на неговата партийна мисъл, в яснотата на неговата борба за по-съвършена литература и изкуство. Срещите на дейците на изкуството и литературата с Никита Хрущов и неговите съратници от ръководството на партията и правителството на СССР станаха една прекрасна традиция. Но онзи, който внимателно е следил тези срещи, ще си спомни, че предметът на разговорите в двете срещи е твърде различен. Както сам Никита Хрущов каза:

„Няма да скрия от вас, че днешната среща ми харесва повече от предишната. Виждам, че с това са съгласни всички присъстващи. В какво се състои работата, какво стана? Защо ние днес беседуваме ето така, без гръм, без мълнии и се чувствуваме добре? Та ние не сме направили това изкуствено. Не! В нашето историческо движение към комунизма има и такива периоди, когато трябва да се огледаме наоколо, да преценим изминатия път и пред новото настъпление да прегледаме силите си, всички родове оръжие, за да изхвърлим всичко старо и ръждясало, да се въоръжим с нови, по-съвършени средства за борба, да разчистим пътя от затрупванията, да махнем всичко отживяло и ненужно. В живота на нашата съветска държава такъв период на преценка и разчистване бе периодът след смъртта на И. В. Сталин.

Вие помните как започнаха да се вълнуват, как се зарадваха враговете на съветската държава, когато нашата партия принципно и остро разкри големите недостатъци и грешки в своята работа. Какъв бесен вой нададе тогава срещу нас буржоазната пропаганда в печата, по радиото, в киното, в литературата. Партията не се изплаши да разкрие пред цял свят недостатъците, грешките, явните извращения, които бяха допуснати в периода на култа към личността. Ние направихме това, за да се освободим от болезнените и опасни явления от миналото, от всичко онова, което сковаваше творческите сили на партията и народа и пречеше на движението напред.

Разгръщайки остра критика и самокритика, нашата партия гледаше напред и знаеше, че колкото по-последователно и откровено

бъдат разкрити недостатъците, толкова по-успешно нашата страна ще тръгне напред по пътя на строителството на комунизма.

Ние смело гледаме народа в очите. Ние не само разкритикувахме недостатъците от миналото, но и извършихме такова преустройство в управлението и ръководството на всички области на стопанското и културното строителство, което без преувеличение може да се нарече революционно.

Сега всички виждат и признават как всичко това добре стана на практика и какви забележителни резултати достигнахме във всички области на живота.

При онези условия бяха нужни идейна твърдост, непоколебима комунистическа убеденост, трезв и ясен ум, твърда партийна издръжливост, за да се ориентираме добре в обстановката, да разберем тактиката на враждебните сили, да разобличим лъжата и клеветата и с негодувание да ги отхвърлим.“

В своите изказвания другарят Хрущов отново постави пред дейците на изкуството и литературата голямата задача да отразят в своите произведения величието на нашето стремително време:

„Човечеството векове е лелеяло мечтата за справедлив обществен строй, за комунизъм. Но едва на нас, съветските хора, се падна щастието първи в света да започнем въплъщаването на тази мечта в живота. В строителството на комунизма наред с мощното развитие на производителните сили, които ще осигурят изобилие от материални блага за народа, ние разрешаваме и такива задачи от изключителна важност като развитието на комунистическите обществени отношения и формирането на новия човек. С чувство на голямо удовлетворение може да се каже, че под ръководството на Комунистическата партия са възпитани поколения съветски хора, беззаветно предани на комунизма, чиито високи морални качества и героични дела предизвикват възхищението и дълбокото уважение на трудещите се от целия свят.

Още сега в облика на челните хора в нашата страна се различават чертите на човека от комунистическото утре. Тези черти все повече се проявяват и разкриват в техния мироглед, в ежедневния трудов и обществен живот, в бита. Трудът за благото на обществото става за тях първа жизнена необходимост; те поставят интересите на обществото над всичко.

Идеологическата работа на Комунистическата партия е насочена сега към насаждането у всички съветски хора на нови, комунистически морални качества и черти на характера, към пълно изкореняване в съзнанието на хората отживелиците от стария експлоататорски свят. Мисля, че няма нужда да ви говоря, че това е работа сложна, трудна, но изключително благородна.

Работниците в областта на литературата и изкуството винаги са били и са верни помощници на Комунистическата партия във всички нейни дела. Значението на тяхната творческа дейност особено нараства сега, когато комунистическото възпитание на трудещите се, формирането на новия човек стана една от най-насъщните задачи на партията. Между многото средства за идеологическа работа, с които разполага партията, аз бих искал да подчертая тук значението на литературата и изкуството, които притежават голяма сила за

художествено, емоционално въздействие върху чувствата и съзнанието на хората. Иска ми се да отбележа вашата работа с добра дума, скъпи другари.

Нали посредством най-добрите произведения на литературата и изкуството хората се учат правилно да разбират и изменят живота, да усвояват напредничавите идеи, да формират своя характер и убеждения тъй естествено и незабележимо, както детето се учи да говори.

Нужни са такива книги, филми, спектакли, произведения на музиката, живописата и скулптурата, които да възпитават хората в духа на комунистическите идеали, да пробуждат у тях чувство на възхищение от всичко забележително и прекрасно в нашата социалистическа действителност, да пораждат у хората готовност да отдадат своите сили, знания и способности в беззаветна служба на своя народ, желание да следват примера на положителните герои от произведенията и да предизвикват непримиримост към всичко анти-обществено, отрицателно в живота. Нужни са такива талантиливи и ярки книги, които да увеличат хората, нужни са такива филми, които хората да гледат с удоволствие, нужна е такава музика, която да слушат с наслаждение.

Другари! Нима можем да си представим по-почетна и увлекателна задача от участието със своите произведения във великата работа по възпитанието на убедени и твърди строители на комунистическото общество, които никакви враждебни сили никога и при никакви обстоятелства не ще отклонят от избора от тях път на борба за светлото бъдеще на хората по земята.

Твърде важно значение имат за нас, българските кинематографисти, и мислите на другаря Хрущов върху проблемата за партийността в изкуството. Той казва:

„По време на нашите предишни срещи аз вече имах случай да говоря за партийността на литературата, за партийното ръководство и свободата на творчеството. Но доколкото, както казват, не всички другари във вашата среда докрай са се ориентирали в тези въпроси, аз бих искал да изкажа някои съображения и в тази насока. Преди всичко да бъдеш партийен в художественото творчество значи да посветиш себе си, своите сили, своя талант на великото дело на борбата за комунизъм, за претворяване в живота на политиката на Комунистическата партия, а следователно — на делото на народа. В това е същността на въпроса, а не в това, дали носи човек партийен билет или не.

В политиката на Комунистическата партия се възплъщават най-благородните идеали на човечеството. За нея може да се каже, че е най-човечната политика. За нашата партия няма по-висока цел от постоянната грижа за съветските хора, за тяхното благо, тяхното щастие, за разцвета на техните физически и духовни сили. Само такъв художник може да достигне високо творчество и да получи призванието на народа, който идейно се е слял с партията, с нейната борба за осъществяване на тези величествени идеали и цели на човечеството.

Нашите противници в буржоазните страни се опитват да твър-

дят, че партийността в художественото творчество сковавала дейците на литературата и изкуството, ограничавала свободата на творчеството, свободното излагане на техните възгледи и убеждения. За такива хора следва да се каже, че за тях е просто невъзможно да разберат нито същността на нашия обществен строй, нито родените от социализма нови отношения на монолитно единство на Комунистическата партия, съветското правителство, работническата класа, колхозното селячество и народната интелигенция; на тях не им е съдено да разберат онази неоспорима истина, че Комунистическата партия е ръководеща сила на нашето общество, олицетворение на волята и на стремежите на народа, че тя се ползува с безграничното доверие и признателността на братското семейство на всички социалистически нации в нашата страна.

В политиката на партията, в нейната идеология съветските писатели, композитори, художници, работници от киното и театъра намират неизчерпаем извор на творческо вдъхновение. Те възприемат идеите на партията като свои собствени идеи. С цялото си творчество не по заповед, а по свое убеждение те защитават марксистко-ленинските идеи, борят се за тяхното осъществяване. В това те виждат своето истинско призвание и с нищо неограничавано проявяване на творческата свобода, създавайки високохудожествени произведения, проникнати от духа на социалистическия реализъм. Според ленинското разбиране свободата на творчеството се състои в това, да се върви заедно с народа, да се създават духовни богатства за народа, в интерес на народа.

В своята реч другарят Хрушчов се спира и на важните въпроси за задачите на критиката. Той казва:

„Литературно-художествената критика е призвана, както аз си представям това, активно да помага на писателите и дейците на изкуството в създаването на ярки и талантиливи произведения на нашата социалистическа действителност, всемерно да подкрепя техните стремежи да запечатат в художествени образи великите дела, героизма и мъжеството, високия морален и духовен облик на съветските хора — строители на комунизма. Всички ние добре разбираме, че създаването на такива произведения е работа трудна. За да отрази правдиво в произведенията на изкуството нашата съвременност в цялото ѝ величие, художникът трябва да се намира в кипежа на живота, чувствително да долавя и вярно да разбира новото, определящото в нашата действителност, дълбоко да познава съветския човек, неговите мисли и надежди, чувства и стремежи, с други думи, художникът трябва да бъде активен участник в строителството на комунистическото общество.

Критиката в този случай ще изпълни своето обществено предназначение, ако тя всемерно подкрепя дейците на литературата и изкуството в разрешаването на стоящите пред тях големи и важни творчески задачи, в създаването на нужните на народа, дълбоки по своето идейно съдържание и ярки по майсторство художествени произведения. Това съвсем не следва да се разбира като призив към непридирчив, невзискателен подход на критиката в оценката на художественото качество на произведенията на литературата и изку-

вот. Обратното, истинската критика трябва да бъде придирчива и взискателна по отношение на художествените достойнства на произведението. Но иска ми се да изкажа пожелание в критиката изцяло да бъдат отстранени срещащите се още превзети, необективни мнения за книгите, спектаклите, филмите, произведенията на музиката, живописата и скулптурата.

Не може да се счита за нормално, че в литературно-художествения печат се публикуват не рядко статии, отхвърлящи изцяло едни или други книги, филми и спектакли, непоказващи силните и слабите страни на тези произведения. От само себе си се разбира, че за несполучливите произведения трябва да се говори истината, но именно истината, без всякакви преувеличения и недоброжелателства.

Комунистическата партия изхожда от това, че критиката трябва да бъде безпощадна и непримирима, когато става дума за защитата на нашите идейни и политически принципи, когато работата се отнася до опити да се промъкнат чужди нам буржоазни възгледи и представи. Заедно с това трябва да се има предвид, че несполуки в работата, особено в художественото творчество, могат да имат и тези хора, които вярно и предано служат на народа. По отношение на тях критиката трябва да бъде внимателна и доброжелателна. Недопустимо е нарочно да се търсят в произведенията на литературата и изкуството само слабите страни и на тази основа напълно да се отхвърлят.

Превзетата, необективна оценка на труда на писателите, художниците, композиторите, дейците на киното и театъра неизбежно води към това, че те губят увереност в работата, отпускат им се ръцете, отслабва тяхната творческа активност. Критиката трябва да се стреми да помогне на автора правилно да осмисли явленията на действителността, да разбере причините за своите неуспехи. Натрупаният от нашата партия опит в работата с дейците на литературата и изкуството свидетелствува, че другарската критика, деловата поддръжка даже на сгрешилите автори им е помагала да превъзмогнат грешките и да създават произведения, получили в последствие широко признание.

А онези работници на изкуството, които са постигнати от неуспех и ги критикуват за това, не трябва да падат духом, а в упорит труд да се стремят към успехи, като помнят, че не всякога първата баница излиза хубава.“

Мислите на Никита Сергеевич Хрущов за задачите на литературата и изкуството в сегашния етап на развитие на съветското общество, за партийността на литературата, за партийното ръководство и свободата на творчеството, за мястото и значението на критиката за правилното развитие на изкуството и литературата представляват и за нас, българските кинематографисти, същинска програма за действие. Твърде важно е сега всеки творчески работник да прегледа в светлината на тези мисли своята собствена работа, своето художествено оръжие и с още по-голяма сила и всеотдайност да постави таланта и сърдцето си в служба на народа, за победата на великото дело на комунизма.

По почин на Съюза на кинодейците и партийната организация при Студията за хроникални и документални филми на 24 и 25 април т. г. бяха обсъдени нашите документални филми от 1960 година. В доклада, изнесен от Рашо Шоселов, както и в двудневните дискусийни разговори бяха засегнати някои проблемни въпроси за развитието на нашия документален филм, доизясняването и решаването на които несъмнено ще дойде с настоящата и бъдещата практика на кинодокументалистите.

Мисли за корените на някои успехи и несполуки

Докладчикът Рашо Шоселов направи предварителната уговорка, че не си е поставил задачата да преценява общото производство на Студията за хроникални и документални филми чрез рецензирането на всички филми от 1960 година. Когато се подема разговор за няколко десетки филми, полезно би било да се потърсят по-общите проблеми, да се съсредоточи вниманието върху корените на някои постижения или несполуки в тия филми.

Едва ли ще се намери друго изкуство, което е така неразривно и непосредствено свързано с нашата съвременност, с нашето текущо ежедневие като документалния филм. И това важи не само за кинохрониката, която не е в обсега на сегашното обсъждане, то се отнася с пълна сила и за общия профил на документалното ни филмопроизводство.

Тематичната насоченост на документалния филм през 1960 година е обусловена и неделимо свързана с най-важното в живота на цялата страна, с ускореното развитие по пътя на социализма, както и с общите тенденции в развитието на международния живот, с най-важните събития от международен мащаб.

Документалният филм през 1960 година отново потвърждава, че студийното ръководство и всички творчески работници разбират огромното значение на своето изкуство — изкуството на пламенни публицисти, агитатори и пропагандатори на новото, деен помощник на партията и народа в съзидателния труд, в устрема към социализма и комунизма.

В тридесет филма на съвременна тема през 1960 година кинодокументалистите заговориха за новото в нашата страна, за новите хора и отношения в мини и заводи, в селското стопанство, в търговията, в културния живот. Тяхната камера излезе извън границите на родината, за да стигне в далечни страни — Гвинея, Сирия, Виетнам, Белгия. Тя отрази интересни моменти от живота на пионерите, откликна на най-значителните политически и спортни събития от международен мащаб, станали в нашата страна.

Тематичното разнообразие на документалната продукция през 1960 година е свързано и с жанрово разнообразие на филмите. Наред с текущия събитиеен репортаж бяха създадени интересни очерци на съвременна тема, филми на ярката политическа публицистика, кинопортрети, историко-революционни филми, очерци за отделни градове, инструктивни и рекламни филми.

Трябва да се подчертае ярко публицистичният характер на преобладаващата част от документалните филми през миналата година, положителният стремеж при всички случаи да се търси политическата и нравствената осмисленост на пресъздадените върху екрана факти и събития.

Продукцията през 1960 година свидетелствува и за видимо повишаване на идейно-художественото ниво на нашия документален филм. Укрепнало е професионалното умение на творците, чувства се по-високата в сравнение с миналото кинокултура, умножават се радостните прояви на истинско майсторство, на талантиви решения.

Най-значителното произведение през миналата година, филмът „Георги Ди-

митров — страници от един велик живот", смет по сценарий на Камен Калчев и Йордан Величков от режисьора Йорд. Величков и оператора Кирил Тошев, е показателен не само за големите възможности на неговите автори, но и за растежа на целия творчески колектив в студията, набрал вече значителен опит в работата върху историко-революционния филм.

"Художникът Злати Бояджиев" показва не само тънкия артистичен усет на сценаристите Хаим Оливер и Цанко Лавренов, на режисьора Иван Попов и оператора Барух Лазаров. Тоя филм идва като закономерен резултат на многогодишни търсения в един труден жанр — кинопортрета.

Репортажите-пътеписи "Под гвинейско небе" — сценарист Теньо Казака, оператори Жеко Русев и Борис Шарланджиев; "Лотосите цъфтят" — сценарий Георги Янев и Димко Захариев, режисьор Д. Захариев, оператор Илия Китанов; и "Ние пяхме в Брюксел" — режисьор Румен Григоров, оператори Борислав Пунчев и Сашо Шекерджийски, решени с различен авторски почерк и на различно художествено ниво, говорят за умението на нашите кинодокументалисти да се ориентират бързо и правилно в една непозната за тях действителност, по интересен начин да ни сроят с мислите и настроенията, които тая действителност е събиждала у тях. Това са филми, които потвърждават необходимостта кинокамерата на нашите документалисти по-често да излиза извън пределите на родината, да задоволява естествената потребност на зрителите от повече знания за страни, към които международните събития привличат тяхното внимание.

За ръста на репортажа и очерка през миналата година можем да съдим по сполуки като "Комсомолски мартеници" и "Светлини и хора" (за тях допълнително ще поговорим); "Задружен дом" — реж. Ст. Харитонов, оператор В. Бакърджиев; "Пазители на родните граници" — сцен. Хр. Сантов и Теньо Казака, реж. Милен Гетов, опер. Д. Буцев; "Световно първенство по парашутизъм" — реж. М. Гетов, опер. Ил. Китанов и Б. Лазаров; "Пионерия" № 3 — реж. Поликсена Найденова; "За нея — жената" — реж. Невена Тощева, опер. Б. Лазаров, и др.

Политическата кинопублицистика е добре представена с филмите "Велика сила" — сцен. Ел. Димчевска и С. Йонтова, реж. Лада Бояджиева, опер. Борислав Пунчев; "С нас е Ленин" — реж. Н. Белогорски, опер. Г. Дуров; "От мечовете да изковем плугове" — сцен. Богомил Нонев и Н. Белогорски, режисьор Н. Белогорски, опер. Г. Дуров.

Но като отбелязваме несъмнения растеж на документалния филм, повишаването на неговото идейно-художествено ниво, трябва в същото време да признаем, че той все още изостава от общото развитие на нашата страна по пътя на социализма, от размаха на трудовия народ в устрема му към бъдещето на комунизма. И без да се лишаваме от радостта на вече достигнатото, трябва да поставим акцента на нашия разговор върху онова, което е спъвало и продължава да спъва възхода на документалния филм.

Без колебание може да се каже, че дори филмите, които оценяваме за най-добри, не са лишени от някои слабости и несъвършенства. Понякога тях слабости са плод на недостатъчна придирчивост, в други случаи идват като закономерен резултат на грешки в изборния от авторите път за творчески решения. Без да подценяваме първите, необходимо е да поговорим повече за вторите. Препенката за подобни грешки и несъвършенства може да се окаже твърде субективна, в това няма нищо чудно и то не е беда — стига само да бъде направена тя не с оглед на лични отношения към един или друг творец, а от принципи позиции.

— Аз споделям схващането — каза Р. Шоселов, — че името на нашето документално киносикуство е **правда**. Разбира се, няма изобщо изкуство, ако дадена творба е лишена от жизнена правда. Но при нас, в документалния филм, стои изискването за **документална** жизнена правда. При гледането на игрален филм зрителят има съзнанието, че той се среща с едно художествено пресъздаване на жизнената действителност, повече или по-малко правдиво в зависимост от таланта на неговите творци, от умението им да проникват по-дълбоко в жизнената правда, да я отразят чрез родените в тяхното художническо въображение събития, **образи и човешки отношения**. Силата на документалния филм, действеността на мисловните и емоционалните асоциации, които той буди у зрителя, извира преди всичко от убеждението, че екранът ни среща със самата действителност. Поднесените на екрана откъси от живота при документалния филм зрителят очаква не само да приличат на живота, а да бъдат негов адекватен показ, да бъдат **самият живот**.

Като държи сметка за тия очаквания на зрителя, художникът в документалния филм все пак прави не стенограма на живота, не какъв да е запис на

откъси от него. Отделното явление, конкретният факт и за кинодокументалиста е само градивен материал за неговото художествено произведение. И това важи не само за явленията и фактите на съвременността, които той непосредствено записва върху лентата, които коментира и съпоставя, за да разкрие взаимозависимостите между тях, да проникне в дълбоката им същност, художествено да ги осмисли. Това важи и за отразяването на вече минали, исторически събития и факти, при които кинодокументалистът се опира на разнообразен архивен материал, подчинява го на своя замисъл и от спокойната, безстрастна летопис може да ни изведе до вълнуващия разказ, наситен с драматизъм и богата емоционалност.

Подчертавам не случайно тия характерни отлики на документалния филм — документалната правда и битността му на художествено произведение, която мотивира необходимостта неговите създатели да се чувствуват не стенографи, а художници, изследователи и тълкуватели на живота. Мисля, че сполуките или най-сериозните слабости на документалните филми през 1960 година са обусловени преди всичко от разбирането или неразбирането, недооценяването на тия характерни отлики. Несъобразяването с тях, забравянето на спецификата на документалното киноизкуство, под каквито и форми да бъдат проявени, водят до незадоволителни резултати, до накръняване идейно-художествените качества на документалния филм.

*
* *
*

Кинорепортажът и очеркът — тия оперативни и с богати възможности жанрови форми в документалния филм — заемат количествено главния дял от производството на студията през миналата година. Усъвършенствването на майсторството в събитийно-репортажния филм и в киноочерка би ни помогнало в най-голяма степен да решаваме на високо идейно-художествено ниво най-животрептящите теми на съвременността, да откликваме на най-значителните събития, пред които животът твърде често неочаквано ни изправя.

Два филма с чисто репортажно-събитийен характер говорят за недостатъчното овладяване на тоя толкова важен жанр — „Президентът Сукарно у нас“ на режисьора Н. Боровишки и „Скъпи гости“ на Т. Пожарлиев. И двата филма — първият повече, вторият в по-малка степен — оставят впечатлението, че техните създатели не са успели да надхвърлят рамките на най-обикновената хроника, на регистрирането и показването на фактите предимно като безстрастна информация. Камерата просто следва гостите — в първия филм президента на Индонезия Сукарно, във втория — съветските партийни дейатели Фрол Козлов и Игнатов, — за да регистрира кой град са посетили, къде са станали събирания в тяхна чест. И в двата филма липсва най-важното — липсва темата, няма развълнуваният авторски коментар на събитията. И получава се така, че екранът ни поднася запис на събития и факти, който не е достигнал нивото на документалното киноизкуство. Правдата на показаните върху екрана откъси от живота действителност остава недоразкрита, зад външната видима страна на явленията и фактите авторите не са се постарали да проникнат в тяхната дълбока същност, за нея да ни заговорят.

Подобни слабости — в по-малка степен — може да се видят и в други репортажни филми, където темата е или недостатъчно ясно поставена, или недостатъчно разкрита: „При наши земляци в Сирия“, „XIX международен мострен панаир в Пловдив“ и др.

Неумението художествено да се разкрие чрез кинорепортажа правилно поставената обществено-значима тема нерядко се дължи на това, че въздействието върху зрителя се търси не толкова чрез емоционалния показ и авторското тълкуване на фактите и явленията от нашия живот, колкото чрез тяхното количествено натрупване. Вместо произведение на документалното киноизкуство получава се в такива случаи суховат доклад, който едва ли стига до ума и сърцето на зрителя. Това би могло да се каже за „Заслужен отих“ — филм за почивните домове на селските труженици, — в по-малка степен за филмите „Към продуктивно животновъдство“ и „Кънове на новото“, посветен на нашите постижения и перспективи в общественото хранене.

Документалният филм по определението на Ленин е образна публицистика, агитация с факти. Но точно в подбора и съпоставянето на фактите, в тяхното тълкуване и осмисляне ще се прояви истинският творец-кинодокументалист.

Като положителен пример в тая насока бих посочил интересния по замисъл малък филм „Комсомолски мартеници“ — сценарий Ст. Харитонов, режисьор Л. Обретенов, опер. Хр. Ковачев. Един народен обичай — даряването

на мартеници в началото на пролетта — е използван от авторите на филма твърде находчиво, за да заговорят за делото на комсомолците по заводи и фабрики, да шриховат образи от младостта на нашата работническа класа, от нашата съвременност. И в рамките на не повече от триста метра да докоснат темата за щастието на младите хора в наше време — щастие в творческия труд, в общия трудов подвиг на народа, който изгражда социалистическото си настояще и утрешно комунистическо бъдеще. „Комсомолски мартеници“ показва възможностите на осмисления репортаж-очерк, в който документален материал от различни краища на родината е сюжетно и тематично органически свързан, подчинен на замисъл на творците, на целеното от тях художествено внушение: ето ги нашите комсомолци, намерили пътя към щастието, в творческия труд, ето ги техните комсомолски мартеници — техния принос за изграждането на новия живот в родината.

И когато говорим за „Комсомолски мартеници“, ние определено изпитваме неудовлетвореност от тематично близкия нему филм „Комсомолски делници“, посветен на младите труженици в селското стопанство. Неудовлетвореност от това, че не разкрива поезията на комсомолските делници, която иззира от самия живот, художествено не защитава правилния в идейно-политическо отношение замисъл на авторите.

Един киноочерк от миналогодишната продукция заслужава да бъде по-специално отбелязан — „Светлини и хора“. Две неща в „Светлини и хора“ особено радват. Първо — поетичното виждане живота на миньорите, заложено още в сценария на Георги Стоянов-Бигор и доразвито от оператора-режисьор Христо Ковачев. Второ — творческите търсения в изобразителното решение на филма и особено в монтажа. Подчертано експресивен, динамичен и смел, монтажът в „Светлини и хора“ не е само път за смислов преход от епизод в епизод, той е преди всичко път за емоционално въздействие върху зрителя, за ярък израз на авторската образна мисъл. И ние го приемаме като положително явление, независимо от някои увлечения на Ковачев, по които може да се спори, защото носи белега на творческите търсения, на стремежа да не се робува на вече утвърденото, на някакъв канон. Приемаме го с радостта, която изпитвахме например от филма „Шатрите горят“ на Г. Алурков.

*
*
*

Твърде често в разговорите за документалния филм на преден план излиза въпросът за спецификата и богатството на неговия език, което ние недостатъчно използваме. И което е още по-лошо — богатство, в наличието на което някои наши кинодокументалисти са недостатъчно убедени. Неверие то в силата на специфичните за документалния киноезик изразни средства все още води някои творци към механични заемки на похвати от игралния филм, които сериозно накарняват у зрителя чувството за документална правда в показаните на екрана факти и събития. Резултатите от неверието в силата и възможностите на документалния киноезик можем да видим в не един от филмите през миналата година. В редица случаи то води кинодокументалистите към примитивно **онагледяване** на отделни моменти от изобразителното решение. Вместо да търсят нови, оригинални изобразителни решения, като се облягат върху специфичния за документалния филм асоциативен път за събуждане на мисли и емоции у зрителя, някои творци се задоволяват да повтарят вече втръснали на всички шаблони или да прибегнат към неубедителни инсценировки. „Първата лястовица“ на режисьора В. Асенов е най-очевидният пример за нетворческо използване на вече познати решения (краката на отиващите към урните избиратели, знамето над общината и др.) или на примитивно онагледяване (файтона, разминаването между Дядото и монарха и др.) Но ако подобна слабост можеше да се види само в един филм, за който изобщо трудно може да се кажат добри думи, за нея не би заслужавало и да се говори. За съжаление повече или по-малко можем да срещнем примитивното онагледяване и в други филми, дори измежду най-добрите. Да си спомним моменти от такъв филм като „Георги Димитров“ — епизода за влизането на Димитров в партията, разходката по Дунава на емигрантите във Виена, пътуването на героите от Лайпциг в самолета за Москва. В разрез с общото стилово решение на филма тия инсценирани моменти се чувствуват като драскотини в общо хубавия филмов разказ — емоционален, наситен с партнен патос, богат на мисли и внушения.

Механични заемки от игралния филм, пренесени несполучливо в документал-

ното кино, срещаме не само в изобразителното решение — тях можем да открием и в композицията на сюжета, където водят до не по-малко пакостни резултати.

Тук бих искал да се спра на двата филма, които творческата група — Георги Янев — сценарист и редактор, Димко Захариев — съавтор на сценария и режисьор, и Илия Китанов — оператор, реализира за Виетнам.

Защо едни и същи творци създадоха два филма на твърде различно идейно-художествено ниво — „Лотосите цъфтят“ и „Хора в бяло“?

„Лотосите цъфтят“ стои между най-доброто, което нашата кинодокументалистика даде в репортажно-пътеписния жанр. Тук авторите са намерили голямата, обществено-значимата тема на своя филм — темата за мира, против войната, за свободата, против колониализма. Подели разказа за една непозната нам страна, те записват с кинокамерата и ни говорят преди всичко за онова видно от тях, което разкрива в пълнота подхванатата тема. По сюжетната композиция това е филм-репортаж в остро публицистичен стил. Заедно с авторите ние пътуваме в далечен и непознат Виетнам, изживяваме породените от видяното мисли и възмущения. И въпреки допуснатата в отделни моменти натрапчивост на авторските внушения показаното на екрана носи обаянието и силата на документалната правда за живота в тая страна, защитава основните авторски мисли.

„Хора в бяло“ — филмът за българската лекарска група във Виетнам — тематично няма идейно-емоционалния заряд на „Лотосите цъфтят“. Но не в мащабите на тематичната постановка се корени качественото различие на двата филма. Темата за дружбата между нашия и виетнамския народ, намерила конкретен израз в изпращането на български лекари за Виетнам, е достатъчно значима, разкрива добри възможности за интересен документален филм. Слабостта на „Хора в бяло“ идва от несполучливо избраното жанрово решение и сюжетната композиция на разказа. Върху един документален материал, който е изисквал репортажна разработка, авторите се са опитали да създадат сюжетен разказ, който ни приближава към киноновелата. При всичките им усилия обаче те не успяват да ни убедят в документалната правда на случая с малката Ким Фо, който вероятно е напълно достоверен, но недоостоверно — като в игрална киноновела — показан. А как интересно би прозвучал разказът за Ким Фо, ако той би останал само един епизод в общия репортаж, ако не бе обременен с непосилната задача сюжетно да обедини целия филм.

Нуждата от сюжетно организиране на материала в документалния филм не би могла да се отрича. Но то при всички случаи трябва да става, като се държи сметка за необходимостта сюжетът да не предизвиква никакви съмнения по отношение на документалната си достоверност.

Отдавна познат похват в нашето — пък и не само в нашето — документално кино е воденето на разказа от името на един или няколко герои от филма. В някои случаи подобно водене на разказа го прави по-искрен, емоционално позаразпителен, по-достъпен за зрителя. Това би могло да се каже например за „Пионерия“ № 3 — реж. Поликсена Найденова, — в който децата разказват за живота си в международния пионерски лагер на черноморското крайбрежие. Но прилагането на същия похват в „Комсомолски делници“ се оказва една от причините за неуспеха на филма. Авторите започват своя филм с разказа на една девойка: „Преди четири месеца постъпих във фермата. Изпълнявах комсомолско поръчение... В началото беше трудно, всичко беше ново за мен.“

Ние естествено очакваме целият филмов разказ по-нататък да се центрира около тая девойка, която ще опознаем. Оказва се обаче, че тя започва да ни говори за обявеното национално съревнование между доячките, разказва ни за героини в това съревнование, които виждаме на екрана — Дишо Постолов от Самоков, младежите от ДЗС „Димитър Кондов“ край Варна, доячките от село Суворово, — за най-изтъкнатите млади животновъди от цялата страна. Авторите на филма очевидно са забравили, че в документалния очерк и репортажа героите живеят във времето и в пространствените граници, в които живее и самият автор-разказвач. И когато тая девойка в началото на филма разказва за себе си и за момъка, с когото работи в кравефермата, зрителят ще ѝ повярва. Но нейните думи ще прозвучат неубедително, когато се отнася до героини, които ние виждаме на екрана по техните работни места, с които тя не се е срещнала и не би могла да се срещне, както това са направили създателите на филма. Така един неподходящ за конкретния случай похват води до обратен на търсения от авторите ефект — срива жизнената и документалната правдивост на целия разказ.

Когато прибегваме към разказ от името на определен герой, това поставя изисквания не само за строежа и изпълнението на дикторския текст, но и за ця-

лостното решение на филма. На жизнения материал, който ще бъде запечатан върху кинолентата, камерата трябва да погледне през очите на героя-разказвач. Негов трябва да бъде коментарът — не само по езикова форма, но и по смислово съдържание. Не бъде ли спасено това изискване, у зрителя ще се получи впечатление, че слуша чужди, неприсъщи на героя думи. А това вече накърнява доверието му, срива документалната правда и върху целия филмов разказ може да легне сянката на съмнението, на невярата.

Убеден съм, че във връзка с производството на документални филми през миналата година възникват още редица творчески проблеми. Съществуват за нас дори проблеми, които в практиката на съветската и някои други социалистически кинематографии са решавани от големите майстори, а ние по тях сме още в областта на търсенията. Наличието на подобни проблеми не трябва да считаме непременно като белег на неовладяно майсторство от нашите кинодокументалисти. Езикът на документалния филм е така богат, неговите възможности за оригинална авторска изява са така широки, че творческите търсения на истинските художници трябва да бъдат непрестанни. И нашият разговор за някои постижения или несполуки през миналата година трябва да бъде подтик за все нови и нови творчески търсения — и сценарни, и режисьорски, и операторски, във всички компоненти на филма. Дръзновени творчески търсения, при които не трябва да се боим от експериментирането. Защото по-добре е да търсим, да експериментираме дори когато не е изключено и да сгрешим, отколкото да се потопим в блатото на самоуспокоението и застоя.

РАЗИСКВАНИЯ ПО ДОКЛАДА

Хаим Оливер упрекна докладчика, че е подчинил анализа на миналогодишното производство на Студията за хроникални и документални филми на своите теоретични схващания за документалния филм, които той счита в някои отношения за неправилни и остарели. В доклада е трябвало да се говори по-определено за нивото на миналогодишното производство в сравнение с предишните години, да се сравни то и с нивото на документалните кинематографии в СССР и в другите социалистически страни. Оливер е на мнение, че продукцията на документални филми през 1960 г. е на значително по-високо ниво от предишните години, в нея има по-висока култура на цялостната творческа работа. За това е спомогнал много установеният контакт с кинодокументалистите от братските социалистически страни, който трябва още повече да се засили и установи като постоянна практика. Помогнала е и атмосферата на търпимост към експериментите в студията, поощряването на творческите търсения от студийното ръководство.

Обявявайки се в защита на инсценировките, Оливер е на мнение, че без инсценировка не бихме могли да си представим филми като „Петимата от РМС“, „Антонивановци“, „Шатрите горят“ и дори „Георги Димитров“. Късометражният филм днес в цял свят се смята за авангардистки, прокарващ нови пътища във формите на киното. Ние също трябва да правим експерименти — и в областта на формата, и в областта на чисто техническите похвати. Трябва дори да се пристъпи към един-два филма годишно, които да се правят изцяло с опитни цели.

Янко Янков говори за основната сила на документалния филм — обработката на документа и на конкретния факт. Много често у нас се прекалява с количественото натрупване на документи и факти, вместо да се търси най-интересното, най-добре защитаващото художествената мисъл на авторите. Като споделена критика за лоша инсценировка в някои филми, Янков е на мнение, че добре направената инсценировка може на свой ред да се превърне в документ.

Филмите от миналата година, като „Георги Димитров“, „Светлини и хора“, „Под гвинейско небе“, „Лотосите цъфтят“ и др., показват, че нашето документално киноизкуство е във възход и неговите творци далеч още не са използвали всичките си възможности. В изобразително отношение някои документални филми стоят по-напред и от игралните филми.

Христо Мутафов посочи като слабост на доклада, че в него не е отделено специално място на филмите със селскостопанска тематика. Ако тия филми бяха анализирани, щеше да се види, че те са обременени преди всичко със сценарни слабости. У нас още продължава практиката да се приемат и пускат в производство недоработени сценарии, като се разчита техните грешки или несвършенства да се изправят в режисьорската работна книга или при самото снимане на филма.

Генчо Генчев одобрява стремежа във връзка с производството през 1960 г.

да се поведе разговор върху по-общи, принципни творчески проблеми. Като отбелязва общото повишаване на идейно-художественото ниво на документалната кинопродукция, Генчев счита, че на такива важни жанрове като репортажа и очерка не се е отделило достатъчно внимание. Редно би било да имаме повече филми като „Задружен дом“ и „Светлини и хора“. По-настойчиво трябва да се работи върху съвременната тема, върху най-важните и неотложни задачи, които народът в наше време решава. Това, разбира се, не е леко. Много по-лесно е да се направи интересен филм за художника Злати Бояджиев, отколкото за един селски труженик или за едно ТКЗС. Но като не подценяваме едната задача, трябва да виждаме огромното значение и на другата, макар тя да е много по-трудно решима. С разработката на съвременната тема трябва да се заловят най-добрите режисьори, които през миналата година са се държали малко настрана.

Сериозни усилия ни предстоят за овладяването на звука в документалния филм, в решаването на общата звукова партитура — с музиката, шумовете и тишината, с дикторския текст и директния запис. Въпросът е не само творчески — той опира и до техниката, с която ние не сме много добре и за която трябва сериозно да се помисли.

Нюма Белогорски е на мнение, че без възстановка е било невъзможно реализирането на филмите „Петимата от РМС“, „Антонивановци“ и „Георги Димитров“, които докладчикът признава за добри, поради което отричането на инсценировката от последния било неоснователно.

Успехите през миналата година Белогорски вижда преди всичко в това, че се е подобрила работата върху литературния сценарий. Когато имаме добър сценарий и е направена добра работна книга, филмът е вече решен, защото след това остава само техническо-творческият процес на реализацията.

Режисьорите в документалната студия трябва да се залавят с различни по тематика и жанр филми, защото това ще обогатява собствената им палитра и защото пред студията стоят задачи, които партията и правителството поставят. В тяхното решаване трябва да бъдат използвани всички творчески сили. В общата си дейност студията за документални филми работи напълно в духа на постановленията на ЦК на БКП, следва указанията на партията.

Юри Арnaudов изрази задоволството си преди всичко от искреността, която кинодокументалистите влагат в своите филми. От филмите, които е виждал, той харесва преди всичко очерките. Когато се говори за похватите в документалния филм и се спори за или против инсценировката и възстановката, трябва да се помисли дали инсценировката всъщност не отслабва творческото напрежение при изтръгването на онова, което чистият документ може да ни даде? Главните усилия трябва да бъдат насочени към това, да изтръгнем от документа всичко и да зазвучи то с пълна сила. С примери от филми на Есфира Шуб и един шведски антихитлеристки филм **Юри Арnaudов** посочи големите възможности за кинорежисьора в използването на чистия документ.

Стефан Харитонов говори за необходимостта от пълна творческа мобилизация на всички участници в създаването на един филм. Особено внимание трябва да се обръща на сценария — нещо, което сега не винаги правим. Съвременната тема е най-важната и най-трудната, а за нея всъщност се отделя най-малко време при предварителните проучвания.

Ст. Харитонов намира за правилно изискването на докладчика да се държи винаги сметка за документалната правда, за естественото, неподправено показване на живота. Редом с това стои изискването за идейно-художествено осмисляне на ония откъси от живота, които пресъздаваме на екрана. Намирането на темата, яснотата на идеята и нейната значимост определят преди всичко бъдещия успех или неуспех на филма. След това вече идва и майсторството, таланът на твореца, без който и най-добрата тема, най-значимата идея може да остане само като добра заявка, която не е реализирана.

Христо Сантов намира, че правилно докладчикът преценява документалните филми за миналата година от определени свои теоретични позиции. Разглеждането на продукцията през 1960 г. надхвърля рамките на конкретната оценка за всеки филм или за отделния режисьор, то вече цели теоретичното осмисляне на нашата практика не само за една година, а за един по-голям период. Може би по-подробният анализ на отделни филми през миналата година би обогатил още повече доклада, би конкретизирал повече теоретичните установки, които Шоселов защитава.

Спорът „за“ или „против“ инсценировката и възстановката не е най-същественото, по което трябва да се говори. Биха могли да се приведат различни примери в защита на едната или другата теза. Решаващо при всички случаи си остава не какво, с какъв похват е направено, а как е направено — сполучливо или несполучливо, убедително или неубедително.

Сантов счита например, че във филма „Георги Димитров“ от режисурата е зависело епизодът за приемането на Димитров в партията да стане убедителен дори и при сегашното си решение, докато епизодът с разходката по Дунав е станал наистина една груба и излишна илюстрация — фалшива, неубедителна. Епизодът за Лайпцигския процес, по-специално споменът на баба Парашкева за тримата ѝ синове, показва пък силата и възможностите на художника, когато борави само с чистия документ.

Като отбелязва, че в чистата хроника нашите кинодокументалисти проявяват повече умение, Сантов подчерта необходимостта и в документалния филм да се усъвършенствува майсторството на снайперисткия репортаж, на мигновенното улавяне на живота в най-правдивия му вид, с тънко чувство за най-важното и за най-ярките детайли, които ще ни позволят още по-ясно да видим фактите и явленията на живота в тяхната дълбока същност.

Без да подценява успехите на документалния филм през 1960 година, Сантов е на мнение, че по отношение на жанровото разнообразие се върви по установена инерция, че няма в достатъчна степен изява на авторски почерци от различните творци. Нямаме например лирическият репортаж, няма есета, няма пътеписи. Някои похвати наистина почват често да се повтарят, сполучливи в един филм решения се пренасят в друг. А необходимо е всеки режисьор, оператор или сценарист да търси свой почерк, сам да бъде откривател в областта и на формата, и на съдържанието. Овлавяването на занаята вече не е проблема, то е речена задача за нашите кинодокументалисти. Но остава по-важното и по-мъчното — остава да видим проявата на художници, които се различават един от друг, всеки от които по свой начин търси нови решения. Езикът на документалното кино е наистина много богат, големи са възможностите и за обогатяването му по всички линии — с картината, със звука, с монтажа. Достатъчно е да се вгледаме във филмите на майстори като Дзига Вертов например, за да се убедим колко много още не сме постигнали и бихме могли да постигнем.

На последния фестивал в Москва бяха показани редица късометражни филми, в които се отива към съвсем смели експерименти — вече се отива към някаква смесица между документалния и игралния филм. Филми без психологически задачи, без непосредствена изява на актьора, на игра без диалог. Това са филми като „Бялата грива“ и „Червеного балонче“ с малка сюжетна нишка — не в границите на игралния филм. Може би е време и у нас да направим подобни експерименти. Изобико повикът да се отива и у нас към по-смели експерименти е правилен и той трябва да бъде поддържан на практика.

Януш Вазов говори за това, че не документалният филм трябва да се влияе от игралния. Напоследък фактически игралният филм се влияе от документалния. Влияе се преди всичко в стремежа да даде на жизнената правда документална убедителност. Факт е също, че представителите на новите веяния в игралния филм напоследък излизат из средите на бивши кинодокументалисти. Документалният филм има страшна сила, която ние недооценяваме — непосредствения контакт с действителността. Тук Белогорски каза, че за него творческият процес бил приключен с написването на сценария и работната книга, след това започнал един механичнотворчески процес. Мене ми се струва, че точно в периода на този „механичнотворчески“ процес ние влизаме в най-непосредствен допир с действителността, поради което тук трябва да бъдем в пълна мобилизация на силите си като художници-документалисти. Даже при снемането на игрални филми ние знаем творци като Рене Клер, които след завършването на сценария и работната книга смятат основната си работа за свършена. Но знаем и творци като създателя на „Четиристотинте удара“ — Трюфо, — който на преден план поставя контакта с действителността до окончателното завършване на своя филм. Стопроцентовото реализиране на работната книга, несъобразяването с промените, които самият живот налага, може да ни доведе дори до провал на филма. А смятам, че какъвто и филм да правим, през целия период на работата върху него трябва да мислим за документалната правда, която зрителите очакват от него.

Георги Янев подчерта, че в нашата кинематография Студията за хроникални и документални филми е най-оперативната, най-пряко свързана с текущата поли-

тика на партията. Ако в отделни филми наистина имаме грешки или слабости, това не са грешки в политическата линия, а слабости в художествената защита на идеите, които искаме да доведем до зрителя. А когато дадена идея сме защитили лошо, когато не сме я пречупили през творческата си индивидуалност, все едно е, че сме я провалили. Като се изключат филмите „Георги Димитров“, „Задружен дом“, филмите на Белогорски и до известна степен „Лотосите цъфтят“, във всички останали филми от миналата година Янев вижда лош монтаж, слабо кинематографично мислене още в сценария, та и до окончателното завършване. За да защити инсценировката, Янев припомня филма „Шатрите горят“, който изцяло бил построен на инсценировки. В „Лотосите цъфтят“ много неща били също инсценирани — детето, което пикае върху танковете, каската, в която са посадени цветя, и др. п. В заключение Г. Янев отправи апел да се стремим страстно и на високо художествено ниво да защитаваме политическите идеи, да защитаваме политиката на партията, която сме призвани да отразяваме и провеждаме в нашите филми.

Председателстващият обсъждането др. Христо Сантов, зам.-главен секретар на Съюза на кинорежисьорите, даде думата на докладчика за заключително слово.

Рашо Шоселов защити теоретичните позиции, от които е разглеждал някои проблемни въпроси във връзка с производството на документалната студия през миналата година. Въпросът „за“ или „против“ инсценировката е поставен в доклада дотолкова, доколкото тя срива доверието на зрителя към документалната жизнена правда — неотменима същност на всеки документален филм. Всички, които се опитваха по принцип да защитават инсценировката в документалния филм, фактически смесваха три близки, но не тъждествени неща: организация на материала, възстановка и инсценировка. Като приема организацията на жизнения материал за необходима и допуска възстановката, Шоселов счита, че инсценировката води творците по пътя на най-малкото съпротивление, демобилизира ги за постоянни и упорити търсения в областта на документалния киноезик.

Постановлението на ЦК на БКП от 1958 г. за състоянието и по-нататъшното развитие на българската кинематография посочи пътя за растежа и на нашия документален филм. Следвайки указанията на партията, нашите кинодокументалисти завоюваха постижения, които трябва да разширяват и задълбочават.

За нашите кинодокументалисти особено важно е да усъвършенствуват своето майсторство в оперативната боева кинопублицистика, като насочват вниманието си преди всичко към съвременната тема. Констатацията, че върховите художествени постижения на студията през миналата година не са в разработката на най-важните теми от нашата съвременност, както и обстоятелството, че в тая тематика не са били ангажирани най-добрите режисьори на студията, трябва да ни карат сериозно да се замислим за бъдещата си работа.

След като сме овладели азбуката на документалното киноизкуство, овладели сме занаятчийското майсторство, трябва непрекъснато да се стремим към по-високо художествено майсторство, към истинско изкуство в документалния филм. Като изучаваме и творчески усвояваме опита на големите майстори от ранга на Дзига Вертов, Есфира Шуб, Йорис Ивънс, Роман Кармен, Андрю и Анели Торндайк — да държим винаги будно вниманието си, да тълкуваме партийно-страстно, с дълбочина и проникновение фактите от историята или от съвременността, да ги изследваме и тълкуваме така, че да виждаме перспективите на бъдещето, активно да съдействуваме за тържеството на новото, на прогресивното — да съдействуваме за тържеството на социализма и комунизма.

Проблеми на нашия мултипликационен филм

Съюзът на кинодейците и партийната организация при Студията за игрални филми организираха на 5 и 6 май т. г. обсъждане на мултипликационните филми, произведени през 1960 г.

По-долу поместваме с малки съкращения доклада на др. Христо Сантов и резюме на изказванията по доклада.

Мултипликационният филм е една от най-младите рожби в нашата млада кинематография. Ако не вземем предвид няколкото опита, правени преди десетина-дванадесет години, които са на много ниско художествено и кинематографично ниво, той всъщност има едва шестгодишна история. Но за тези шест години мултипликационният филм е регистрирал вече около тридесет картини, голяма част от които са излезли извън пределите на нашата страна и с основание се равняват с мултипликационните филми на други, далеч по-стари и утвърдени кинематографии. В този кратък срок българската мултипликация е извървяла немалък път. Достатъчно е само да се сравнят „Майстор Манол“ с „Невидимият Мирко“ и „Парад“ в областта на обменната мултипликация или „Юнак Марко“ с „Прометей“ и „Приказка за боровото клонче“ в рисуваната, за да се види съвсем нагледно безсъмненият ръст на нашите художници, мултипликатори, режисьори в областта на едно много сложно и трудно изкуство. Растежът на нашата мултипликация е толкова по-скъп за нас, понеже става във време, когато рисуваният трикфилм и марионетният в такива класически страни на този род филми, като Америка, Франция и Англия, вървят към явен упадък, потиснати изцяло от кинобизнеса.

Макар че в своето съвсем кратко съществуване изкуството на мултипликационния филм успя да регистрира период на разцвет, да създаде своя класика, да остави наред с имената на много герои от художествените филми и имена на свои мултипликационни герои, неговата теория и до днешен ден е все още повърхностно разработена, неговата богата практика — недостатъчно добре изследвана. В нашата, българската практика положението е много по-лошо. Голяма част от филмите, а едва ли не и всичките, създадени в тази област, слизат от екраните без елементарна критична оценка. А съвсем не е излишно да си припомним, а да припомним ведно с това и на всички, които се наричат приятели и почитатели на киното, че всъщност в корените, в изворите, в самата основа на съвременния кинематограф лежи онзи ефект, който откри рисуваният филм и на който той се основава и до ден днешен. Разлагането, анатомизирането на движението, което в първите стъпки на киното поразяваше със своите възможности, с развитието на филмовата техника, с навлизането на театъра и актьора на екраните, беше забравено от художествения филм и за съжаление все по-малко и по-малко използвано като изразно средство в палитрата на кинематографиста. В мултипликацията то продължава да съществува в своя най-чист вид. Няколкото десетилетия опит в това направление го усъвършенствуваха и развиха до положението на съвършено самостоятелно изкуство, със свои закони, със свой особен мир, със свои специфични герои. Пофазовото снимане на фигурите с всичките неограничени художествени възможности, безкрайните по количество трюкове и ефекти, които то предлага, правят от мултипликационния филмов кадър, от мултипликационния герой мека фина глина в ръцете на кинематографиста, от която той може да създаде най-причудливи както по вид, така и по характер изваяния. Никъде в киното авторът-кинематографист не може така плътно да бъде в своя екранен герой, както това прави мултипликаторът в рисувания филм. И разбира се, никъде той не може

така пълно да се изяви, както това може да стане в този вид филми. Ако игралният художествен филм все пак има своите корени в театъра, от който и до днес черпи опит и изразни средства, ако документалният и научно-популярният филм имат зад гърба си доста богата история на съответните видове публицистика и литература, рисуваният филм се ражда с раждането на киното. В известен смисъл той е дори негов предшественик. Нека не забравяме, че долюмиеровският период всъщност е един низ от опити да се раздвижи мъртвата рисунка.

Обемната мултипликация — кукленият филм, в това отношение отстъпва на рисувания. Той в значителна степен е рожба на опити да се пригоди за екран едно вече съществуващо изкуство, със своя специфика и свои закони. Но в развитието на екрана той доста осезателно еволюира и се откъсва от своя родител — марионетния театър, добивайки физиономията на самостоятелно изкуство. Най-важните си отличителни белези като кинематографическо изкуство обаче обемно-мултипликационният филм взема от рисувания. Това са на първо място неограничените възможности творчески да се борави с ритъма. Тази отличителна черта на мултипликацията, която в нашата практика за съжаление много често се забравя, средява обемния мултипликационен филм с рисувания и ни кара често да говорим за тях като за едно изкуство. Това сливане на двете изкуства в едно е колкото полезно, толкова и вредно, защото то понякога не ни позволява да видим значителната разлика между тях, а отгук да търсим и да откриваме тяхната специфика, техните специфични, неповторими изразни средства. Тази опасност е особено реална за кукления филм, тъй като именно в него най-често се проявява инерцията на другите некинематографични изкуства.

Правя тази малка екскурзия в теорията на мултипликационния филм, защото, струва ми се, не винаги някои основни положения от тая теория се имат предвид в нашата практика. А един, макар и бегъл преглед на цялостната продукция в областта и на двата жанра, много красноречиво говори, че там, където основните закони на мултипликационния филм са били зачитани, нашите мултипликатори са имали успехи, там, където те са вървели срещу тях, са се получавали несполуки. В това отношение продукцията за 1960 г. е доста характерна. Тя може да бъде указание за овладяна специфика на мултипликационния филм, за познаване на неговите закони и в същото време да бъде пример за пренебрегването на тези закони, за вървене в разрез със същината на това своеобразно изкуство. Продукцията на нашия мултипликационен филм за 1960 г. ни предлага седем филма. Три от тях са рисувани и четири — куклени: единият е екранизация на известна народна приказка, вторият — публицистичен политически плакат (ако такава определение може да бъде приложено за такъв род филм) и е предначен изключително за възрастни, два филма са приказни поемки, всяка от тях решена в различен поетичен ключ, един е възпитателно-педагогичен разказ, един — приключенско-фантастичен и накрая един филм, гонещ чисто практически цели — занимателно, със средствата на мултипликацията да ни внуши някои правила за движението. За седем филма това е доста пъстр букет от най-разнообразни жанрове, всеки от който разкрива различни страни от изразните възможности на мултипликационното изкуство.

Кукленият филм през 1960 г. ни предлага четири филма и четирите от съвършено различни жанрове. Най-напред бих искал да отбележа двата филма на режисьора Топалджиков, един от пионерите на нашия куклен филм. Първият от тези филми, „Вълшебната мотичка“, по сценарий на Дяков и Павлов, е единствената екранизация на народна приказка в миналогодишния репертоар на студията. За разлика от „Невидимият Мирко“, един от главните недостатъци на който беше компилативният характер на сюжета, почерпан от различни приказки, от един пъстр разнонационален фолклор, често пъти неотговарящ във всичките си елементи на изискването за единен стил, „Вълшебната мотичка“ е чисто българска приказка, взета в нейния почти натурален вид. Изискването за стил още в сценария на този филм е спазено. То се чувства доста осезателно и в неговата реализация. Но затова пък не може да не се отбележи, че онова, в което „Невидимият Мирко“ беше особено силен — неговата съобразеност със законите на мултипликационния куклен филм, — е ахилесовата пета на новата работа на Топалджиков. Филмът е трмав, без онази лекота в ритъма, която е така характерна за мултипликационния филм, без онази яснота и лаконичност в сюжета, на която са чужди разказвателността и сложните психологични преживявания, които влекат след себе си необходимостта от включване на словото като изразно



„Приказка за боровото клонче“

средство. Всъщност бедите на филма в голямата си част идват от сценария. Дяков и Павлов явно не са могли да намерят филмово, мултипликационно решение на сюжетния мотив от народната приказка. И то не се е получило, струва ми се, защото авторите са вървели по простото илюстриране на народната мъдрост: „който сам работи и късметът му работи“, а не по драматургичния, конфликтен път на поднасянето на тази идея. В този смисъл не е използван един прекрасен мотив, който вълшебната мотичка поднася — да блести, когато работи, и да ръждясва, когато е без работа. При сегашното построение на сюжета ние с основание се питаме: „а какво щеше да стане с героя, ако неговият късмет, поднесен ни като четирилистна детелина, не беше се сетил сам за своя притежател? ... Кога героят разбра, че щастieto е единствено в труда? ... Достатъчно ли е появяването на мотичката, за да разбере той това? ...“ Филмът повдига още редица други въпроси, неизяснени от развитието на сюжета. Ако неговите автори имат амбицията да бъдат разбирани без слово, трябваше да направят и своя сюжет, и символиката в него, и мъдростта, която той носи, пределно ясни и разбираеми.

Режисурата на Топалджиков доста буквално е следвала сценария и е повторила неговите грешки. В онези моменти, в които режисьорът не върви стриктно по стъпките му, а се опитва да детайлира разказа, да му придаде по-голяма свежест и достоверност, той излиза от рамките на своята идея. Така например съвсем като интермедии, сами за себе си звучат епизодчетата с пречупения слънчоглед, с упоритото растение, което не иска да се разтваря ведно с другите. В тези епизодчетата, в които действа късметът на героя, не е подчертано главното — мисълта, че чрез труд се постига щастие.

Доста възражения буди и художник-постановъчната работа във филма, и работата по типажа. Напълно естествено е една българска народна приказка да бъде решена в духа на нашите национални шевци. Но и тук следването на народната традиция е много буквално. Литсва опитът за по-модерно използване на традициите и което е по-важно, за подчинено на мултипликационното изкуство решение на постановъчната работа. Типажът във филма е безлик, нехарактерен, несъобразен с изискванията на сюжета. Така например късметът, който по сюжет вероятно трябва да бъде закачливо, симпатично момче, с тънките си теленци крачета, с детелината, над която не се чувствава никакво лице, е по-скоро герой от някакъв филм за гайки и винтове, отколкото от приказка. Героят на филма, взет

отделно от сюжета, просто като кукла, също така няма определена характеристика. За разлика от игралния филм, където при подбора на актьори за своите герои режисьорът работи с определени физиономии и е ограничен в избора си, режисьорът-мултипликатор има неограничена възможност да създаде такива герои, такива типове, които най-пълно да изразяват авторовата идея от сценария. А азбучна истина е, че мултипликационният типаж — бил той рисуван или куклен — търпи по-голямо подчертаване на характерни белези, което често пъти се търси в разрез с представата за обикновеното битово-реалистично третиране на персонажа.

Деформацията е един от главните белези на мултипликацията като изкуство. Разбира се, деформация, базираща се на отлично познаване на действителността и целеша единствено да подчертае най-яркото, най-необходимото на художника за разкриването на определена мисъл, на определена идея. И струва ми се, първата крачка на режисьора в това направление при създаването на филма трябва да е типажът. Често пъти умело подчертаната характерна черта в образа на героя дава на режисьора ключа към вярното и правилното поведение на този персонаж в сюжета. В това отношение искам да припомня един случай със Станиславски, който за една от ролите си разказва, че много трудно му се удавало влизането в образа до момента, в който решава да сложи на героя си големи мустаци и да му даде дебел бастун. Тези две подробности във външното скициране на образа според Станиславски му позволили да влезе в кожата на своя герой. Това, което може да даде на актьора Станиславски самочувствието на играния от него персонаж, в мултипликацията десетократно нараства по значение. А него именно ние често пъти изпускаме от нашата работа. Именно тук не е намерил вярното решение във филма си и Топалджиков. Това впрочем е беда, важеща не само за неговия филм. Тя в различна степен е валидна за голяма част от продукцията на нашата мултипликация. Говорейки за филма на Топалджиков „Вълшебната мотика“, искам да кажа няколко думи и за един друг елемент, който активно участва в постигането на единен стил на мултипликационния куклен филм. Въпросът е за материалите, от които се приготвят куклите и реквизитът. Във филма на Топалджиков основният материал са хартията и платът. И той, и художникът-постановчик явно не се стараят да придадат на фактурата на реквизита нейния естествен вид. Желанието им е да поднесат предметите условно. Това е добре. Но веднъж тръгнали по този път, необходимо е да изхождаме от възможностите на материала, с който работим. Петлото във филма, да речем, е убедително намерено в това направление. Но при слънчогледите, където авторите са се старали да бъдат по-близо до натурата, материалът започва да се чувствава като бутафория. Това е неверен тон, но той все още не е от такова естество, че да наруши общата мелодия. Когато влезем в стаята на героя, тази мелодия явно се нарушава. Нарушават я и дървеният креват, на който блести новичкото дърво с пирографисаните по него шарки, и рамките на прозорците, и другите дървени предмети. Решил да прави своя реквизит от плат, да ни наложи точно определена условност, режисьорът трябва да остане верен на замисъла си. Често пъти ние не обръщаме внимание на такива дребни неща, но те понякога са от естество да разрушат и най-прекрасните ни намерения, да ликвидират и най-хубавите ни постижения.

Спирам се така подробно на тази страна на филма на Топалджиков, защото мисля, че бележите по нея са валидни за голяма част от нашите куклени филми.

Вторият филм на Топалджиков през изминалата година — „Шапки долу“, по сценария на Васил Понев, е значително по-сполучливо решен като мултипликация. И тук литературният сценарий не блести с особени качества. И той се свежда до почти гола илюстрация на авторовата идея. Художественото решение на тази идея е твърде примитивно. Но в режисьорската работа съществува по-свободно и по-леко боравене с персонажа. Ритъмът на филма е по-близък до условния мир, който диктуват куклите. Отделните детайли са подчинени в повечето случаи на главната идея на филма — това важи за такива подробности, решени чисто мултипликационно, като телефона, който отива сам в ръцете на вездесъщия началник, като шапките от закачалката, които му се покланят, като котенцето в дома му, което покорно избърсва с опашката си разлятото мляко. Разбира се, и тук не са използвани всички резерви, що се касае до персонажа. Обемната кукла, която има доста неподвижно лице и не може да разчита на мимиката, щом



„Шапки долу“



„Малкият водолаз“

не е в състояние да „реагира“, трябва да бъде направена така, че да „играе“ състояния. Ние знаем, че две сполучливо поставени линии около устата могат да придадат комичен или трагичен израз на героя. Без да се прибегва към пластичната маска, която изисква друг стил на игра, обикновената кукла със статична маска може също да бъде разигравана, без да бъде нарушена условността, диктувана от кукления персонаж. „Шапки долу“ например дава такива възможности. Сюжетът в него играе на контрасти. Тези контрасти могат да бъдат търсени и във физиономията на куклите, а не да се оставя единствено сюжетът да ги носи. Такова използване предполага обаче по-голяма характерност на куклите, която и тук за съжаление не е достатъчна.

И в „Шапки долу“ художественото оформление не е на висотата на работата с куклите. По-голяма свобода в рисунъка и в декоративното оформление, повече стил, повече фантазия биха засилили положителните страни на филма.

„Шапки долу“ дава основание за повдигането на два въпроса от принципно значение за кукления филм. Думата е най-напред за съотношението в обема на персонажа и реквизита. Повод за това дават предметите от сутрешната закуска на малкия герой от филма. И кутията с бонбони, и яйцето, и чашата с мляко там имат почти естествена величина, докато куклите са около една седма от човешкия ръст. Какво е наложило уедряването на тези предмети. Аз мисля, че това не е необходимо по простата причина, че предметите в този епизод нямат особено драматургично значение и не е необходимо да бъдат така силно акцентирани.

В книгата си „Моето изкуство“ Сергей Образцов разказва за работата си над един от своите знаменити естрадни етюди „Налей бокал“. В този етюд той дълго търсил правилното поведение на изобразявания пияница и дълго не могъл да намери ключа към решаването му. Веднъж на един концерт, когато открил, че е забравил реквизита на своя герой — бутаторните бутилки и чаша, — бил принуден да ги замени с естествено големи. Етюдът станал сполучлив. Дълго търсеното „нещичко“ в него било намерено. Образцов изяснява, че съотношението между персонажа и неговия реквизит добива драматургичен смисъл. Още в самото им съпоставяне се ражда сатиричното жило в замисъла на автора. Този реквизит до голяма степен определя и поведението на героя.

Такава необходимост в посочения пример от „Шапки долу“ няма и затова този реквизит тежи. Друг е случаят с бидончето „птиче мляко“. Тука акцентирането на предмета е необходимо. Изисква го самият замисъл. И дори сегашните размери на бидона са малки. Увеличаването им ще увеличи и размерите на сатирата.

Вторият въпрос е за говора. Ако се погледне куклената продукция за годината, пък и не само за тази година, ще се забележи тенденция членоразделният говор да се заменя със звук, условно маркиращ говора. Тази тенденция, която в студията се издига до теория, до правило, не винаги е оправдана. И то особено в кукления филм, който за съжаление по-често получава сценарии, написани като хубави приказки за прочит, но не винаги съобразени с изискванията на мулти-

пликацията. Струва ми се, че ние не винаги трябва да лишаваме куклите от членоразделна реч. А когато сме решили да минем без говор, необходимо е да строим сценариите си така, че от говор да няма нужда. Маркиращите говора звуци са удобни и са на мястото си там, където този начин на изразяване има определен драматургичен и идеен смисъл, както е случаят с филма „Парад“ например. Но във „Вълшебната мотичка“ и в „Шапки долу“ това не е необходимо. Колко не на място е подобно маркиране особено ярко се разкрива в „Шапки долу“. Докато майката и бащата не говорят, а джавкат, синчето плаче с натуралния си глас. Явно режисьорът и звукооформителят не са могли да намерят звук, който да даде илюзия за плач, а той е необходим, за да бъде разбран сюжетът на филма. В резултат се получава разностилие, дисонанс в звуковото оформяне на филма.

Музикалната и звуковата фонограма в мултипликационния филм играе много по-голяма и по-важна драматургична и смислова роля, отколкото в игралния филм, и на нея с основание трябва да се обръща по-голямо внимание.

Филмът на режисьора Христо Топузанов „Парад“, по сценарий на Славов и Топузанов, заслужава по-особено внимание в куклената продукция за миналата година. Той заслужава това внимание по няколко причини. Първо, че е един от малкото опити да се направи в кукления филм рязка политическа сатира. Второ, че в рамките на един познат персонаж, без допълнителни изменения е потърсена и, сполучливо е намерена типизация. Подчертавам, без допълнителни изменения, без особената намеса на художника, с риск да бъде обвинен в непоследователност. Работата е там, че в „Парад“ именно в обезличаването на отделните фигури се крие същината на замисъла. И дори според мен малко бутафорно подчертаните мустаци на шаха са в разрез с този търсен и явно намерен стил.

Третата причина, поради която филмът „Парад“ заслужава по-особено внимание, е чистата, лаконична и културна работа по мултиплицирането, която в значителна степен отличава този филм от общата работа в студията с куклите. Тук може да се възрази, че при такъв персонаж, какъвто има в „Парад“, мултипликационната работа е по-лесна. А според мен работата е там, че тази „леснота“ идва в резултат на предварително премислените възможности на кукления персонаж в сюжета, тя е компонент от замисъла на авторите. И това е твърде важно в кукления, пък и въобще в мултипликационния филм. Движението на куклата трябва да се ражда ведно с раждането на героя и на сюжета, в който той се изяснява. Неговото мултиплициране е част, и то доста значителна част от характера му. В това отношение „Парад“ е без съмнение стъпка напред в нашия куклен филм. Разбира се, опитът в него не бива да бъде вземан буквално като еталон за по-нататъшната работа по мултиплицирането, тъй като той отразява изискванията на точно определен сюжет и пренесен некритично в друг сюжет би могъл само да навреди.

Нещо, в което филмът на Топузанов обаче е решително спорен, е замисълът и непосредствената сюжетна изява на този замисъл. Филмът е замислен като сатира срещу манията за световно господство. Ролята на претендента за такова господство е предоставена на един шахматен цар с неговите войници-пионки. Обаче изниква въпросът — защо именно на шахматните фигури е отредена тази роля? Кои са причините за тази маниакалност? Кое служи на автора като драматургичен повод мирната натурна картина на жилищната стая с ръката на почиващия си човек да се превърне в арена за бойните действия на шахматния цар? Във филма ние виждаме похода на шахматните фигури и този поход е поднесен остроумно и вярно. Липсва обаче нещо, което да осмисли този поход. В тази игра липсва партньор, който със своите действия би й дал съдържание. Шахматният поход сега е поднесен много общо, много обективистично. Подтекстът, който авторите влагат в рисуващата къщичка ръка, в разпиляването на фигурите и в новогодишната надраница, не достига до зрителя. Не достига, защото е закръпен към сюжета, защото не е станал жизнено необходима част от него. Липсата на антитеза, а отгук — и на конфликт в тази история минира доста осезателно хубавите постижения в нея. „Парад“ на Топузанов е радващо явление като експеримент, като заявка за целенасочена и стилна работа с кукления персонаж, но като цялостно завършено произведение е доста спорен.

Бих искал да кажа две думи и по музиката на филма. „Парад“ почти изцяло е решен в маршова стъпка. Строгите, отсечени, повтарящи се движения, правещи такова силно впечатление в началото, изморяват малко накрая. Веро-

ятно е било нужно режисьорът да намери място за поемане на дъх от зрителите. Еднообразието на ритмиката в движението се дублира доста сполучливо в музиката на Д. Грива. Но и Грива, подведен от режисьора, отива доста далече в това направление и към края, вместо да обогати картината, я изсушава с музиката си. Струва ми се, че една не особено силно изразена мелодика всред маршовния ритъм не би била в разрез със замисъла, а напротив, би го обогатила и освежила.

Последният от куклените филми за годината, „Сензационно състезание“ на Димитър Димитров, е замислен като агитационен филм по спазване на правилника за движението, насочен е срещу големите скорости, с които се движат някои моторни превозни средства. Идеята на филма е съвсем ясно и недвусмислено изразена в надписа на финала. И все пак в сюжета на филма има нещо, което буди спор именно по този въпрос. За да изяви своята идея, авторът, който е и режисьор, и сценарист едновременно, избира едно състезание между мотоциклетиста, който по неговия замисъл олишдетворява неразумните, превишаващи скоростта на движението шофьори и... костенурката, която е синоним на благоразумието и на малката скорост. Състезанието преминава през ред перипетии и накрая виждаме, че онзи „... който бавно ходи, стига по-бърже...“ Струва ми се обаче, че илюстрирането на тази народна поговорка в даденото съпоставяне и сюжет не води до търсените от автора заключения. На практика излиза, че Димитър Димитров съпоставя века на техниката с века на дядовските, костенурски превозни средства и в края на краищата дава право за живот на последните, отричайки първите. А такава идея, предполагам, и той самият не би приел за правилна. Впечатление за отричането на техниката се получава не само от непосредственото съпоставяне на двамата герои. В режисьорската разработка авторът доста подробно характеризира героя на техниката. Вместо сърце и мозък героят има гайки, ключове, махълонки, целият негов външен вид ни напомня бездушен робот, който, за да тръгне, трябва хубаво да се навие и смаже. Детайлите, които Димитров обилно ни предлага по линията на подобно охарактеризиране на героя, си правят лоша шега с автора. Те доста красноречиво характеризират бездушното на машината-робот, която, без авторът да иска това, става символ на века на машините, влязъл в единоборство с века на костенурките. Плакатът, който авторът издига в края на филма, в никакъв случай не може да бъде логичен завършек на сюжета. Той е като прилепен, по-неже е лишен от картинно и сюжетно доказателство.

Доколко сюжетът, персонажите и трюковете във филма на Димитров носят случаен характер, говори решението на дикторския текст. Дикторът на радиото, коментиращ състезанието, е, който въвежда във филма и който коментира постъпките на героите. Но ето в един момент невидимият коментатор става реално действащ персонаж. След миг той също (неизвестно защо) се оказва навита машина, губи пусулата, забърква предаването и само в широко разтворената му уста ние виждаме вместо език бързо въртяща се перка. Може би това трябва да се възприема като усмиване на почти машинизиранияте спортни говорители, но в случая това е свършено неуместно, тъй като идеята на филма според автора е друга.

Дебютът на Димитров в кукления филм е явно несполучлив. Неговото произведение бележи най-ниската точка в качеството на нашата мултипликация през изтеклата година.

Съпоставката на постиженията в кукления филм с постиженията в рисувания филм показва, че нашият рисуван филм значително е изпреварил кукления. Това се отнася както за непосредственото мултиплициране, одухотворяване на персонажа, така и за овладяване спецификата на това най-сложно и най-трудно от филмовите изкуства, на проявената постановъчна култура в него. От „Юнак Марко“, който беше първата по-сериозна работа в областта на рисувания филм и в който персонажът, бидейки мултипликационен по вид, не беше мултипликационен по съдържание, рисуваният филм мина през кинотрешелите „Надхитрената лисица“, „Грух и Грушка“, „Мишок и молив“ и др., овладявайки сложното изкуство на аниматора-рисувач, на мултипликационната постановка, за да стигне до „Прометей“, „Снежният човек“ и „Приказка за боровото клонче“, които могат да се мерят с най-добрите образци на това изкуство.

На рисувания филм в най-пълна мярка е присъщ динамичният сюжет, деформираната, подчертаната линия на рисунъка, шаржираният типизиран до окарикатуряване персонаж. Именно затова на него са най-подходящи сюжетите, изобил-

ствуващи с хиперболи, фантастика и сатира. Пъргавият, подвижен герой, за възможностите на когото няма прегради даже в най-необузданата фантазия, с право се счита за класически герой на рисувания филм. Нашият трикфилм от предишните години в своите най-ярки филми се развиваше именно по тази линия. Тази особеност на рисувания филм развиваха станалите класически герои на Дисней — Мики Маус, Патаран, Плутон, Трите прасенца и други. Но и самият Дисней в началото — в „Снежанка и седемте джуджета“, а по-късно в „Бемби“ — разкри, че рисуваният филм е не по-малко силен в един друг вид сюжети, където не ди намиката и подчертаната деформация са най-главното, а мекият лиризм, поетичната, нежната линия, една образност, която е по-близка не с фантастичните приказни сюжети, а с поезията и по-специално с лириката. Най-добрите съветски рисувани филми през последните години също така доказаха неизчерпаемите възможности на този тип сюжети в рисувания филм.

Нашата рисувана продукция за изминалата година почти изцяло е решена в този лиричен ключ. Това са първите опити на българския рисуван филм в това направление. И трябва да кажем веднага, те са сполучливи.

Без съмнение най-значителното постижение в тази област е филмът на режисьора Тодор Динов по сценарий на Валери Петров „Приказка за боровото клонче“. Сценарият на Валери Петров — една рядко поетична приказка с дълбоко философско съдържание — в никакъв случай не може да се каже, че е измежду най-потдаващи се на мултипликация сюжети. Една от сериозните пречки за реализацията на този сюжет е пълната статичност на неговите главни герои — две борови клончета. В замяна на това сценарият на Валери Петров е пълен с поетична атмосфера, вдъхва живот, одухотворява мъртвите клончета, прави ги привлекателни и симпатични герои. Режисьорът Тодор Динов доста сполучливо е преодолял статичността. Лека облачна покривка отделя връхчетата на високите ели и ние, без да губим илюзията, че героят е клонка от едно мощно дърво, започваме да го възприемаме като самостоятелен персонаж, не се дразним от нарушаване на жизнената правда, когато той, увлечен от слънчевия лъч, се отделя от дървото и започва да действа самостоятелно. Тодор Динов има явно чувство за лириката и което е по-важно, умее да ѝ придава специфичен мултипликационен израз. Неговите образи — и слънчевият лъч, и звездата, която така щедро боровото клонче сваля от небето за любимата си, и лунните серпантини и конфети — не са внесени отвън. Те са родени от поетичната образност на сюжета, подсказани са от конкретната ситуация, обогатяват замисъла. Мекият хумор, който искри в тях, само подчертава лиризма на сюжета и го обогатява. Разбира се, не всички образи, които Динов създава, имат еднаква цена. Така например, струва ми се, че играта на боровото клонче с облачните мехурчета, моделирането на балони и самолети, е малко чужда на замисъла. Може би не тя е най-характерното, което ще ни разкрие влюбеността на младото борово клонче в живота, в природата, която го обкръжава.

Не само в последния му филм една от най-големите сполуки на Динов е типизирането на героите. Той и в другите си филми е показвал неведнъж уменията с малко средства да дава завършен образ на своя рисуван мултипликационен герой. Но в „Боровото клонче“ тази му способност е особено силно подчертана. Елементите, които действителността дава за изграждане на героя от сценария, са твърде оскъдни — една пръчица с две шръкнали на страни малки клончета и иглички по тях. Това е всичко, което художникът има на разположение. Но и от тях той успява да изгради запомнящ се образ. Бих искал да обърна внимание на възрастовите изменения на героите. Няколко изменени линии и малкото жизнерадостно момче е вече улегнал възрастен мъж с особености, характерен за тази възраст израз на лицето.

„Приказка за боровото клонче“ е построен ритмично, с чувство за цената на отделния детайл. Едно по-продължително приближаване през боровата гора към бора, по който нагоре след малко ще се плъзне камерата, за да стигне върха, ни дава достатъчно пълно усещане за мястото на действието, за да става нужда по средата на разказа да се връщаме обратно към него. Същата панорама, използвана по обратния път, слага смисловата и философската поанта на разказа — обобщава житейската мъдрост, изключена от него. Разказът се води просто, без излишни усложнения, но затова пък богат и съдържателно. Сценарият на Валери Петров, без да е буквално изпълнен от режисьора, е творчески пресъздаден. Филмът „Приказка за боровото клонче“ е сериозен успех за нашия мултипликационен



„Снежният човек“

филм и за режисьора Тодор Динов. Той разкрива нови възможности в този труден, но изпълнен с много поезия и красота жанр.

„Снежният човек“ — другият рисуван филм, създаден през 1960 г. по сценарий на Анжел Вагенщайн и режисура на Радка Бъчварова, е близък по жанр и по дух на „Приказка за боровото клонче“. И той е поетичен разказ с философско съдържание. Разбира се, мъдростта, заключена в несложния сюжет на „Боровото клонче“, е доста по-дълбока и значима, отколкото в „Снежният човек“. Но затова пък сценарият на Анжел Вагенщайн е в голяма степен по-близко до филмовата реализация. Оттук и задачата, която е стояла пред режисьора на филма, е била по-проста за изпълнение. Много от конкретните филмови решения, реализирани на екрана, вече се съдържат в сценария. Това обаче в никакъв случай не намалява заслугата на режисьора. Радка Бъчварова е проявила много верен усет за силните и слабите страни на сценария на Вагенщайн. Тя не се е поддала на леката сантименталност, която лъха от сценария, и всячески се е постарала да я тушира във филма. С основание Бъчварова е съсредоточила всичките си усилия на режисьор и художник върху „Снежният човек“ — единствения персонаж в сюжета, за преживяванията на когото ние следим, който страда и който се изменя пред нашите очи. Успехът ѝ в пресъздаването на Снежния човек е толкова по-значителен, защото през целия разказ той е напълно статичен. Няколко подсказвани движения, даже не движения, а сдържани пориви, две зачервявания — това са оскъдните видими белези, по които ние можем да съдим за преживяванията на Снежния човек. И въпреки всичко те са достатъчни, за да бъде изграден един завършен образ.

Другите два образа във филма — момичето и нейното кученце — са в значителна степен конвенционални. Вярно е, че те нямат по сюжет значителни драматургични функции, но все пак и в чисто портретната им характеристика, и в тяхното мултиплициране можеше да се потърси по-точна типизация. От това филмът щеше само да спечели. В „Снежният човек“ трябва да се отбележи постановъчната работа. Изпълнена с вкус, с разбиране за атмосферата и стила на разказа, издържана в пастелни леки тонове, които много сполучливо се свързват и с лиричния тон на сценария, и с характера на геронте, и с обстановката, в която те действуват.

Трябва специално да се отбележи и музиката на С. Пиронков — най-сполучливото музикално оформление от музикалните оформления на филмите през 1960 година.

„Снежният човек“ наред с „Приказка за боровото клонче“ е едно от най-

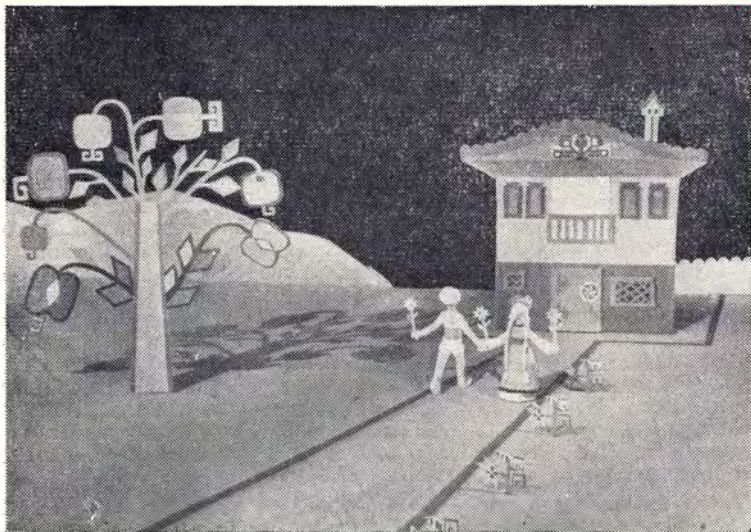
значителните постижения на продукцията за изминалата година, което вдъхва надежди, че колективът на нашия рисуван филм е способен на още по-големи творчески завоевания.

Третият мултипликационен филм за годината „Малкият водолаз“, по сценарий на Ст. Дуков и Ив. Челебиев, режисура на Зденка Дойчева, е направен по един простицък и непретенциозен сюжет. Смисълът на неговия разказ — помогни на другите в беда, за да ти помогнат и на тебе — е защитен без особена дълбочина в разработката на сюжета. Онова, което е значимо в този филм, е чистата и ясна мултипликация. Трябва да се има предвид, че голяма част от сюжета се развива във водата и че това в значителна степен усложнява работата на мултипликаторите, тъй като освен за движението на персонажа трябва да държат сметка и за деформацията на телата във водата. С тази сложна техническа и творческа задача колективът на филма се справя успешно и с това още веднъж доказва, че в нашия рисуван филм има сили, които ние все още недостатъчно използваме.

Чистотата на линията във филма обаче води до академизъм, до изсушаване, от които режисьорът в своята бъдеща работа трябва да се пази.

Сериозна бележка на „Малкият водолаз“ може да се направи по типизирането на персонажа. В момчето-водолаз, в обитателите на морето, с които то се среща, и в линии, и в бои е търсена външна красота, без да се отиде по-далече, без да се търси и в портретите, и в движението някаква типизация. Рибите са вярно изпълнени риби, мидите и морските кончета са вярно изпълнени миди и морски кончета, но няма в тях онова, с което рисуваната мултипликация е най-силна като изкуство — стремежа да им се придадат определени човешки черти, да се одухотворят. Също така още много може да се желае за постигането на специфична морска атмосфера.

Този бегъл преглед на продукцията на нашия мултипликационен филм за изминалата 1960 г. далече не може да даде отговор или поне да засегне всички въпроси на теорията и практиката на мултипликационния филм. Задачата в това отношение се усложнява от факта, че близо шест години по въпросите на това изкуство нищо не е писано, а много въпроси чакат отговор, набраният опит търси осмисляне и обобщаване. Без да имаме претенцията да решим всичките му проблеми, считаме, че продукцията за 1960 г. дава основание за няколко констатации, до които трябва по-сериозно да се мисли. Съвсем очевиден е фактът, че качеството



„Вълшебната мотичка“

на сценариите за мултипликационен филм е значително по-ниско от неговата реализация. „Приказка за боровото клонче“ и „Снежният човек“ показват, че там, където има хубави, пълноценни сценарии, се раждат и хубави филми.

Работата на мултипликаторите-аниматори, особено в кукления филм, често пъти по своето качество, по проявеното чувство за характера на персонажа надвишава работата на режисьорите-постановчици. Довеждането на сюжета до зрителя, макар и направено културно, не е вече достатъчно в нашия мултипликационен филм. Възможностите на колектива са пораснали много. Пред режисьорите все по-остро се поставя въпросът за по-детайлирана и съобразена с изискванията на спецификата на мултипликационното изкуство работа.

Етапът, в който се намира нашият мултипликационен филм, професионалната подготовка на колектива, издига на преден план проблема за търсене на национална форма, на национален стил в нашия куклен и рисуван филм. Нито емпиричното подражателство на „Вълшебната мотичка“, нито конвенционалният рисунък на „Малкият водолаз“ дават решение на този въпрос. Истинският път по намиране на специфична национална форма на нашия мултипликационен филм трябва упорито да се търси, като се използва националният мотив, но в едно по-модерно, по-обобщено решение.

Обща слабост на нашия мултипликационен филм се чувства при намирането на верния и най-характерен типаж, както и в декоративно-постановъчното оформление. За тяхното решаване би трябвало да се потърси помощта на по-широк кръг от наши най-изтъкнати художници. Помощта на такива хора рязко ще повдигне качеството на нашия мултипликационен филм.

Мултипликационният филм в своето едва шестгодишно развитие е отишъл много напред. И това особено се отнася за рисувания филм. Но все още има много върхове за превземане. Продукцията за 1960 г. със своите най-добри постижения дава основание да се вярва, че те могат да бъдат покорени.

РАЗИСКВАНИЯ ПО ДОКЛАДА

В разискванията по доклада взеха участие предимно творчески работници, ангажирани в създаването на мултипликационните филми.

Васил Цонев говори за специфичния език на рисувания филм, за неговите неограничени възможности и за изискването всеки рисуван филм да бъде един малък бисер — прекрасен като приказка, блестящ като талантливо написан фейлетон, ярък и красив. За най-хубав от миналогодишните филми той намира „Приказка за боровото клонче“, до който може да се нареди и „Снежният човек“. Между куклените филми най-сполучлив е „Парад“. Филмът „Шапки долу!“, направен по написания от Цонев сценарий, е трябвало да бъде по-къс, но по-изразителен. Това е могло да се постигне, ако между режисьора и сценариста по време на работата върху филма е имало по-постоянна и жива връзка. Най-слаб между куклените филми **В. Цонев** счита „Сензационно състезание“. Общото впечатление от продукцията през 1960 г. е, че имаме талант-

ливи режисьори, художници-постановчици и аниматори, но още няма достатъчно добри сценаристи. Трябва да се направят усилия за разширяване кръга на сценаристите с талантливи автори като **Христо Ганев**, **Веселин Ханчев**, **Иван Пейчев**, **Александър Геров** и др.

Кочо Икономов характеризира атмосферата в отдела за мултипликационни филми при Студията за игрални филми като другарска, творческа, позволяваща на всички да изявят своите възможности.

Атанас Славов говори за спецификата на мултипликационния филм, която се определя преди всичко от особеностите на неговия предмет, на неговия герой. И точно тук има нещо ново в нашия мултипликационен филм, което трябва да ни радва. Най-характерни в това отношение са филмите „Приказка за боровото клонче“, „Снежният човек“ и „Парад“. Ако вземем филмите на **Гопа** от преди две-три години или полския филм „Кибритените кутийки“, по който

всички се прехласаха, ще видим, че в тия филми има нещо, което отговаря на един по-нисък стадий от развитието на мултипликационния филм. Това са някакви своего рода исторически прегледи, някакви ретроспективни разкази за развитието на човешката култура и техника. Такъв филм беше и „Прометей“, който отговаряше на тоя стадий, който има в полската, чехословашката и румънската мултипликация. Те все още бяха чужди на новата приказка — приказката на нашето ежедневие, която виждаме в „Снежният човек“, „Приказка за боровото клонче“ и „Парад“.

Радка Бъчварова заяви, че е съгласна с анализа и оценките, които Хр. Сантов прави в доклада. В сценария на „Приказка за боровото клонче“ Валери Петров ни разказва една нежна, поетична приказка, която носи голяма и затрогваща идея. Само в рисувания филм тази философска мисъл за вечния кръговрат на живота може да се поднесе на зрителя така лаконично и занимателно. Познавайки основно природата на мултипликационната рисунка, Тодор Динов е намерил крайно опростен типаж както в линия, така и в цвят. Вниманието на режисора е концентрирано върху актьорското поведение на героите, върху детайлите в играта им, върху леките вишове. Филмът ни кара да се замислим и да разберем, че и с малко герои, с много опростен мизансцен и с крайно пестелив колорит може да се получи голям художествен ефект при това в съкратени производствени срокове.

Като подчерта редица положителни качества на „Малкият вождоза“, Бъчварова отбеляза някои слабости на типажа: ефектен по форма и колорит, но усложнен и труден за мултиплициране. „Парад“ е интересен експериментален филм, направен с много въображение и култура.

Леда Милева отбелязва големия скок, който е направен за осем години от филмчето „Вълк и агне“ до „Приказка за боровото клонче“. Макар че мултипликацията е особено привлекателна за децата, тя се приема топло и от възрастните зрители. Поради това правилно се разширява тематичният кръг на мултипликационните филми с оглед да се отговори на изискванията и на възрастния зритель. „Снежният човек“ и „Приказка за боровото клонче“ се гледат с еднакъв интерес от деца и възрастни. „Парад“ и „Сензационно състезание“ са предназначени за възрастни. Далеч съм от мисълта — каза Леда Милева, — че мултипликационните фил-

ми за възрастни са по-висш тип изкуство, отколкото филмите за деца. Към всички филми трябва да се пристъпва с еднакво творческо горене и чувство за отговорност.

Мултфилмът по своята същност е изкуство на динамиката, на забавното оригинално хрумване, на ефектния детайл, на неочаквания обрат, на художествената изненада и остроумието. Тия качества, в една или друга степен, са присъщи на филмите, които обсъждаме. Повечето от тях са без текст или с минимален текст. Това говори, че поставените в тия филми задачи са решени главно с типичните и присъщи на жанра средства.

Особено радостно е, че търсейки движението, забавното и ефектното, създателите на филмите не са се увлекли по самостоятелните мултипликационни трикове, а са се стремили всеки филм да има своя мисъл, своя идея, свое обобщение. „Приказка за боровото клонче“ е философски размисъл за вечния стремеж на човека към слънцето и висините, за непрекъснатото обновяване на живота. „Шапки долу!“ третира педагогически проблеми, а „Парад“ поставя по оригинален начин най-важния за нашето време въпрос — за войната и мира, за все още живия милитаризъм. Колективът на мултипликационния филм се стреми да оживи на екрана нови герои, да излезе от кръга на традиционния животински и горски персонаж, да бъде близо до съвременността. Разбира се, за по-широкото разработване на съвременната тематика, по-убедително извяване на новите герои и по-смело навлизане в света на съвременната наука и техника, за засягането на по-ярки политически проблеми има още много да се желае и постигне в близките години. Мултипликационният филм със своите неограничени възможности за навлизане в микро-и макрокосмоса, в света на най-смелата фантазия, със своите възможности да популяризира, да показва гротескно и да зазвучи като сатира има широк простор за поставяне и разработване на съвременна проблематика.

Като казвам това, аз не считам, че трябва да се откажем от екранизацията на наши народни приказки. Неувяхващата мъдрост в някои от тия приказки, чудните образи, родени от народната фантазия, могат да послужат за основа на филми, които ще бъдат интересни и за нашия, и за чуждия зритель. Ние трябва да използваме фолклорното богатство на нашия народ, като все пак

централно място в творческите ни търсения трябва да заеме създаването на нови, съвременни приказки и герои. Решаването на такава задача е трудно, но само така ние ще вървим в крак с времето.

Продукцията от миналата година отново потвърди, че и за мултипликационния филм, както и за всички други филми, добрият литературен сценарий е първата предпоставка за успех. Най-ясни по концепция и най-интересни като форма и съдържание бяха сценариите „Приказка за боровото клонче“ на Валери Петров и „Снежният човек“ на Анжел Вагеншайн. И както всички очаквахме, по тези сценарии бяха направени най-хубавите филми. Оригинален като хрумване и най-актуален по замисъл беше сценарият „Парад“ на Ат. Славов и Хр. Топузанов. Но въпреки усилията на авторите и редакторите, въпреки препоръките на художествения съвет в сценария остана нещо не съвсем убедително и точно намерено, което се чувства и във филма. Искане ми се да вярвам, че настоящето обсъждане ще допринесе за засилване интереса на талантиливи писатели към мултифилма и ще ни помогне да осигуряваме в бъдеще по-добри сценарии за нашите режисьори и художници.

Димитър Грива говори за филмовата музика, която според него е най-ярко изявена досега в късометражния филм, докато в игралния филм виждаме само опити за създаването на истинска филмова музика. Положителното в работата на композиторите е стремежът да се проучи спецификата на мултипликационния филм и съответно на това да се насочат търсенията в областта на музиката. От миналогодишната продукция трябва да се спомене музиката на Атанас Бояджиев за „Малкият водолаз“ — с много хубава оркестрация, с деформация, която не звучи като ефект, а се слива с общото звучене. В „Приказка за боровото клонче“ имаме фина музика, с тънка оркестрация, която създава необходимата за филма атмосфера. В доклада на Сантов се отбелязва, че в музиката на „Парад“ се е получило към края някакво изсушаване. Това е донякъде вярно и ние съзнателно отидохме към такова решение. Там нямаме оркестър, а само 14 вида барабани. Всички ударни инструменти, които можеха да се намерят в нашите оркестри, като почнете от тимпаните, банджозите, тарамбуките и минете към френските барабани и бойните барабани, всичко бе изпол-

зувано, за да се дойде до едно разнообразие в тембовото съотношение на барабаните и в честата промяна на метриката на ритъма. В подобен филм, при неговата суровост всякаква мелодия би прозвучала не на мястото си. Музиката завършва със страшния вой на сирената — с тази бясна истерия на войнолюбците, която ние осъждаме и отричаме.

Д. Грива препоръчва да се премине към нов, по-съвършен метод на работа, който се практикува вече в много чужди мултипликационни студии — предварителното нарисване на музиката, преди още да е снет филмът. При такъв метод на работа още при снимките се търси пълният синхрон между музиката и картината, който после, когато снимките са вече завършени, трудно би могъл да се постигне. Време е вече в атдела за мултипликационни филми при СДФ да има музикален ръководител, който би помогнал много и на режисьорите и на композиторите.

Нашият мултипликационен филм почти не вижда екран, непознат е на милионите кинозрителите. Ако за документалните и научно-популярните филми може да се възражава, че понякога били дълги и трудно се включват в проекцията заедно с игрален филм и кинопреглед, какво да кажем за мултипликационните филми, които траят често само 3—5 минути?

Христо Топузанов изрази убеждението си, че от всички отрасли на киноизкуството мултипликацията стои най-близо до поезията. Това убеждение впрочем е обща линия за всички творчески работници в мултипликацията през последните две-три години.

Нашите мултипликационни филми си поставят за задача да надникнат в душевния мир на съвременния човек и от негова позиция, с неговото светоусещане, с неговата сетивност да докоснат големите философски проблеми на нашия век. Мултипликацията, това е поезия със средствата на филмовия синтез. За това и задачите, които стоят пред нея, са задачите на съвременната поезия — да осмисли и синтезира душевния мир на нашия съвременник.

Съвременността в мултипликационния филм според мен не се свежда до една календарна конкретност. При нас синтезът е по-голям и времето се мери на по-големи откъси — не дори в едно десетилетие, а може би в съвременност на

нашия век. Съвременността у нас е не в историческата конкретност на декора, костюма и типажа, а в позициите на автора. Във връзка с това искам да засегна и въпроса за екранизацията на фолклора.

Аз съм против обективистичната популяризация на фолклорни мотиви и фолклорна орнаментика. Мултипликацията е самостоятелно изкуство и не трябва да се принизява до степента на едно обикновено, било то научно или художествено популяризаторство. Екранизацията отнема самостоятелността на мултипликационното изкуство и го свежда до степента на обикновен преразказ — това е не само в мултифилма, но и при всички други филми. За фолклорни мотиви в нашите филми има място само тогава, когато те се използват като градивен материал за създаване на чисто съвременна поезия.

Средствата на нашето изкуство също трябва да отговарят на изискванията за съвременност и ние не трябва да се плашим от дръзки експеримент, от определението „модерно“, което все още споменаваме някак под сурдинка. Нашите филми трябва да бъдат модерни в добрия смисъл на тая дума — да бъдат съобразени с мислите и емоциите на нашия съвременник, с неговата сетивност, със склонността му към лаконизъм и динамика. Те трябва да бъдат наситени богато с поетичен подтекст. Вместо директното внушение в изкуството трябва да се стремим към богатство на подтекста, разкриването на което прави зрителя съучастник на автора в творческия процес. Мисловното усилие носи удовлетворение на зрителя, подпомага неговото интелектуално и естетично развитие. А нашият съвременник е склонен към размисъл. Този задъхан човек, който от ръба на своята малка планета протяга ръце към безкрая, към великата тайна на космоса, иска от поезията не само емоции, но и мъдрост. Директното утвърждаване не отговаря вече на неговия интелектуален ръст. Затова и съвременната поезика на мултипликационното изкуство търси нови средства. Все повече си пробиват път формите на една нова пародия, бих казал утвърждаваща пародия, една усмивка на добродушно снизхождение, пълно с разбиране и с човешка топлина.

Когато става дума за намерен облик и стил в нашата мултипликация, трябва да търсим техните кънове именно тук, в поетичния разказ, който от двестотин години насам е така характерен за

нашите филми, в добродушната усмивка и утвърждаващата пародия, или пък в безпощадния пристъп на сатирата.

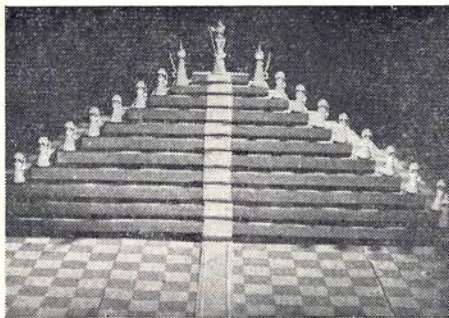
Националната форма не е само в елементите на националната орнаментика. Най-важното тук е душевността на народа. Всеки народ по своему осмисля културното си наследство. Мексиканците създадоха формите на едно монументално изкуство, невиджаната в света монументална стенопис. У нашия народ чувството за хумор е вкоренено от векове и една интимна задуховеност сякаш по му подхожда. Нека се опрем на тази национална отлика и ние ще осветим филмите си с една ярка и характерна национална багра.

Георги Тотеv от ДП „Разпространение на филми“ говори за грижите, които се полагат за разпространяването на мултипликационните филми. Основната причина, поради която наистина най-добрите мултипликационни филми не могат да излязат на масов екран, била невъзможността да се копират у нас цветни филми. Нашата нова лаборатория не работи цветен контралит и всички цветни късометражни филми си стоят на полиците, очаквайки времето, когато ще може да извадят от тях копия. И това е не само за мултипликационните — това е положението за всички документални и научно-популярни филми. Общо 45 български цветни филма стоят на лавиците неизползвани.

Ив. Стоянович засегна някои въпроси за пропагандата на нашите мултипликационни филми в чужбина, където към тях се проявява сериозен интерес. Но и тук невъзможността да се вадят цветни копия е много сериозна спънка за разпространението на тия филми.

В обсъждането взеха участие другарите Тодор Динов и Анжел Вагенщайн, чито изказвания, разработени в статии, ще поместим в следния брой на „Киноизкуство“.

Христо Сантов защити становището в доклада за необходимостта от по-широко използване на народната приказка — богата на мисли и пригодни за мултипликационното кино образи. Разбира се, въпросът е не за простото илюстриране на фолклорния материал, а за неговото творческо използване и пресъздаване. В народната приказка има много синтезирана образност и мъдрост, които не са загубили значението си и в наши дни.



„Порад“

Във връзка с мултипликационните филми за възрастни Сантов обърна по-специално вниманието на творците към киностършелите — една интересна и с богати възможности форма, която изоставихме и към която ще бъде полезно отново да се върнем.

Председателстващият обсъждането др. Христо Писков изрази надеждата,



„Сензационно състезание“

че разговорът за нашите мултипликационни филми в близко бъдеще ще излезе извън ограничения кръг на кинематографистите и малцината зрители, които са могли да ги видят. Очевидно ние имаме колектив от развълнувани и даровити художници в мултфилма, чието творчество трябва да стане широко достояние на народа, да излезе на масов екран.

ПЪРВИ ФЕСТИВАЛ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ

Във Варна от 31 юли до 9 август т. г. под патронажа на градския народен съвет ще се състои Първият фестивал на българския филм. За целта е изграден комитет, съставен от изтъкнати обществени и културни дейци и отговорни административни работници. В комитета влизат и представители на Управление на Българска кинематография, Съюза на кинодейците и Профсъюза на работниците по просветата и културата. Съставено е и жури, което ще присъди наградите на отличените филми и творчески работници.

Решено е всеки от участващите филми на фестивала да бъде под шефство на различните предприятия, институти и учреждения от Варна.

В конкурса ще вземат участие следните игрални филми: „Бъди щастлива, Ани“ на режисьора Владимир Янчев, „Вятърната мелница“ на режисьора Сим. Шивачев, „Нощта срещу 13“ на режисьора Антон Маринович, „Маргаритка, мама и аз“ на режисьора Генчо Генчев, „Стръмната пътека“ на режисьора Янко Янков, „А бяхме млади“ на режисьора Бинка Желязкова, „Случаен концерт“ на режисьора Коста Наумов, „Призори“ на режисьора Димитър Петров, „Бедната улица“ на режисьора Христо Писков и „Краят на пътя“ на режисьора Петър Василев.

В конкурса ще участвуват и хроникални, документални, научно-популярни и мултипликационни филми. Във фестивалното кино след прожекцията на всеки филм на зрителите ще бъдат представяни творческите колективи.

Преди започване на прожекциите ще бъдат изнасяни разнообразни художествено-музикални програми.

На премираните филми журито ще раздаде следните награди: награда за най-добър игрален филм, за най-добър филм на съвременна тема, за най-добър сценарий на игрален филм, за най-добра режисура на игрален филм, за най-добра операторска работа на игрален филм, за най-добро изпълнение на женска роля, за най-добро изпълнение на мъжка роля, за най-добър рисуван или куклен филм, за най-добър научно-популярен филм, за най-добър хроникално-документален филм.

Обявяването и връчването на наградите ще стане на 13 август на специална тържествена прожекция на най-добрите филми.

МЕСЕЦ НА СЪВЕТСКИ КЛАСИЧЕСКИ ФИЛМИ

От 15 май до 13 юни по инициатива на Държавния киноархив, Съюза на кинодейците в България и Общонародния комитет за бъл-

гаро-съветска дружба в София се състоя Месец на съветски класически филми.

На 16 май вечерта в салона на дома на българо-съветската дружба се състоя тържествено откриване на месеца. Бяха прожектирани документалния филм на Дзига Вертов „Три песни за Ленин“ и художественият филм „Мечта“ на режисьора М. И. Ромм. В залата присъствуваха изтъкнати дейци на литературата и изкуствата, журналисти и граждани. Тържеството бе открито от председателя на Общонародния комитет за българо-съветска дружба д-р. Цола Драгойчева. Слово за съветските класически филми произнесе кинокритикът Георги Стоянов-Бигор.

През месеца бяха прожектирани следните филми: „Стенка Разин“, постановка на Ромашков (1908 г.), „Дом в Коломна“, постановка на П. Чардинин (1913 г.), „Отбраната на Севастопол“, постановка на В. Гончаров и А. Ханжонков (1911 г.), „Госпожичката и хулиганът“, постановка на Е. Славински (1918 г.), „Дама пика“ и „Отец Сергей“, постановки на Протозанов (1916, 1917 г.), „Четиридесет и първият“ и „Без зестра“, също постановки на Протозанов (1927, 1937 г.), „Една шеста от света“ и „Напред, съвет!“, постановки на Дзига Вертов (1926, 1927 г.), „Падането на династията на Романовци“, постановка на Есфира Шуб (1927 г.), „Турксиб“, постановка на В. Турин (1929 г.), „Момиче с кошница“, „Дом на Трубная“ и „Покрайнина“ и трите постановки на Б. Барнет (1927, 1928, 1933 г.), „Старото и новото“, постановка на С. Айзенщайн и Г. Александров (1929 г.), „Отломка от империята“, постановка на Ермлер (1929 г.), „Елисо“, постановка на Шенгелая (1928 г.), „Песен за щастието“, постановка на М. Донской и Легошин (1934 г.), „Последният маскарад“, постановка на М. Чиаурели (1934 г.), „Наричат го Сухе Батор“, постановка на Козинцев и Трауберг (1942 г.) и „Машенка“, постановка на Райзман (1942 г.).

Освен в София през Месеца на съветски класически филми бяха уредени прожекции на част от филмите и в градовете Ямбол, Сливен, Стара Загора и Велинград.

СЕДМИЦА НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ В ПАРИЖ

В Париж от 13 до 23 юни тази година по инициатива на Френската национална синематека се проведе Седмица на българския филм. Бяха прожектирани филмите „Любовта е лудост“ на Васил Гендов, „Тревога“ на Захари Жандов, „Неспокоен път“ на Дако Даковски, „Песен за човека“ на Борислав Шаралиев, „Земя“ на Захари Жандов, „Това се случи на улицата“ на Янко Янков, „Бедната улица“ на Христо Писков и късометражните филми „Боянският майстор“, „Светлини и хора“, „Ансамбълът за народни песни и танци“, „Художник-гражданин“, „Съкровището на старите ракли“, „Пионерия“ № 3 от 1960 година. Седмичата на българския филм в Париж премина при значителен интерес от страна на филмовата и културна общественост.

През месец ноември т. г. по инициатива на нашия Държавен киноархив в София ще гостува Националната френска синематека със своя програма.

ЕВГЕНИ ГАБРИЛОВИЧ

Работата над киноновелата

(Продължение от бр. 4)

ОЩЕ ЗА ХАРАКТЕРА

Всички тези примери потвърждават нагледно значението на точно избрания характер на героите за развитието на сюжета.

Именно това ние наблюдаваме и в разказа за Ванка, и в повестта „Праскови“, и в повествоването за банковия чиновник, наследник на милиона.

Та именно акуратността, бавността и служебната дисциплина, влезли в плътта и кръвта на чиновника, очертават целия сюжет и това, че чиновникът отделя писмото, адресирано лично за него, за да прегледа най-напред служебната поща (а в това писмо е милионът); и в това, как той, като узнава, че е забогатял, сменя, без да бърза, ръкавниците, облича палтото си и тръгва нагоре по стълбата, и дори самото му „обяснение“ с омразния директор само с презрителен звук, изтръгнат от стиснатите му устни. Вземете за всичко друг характер, и рухват всички основи на новелата; тогава ще потърбват съвсем други форми за разработването ѝ.

Лишават се също тъй от своето художествено, психологично и социално съдържание новелите на Чехов и О'Хенри, ако Ванка и младоженците бъдат лишени именно от присъщите им характерни черти: Ванка от неговата чистота, доверчивост и беззащитност; боксьорът от самопожертвователност, решителност и находчивост; жената от капризност и т. н. Вън от тези характерни сюжетите на споменатите новели престават да съществуват, тъй като се губи цялата художествена и жизнена логика на тяхното развитие.

Но също както в киноновелите, построени на остри и разнообразни събития, както в „новелите на положенията“, така и в киноновелата вътрешното действие си остава непоклонима схема за работата над сюжета: трябва да се намери „зърното“ на сюжета, което е способно да „покълне“; да се извади от него сюжетната линия с най-големи творчески перспективи; постепенно да се усили и изостри тя и да се използват сюжетните „обрати“.

ЕКСПОЗИЦИЯТА

Много драматурзи като правило ръководят развитието на своите сюжети, както се казва, „отначало“. Прелистете, макар и само няколко съвременни сценария наред, и ще се убедите, че те всички започват например с това, как героят пристига на мястото на своята бъдеща работа.

Такава експозиция е много разточителна и рядко бива изразителна. Особено в новелата. Неизмеримо по-остро и напрегнато се развива сюжетът, когато неговата завръзка излиза вън от рамките на новелата, преди да е почнал нашият разказ. Ние сякаш влизаме непосредствено в сърцевината на действието, в неговия най-остър и завладяващ момент. О'Хенри не ни разказва как са се влюбили и оженили и как живеят героите на новелата „Праскови“. Той започва разказа си с ядката на сюжета, в онзи момент, когато на новобрачната се прияждат праскови. Новелата е построена така, че всички епизоди, които предхождат този момент, читателят си ги представя сам.

И Чехов не разказва как Ванка е пристигнал в града, как се е простил с дядо си, как е останал сам при обушаря и т. н. Чехов започва направо с писмото, т. е. с драматичната сърцевина на разказа. Читателят и тук сам си дообмисля онова, което е необходимо на автора.

А ние обикновено искаме да разкажем всичко, без да вярваме на читателевата мисъл. Оттук идват и повествователните информационни размери, характерни за експозицията на много и много сценарии. А за киноновелата такива размери — опит да се разкаже „всичко отначало“ — са просто гибелни.

Разбира се, има изключения, но правилото е в това, че новелата следва да започва с острата, напрегната, външна или вътрешна сърцевина на действието, оставяйки извън границата нейния „подход“ — информацията и обясненията.

Всичко казано дотук трябва да бъде или обяснено на зрителя със стремителния поток на развитието на сюжета, или да бъде дообмислено от самия зритель.

Следователно, когато вече е намерен и разработен сюжетът, трябва внимателно да се помисли върху това, в кой момент от развитието на действието да почне киноновелата и какво от нейния сюжет да остане зад пределите на разказа, възобновявайки недостигащите клетки в органическата тъкан на запазеното в новелата сценично действие.

ЗА КРАТКОСТТА

Съществен белег на киноновелата е нейната краткост, аз бих я нарекъл — енергия на краткостта. Енергия на композицията, енергия на диалога, енергия на обрисовката на характера.

Енергията и краткостта на композицията се заключават в това, да се разработват подробно само най-съществените сцени; всичко останало се отхвърля или се показва бегло. За да поясним разликата между композицията на новелата и романа или киноновелата и киноповестта или киноромана, ще разгледаме тук за пример сюжета на малкия разказ на И. Бунин „Студена есен“. Ето този сюжет.

1914 година. Започва Първата световна война. Септември е — ранна и учудващо студена есен в онази година. Героинята на разказа е сгодена. Нейният годеник заминава за фронта. Прощална вечер. Действието се развива в малкото дворянско имение. Целувка в есенната градина. Всичко е описано така, че читателят усеща на-

пълно цялата пронизваща сила на думите, с които младият човек се обръща към своята годеница:

— Как блестят очите ти — рече той. — Не ти ли е студено? Въздухът е съвсем зимен. Ако ме убият, ти все пак не ще ме забравиш изведнъж, нали?

Аз помислих (разказът се води от името на героинята — Е. Г.): „Наистина ако изведнъж го убият? Нима аз ще го забравя в някакъв си кратък срок? В края на краищата всичко се забравя.“ И прибързано, уплашена от своята мисъл, отговаря:

— Не говори така. Аз няма да преживея твоята смърт!

След месец младият човек е убит. Бащата и майката на героинята умират. През 1918 година тя живее в Москва в зимника на една търговка, като търгува на Смоленския пазар с онова, което и е останало от миналото: ту пръстенче, ту кръстче, ту проядена от молци кожена яка. Омъжва се за възрастен човек и заминава с него на юг при Деникин. После бяга, когато Червената армия разгромява Деникин. В ураган отплували от Новоросийск за Турция. На път в морето мъжът ѝ умира. Тя живее дълго в Цариград, като изкарва прехраната си с тежък труд. Без роднини и семейство после скита из България, Чехия, Белгия, Париж. Вижда всичко и изпитва всичко. Сега в Ница тя живее с каквото бог даде — стара, самотна, изхвърлена от историята зад борда, като всеки, който е оставил родината си във великия и труден час на революцията.

И ето.

Следват заключителните думи на нейния разказ. Тя отново си спомня за своя пръв годеник, за есента, за прощаването:

„И тъй аз преживях неговата смърт, а казах някога необмислено, че няма да го прежала. Но като си спомням всичко, което преживях, оттогава насам, всякога се питам, всякога се питам: какво беше всъщност моят живот? И си отговарям: само тази студена есенна вечер. Нима тя беше някога? Все пак беше. И това е всичко в моя живот, Останалото е ненужен сън.“

Разказ, според мене удивителен по силата, с която развенчава емиграцията, по своята социална значимост и човечна дълбочина.

Как би взел да разработва този сюжет романистът или авторът на пълнометражен сценарий?

Той, разбира се, би разказал подробно не само за прощалната вечер в дворянското имение, но и за Смоленския пазар в Москва през 1918 година, би дал жанрови сценки на тогавашната търговия, описал би срещите на героинята с нейния бъдещ съпруг, тяхното пътуване на юг при Деникин с тогавашен влак, дал би хора и обстоятелства, с които те са се срещнали по пътя. След туй несъмнено би разказал за деникинската армия, за настроенията и работите в деникинския тил. Описал би бягството от Русия, тълпите емигранти, които шурмуват парахода. А после подробно и обстойно би описал съдбата на героинята във всички нейни странствувания чак до Ница.

И така романистът или авторът на пълнометражния сценарий може би биха постъпили правилно: материалът е рядко значителен, благодарен и важен.

Но как използва този материал новелистът, в случая Иван Бунин?

Обстойно и с поразителна изтънченост с всички най-дребни подробности той разказва само за студената прощална есенна вечер. След това изброява направо всички събития, случили се в живота на героинята в продължение на тридесет години, без да се спира продължително нито на едно от тях — новелистът сякаш се плъзга по тях. Той спира вниманието си само на последната сцена, когато героинята в негодната стая в Ница спомня живота си и произнася учудващите думи, че в целия ѝ живот съществува само тази студена есенна вечер.

Ето в това, в подбора, в умението да даде подробно и силно само най-главното, като отмине всичко, което може да бъде пропуснато или бегло разказано, макар и да изглежда необикновено важно, се състои изкуството също и на киноновелиста. Това изкуство предполага у автора наличност на усет, който подсказва какво е най-важно в сюжета и какво, макар и важно, може да се отмине или да се отбележи съвсем бегло. В това е същността на киноновелистичната композиция и тя трябва да се учи и учи. Да се учи не само за да се лишат киноновели, но и за да се пишат изобщо сценарии. Защото една от най-упоритите сценарни грешки е наличността на съвсем излишни епизоди, които може да се изхвърлят, без да се накърни сценарият, а дори да се подобри.

Киното притежава чудесна възможност да разказва сбито. Изучете внимателно кой да е първостепенен съветски филм и ще се убедите колко много композиционни „връзки“ и сцени, колкото и задължителни да изглеждат на пръв поглед, са изпуснати в него.

В работата над киноновелата тази способност на киното трябва напълно и постоянно да се използва.

ДИАЛОГЪТ

Диалогът на киноновелата трябва да бъде къс и енергичен. Всяка реплика, да се изразя образно, трябва да прилича на удар с шпага, на който следва да отговаря пак удар — ответна реплика.

Такава фехтовка може да бъде външна, когато репликата или репликите въздействуват активно на движението на външните събития, външния рисунък на сюжета; но „фехтовката“ може да бъде и вътрешна, когато въздействието на репликата преминава, така да се каже, в психологична дълбочина, в подтекста на чувствата и поведението на героя външно с нищо не е изразено. Но и в единия, и в другия случай диалогът на киноновелата трябва да съдържа максимално (външно или вътрешно) действено, активно съсредоточаване. Трябва десетки пъти отново и отново да се връщаме към репликите и към тяхното взаимодействие, да ги изострим, усилим, съкратим, за да увеличим силата на удара, преди да се стигне до онази „фехтовка“, за която говорях. И все пак работата над диалога на киноновелата е отлична школа за работата над диалога изобщо.

Когато се строи диалог, трябва да се помнят две неща: добрият диалог не трябва да се пише, ако липсват благотворни, осри сценични положения, драматична или комична напрегнатост. Диалогът сам по себе си извън сценичното положение е скучен и отпуснат, осо-

бено в киноновелата. Да се пише диалог не значи просто да се съчиняват реплики; на първо място това значи да се обмисли и създаде сценичното положение, благодарение на което той възниква. Обикновената грешка на сценариста-кинолюбител се състои в това, че той започва веднага да пише диалог, без да мисли за сценичното положение, в което протича диалогът.

И второ, не бива да се забравя, че кинематографският епизод не се състои само от един диалог. Киноепизодът е сложен синтез на нямото изображение със словото. При това в немия ред участвуват най-сложните елементи за емоционално въздействие върху зрителя: пейзаж, подробности от поведението на героя, втори план, подробност, взета от главния план, и т. н.

В киноновелата трябва особено внимателно да се облекчава диалогът за сметка на немите елементи в епизода. Аз бих дал следния съвет: най-напред сцената да се пише така, както ако авторът не разполага с оръжието на диалога, като се опита да направи сцената само с помощта на неми елементи, и после да даде диалог на онези места, където е съвсем невъзможно да се мине без него.

ДИКТОРСКИ ТЕКСТ ШУМОВЕ И ЗВУЦИ

Не трябва да се изпуска възможността в киноновелата да се използва гласът на автора. Този задфилмов глас се използва обикновено от нас само като информатор. А това е авторовият глас и каго такъв той има право да дава и своя оценка на действащите лица, и свои мисли относно едни или други събития във филма, и изобщо свои размишления за живота и човешките отношения. Той може да предава скръбта или радостта на автора във връзка с едни или други събития на екрана; може да бъде добър и зъл, гневен и кротък.

Той трябва да умее да предаде в киното всичко онова свое, авторско, което се предава от авторските отстъпления на романа и поемата.

И най-после авторовият глас може да разказва онези части от сюжета, които авторът поради някаква причина не е сметнал за нужно да включи в сценарния строй на филма, за да не го претовари.

Всичко това не само не е противопоказано на киното, както доскоро се смяташе, а напротив, при умело използване е необикновено силно средство на кинематографа, който открива пред нас съвсем нови хоризонти.

И авторът на киноновелата трябва да умее да използва тези средства.

Обикновено в кинофилмите звукът се използва само като шумова илюстрация на онова, което става във филма: вали ли дъжд, ние чуваме шума на дъжда, бяга ли човек, чуваме еката на неговите стъпки, плаче ли жена, чуваме нейното хлипане и т. н.

Но може да се използва и несъответствието на звука и изображението, когато шумът и звуците идват сякаш в „разрез“ с онова, което виждаме на екрана, и дават неочакван, чудесен художествен ефект. Нека си представим следната сцена.

Жена, току-що напусната завинаги от любимия ѝ човек. На

екрана виждаме нейното лице. То сякаш е застинало. Със застинало лице жената ходи по стаята и после из коридора, сетне в кухнята. Тя отваря крана и налива паница с вода. Но в този момент ние чуваме не звука от падащата в паницата вода, а вика на жената — вик на отчаяние и тъга. Жената не вика; тя налива вода, но ние чуваме нейния вик. И този вик витае над всичко, което тя върши в този момент, макар че устните ѝ са свити, а лицето ѝ сякаш е замръзнало... Ние виждаме колко бързо крачи по тротоара човекът, който е изоставил тази жена. И отново чуваме не звук от стъпки, а познатия ни вече вик. Този вик на изоставената лети над човека, който върви по улицата, и го преследва, където и да иде.

Според мен тази сценка показва много нагледно колко големи са възможностите за използване привидното несъответствие на звука и гледания филм.

Но ние почти не използваме тези похвати. А те позволяват да постигнем именно онази енергична и изразителна сбитост, която е така необходима в сценария и особено в киноновелата.

ДРУГИ ОСОБЕНОСТИ НА КИНОЕЗИКА

На въпросите за специфичното в киноезика са посветени много изследвания. Но не е необходимо да повтаряме тук изводите на тези работи. Ще кажем само, че всичко най-гъвкаво, сбито, ново в езика на киното трябва да влезе в практиката на киноновелиста. Тази подвижност и сбитост на свежестта трябва да се учи с примери от най-добрите сценаристи. И да се помни, че всички възможности на киноезика не са още напълно усвоени и неговата удивителна мощ далеч още не е използвана.

Ще се спра само на две особености в езика на екрана, твърде важни за киноновелиста.

Първата от тях се заключава в принципа „частта вместо цялото“. Вместо да се дава цялата сцена, цялото действие, може да се даде така, че с част от сцената, подробност от действието целият филм изведнъж да стане ясен и изразителен.

Известен е следният пример: за да се покаже най-пълно дългото бездействие на водопровод, показва се котешко семейство, което живее в празната водопроводна тръба.

Да вземем друг пример. Нека допуснем, че трябва да се снима филм за ранна утрин в някакво колониално селце, където са разквартирувани войски на колонизатори. Може сцената да се покаже напълно: изгревът на слънцето, заспалото селце, спящите войници.

Но може да се тръгне и не от цялото, а от частта на това цяло. А именно: ранно утро, на стобора пее петел, нечия ръка предпазливо го издебва и хваща сред отчаяно тревожно кудкудякане... Петелът вече се вари в котлето, няколко войници край огъня очакват с нетърпение закуската.

Уверен съм, че второто решение е много по-изискано. При това, без да отегчава, то дава пътем ясна картина за отношенията между жителите на селцето и колонизаторите.

Втората от особеностите на киноезика, на която искам също

да се спра, защото тя има голямо значение за онези, които пишат киноновели, е в „принципа на инерцията“.

Инерцията на сценичното действие в киното е така голяма, че показвайки например началото на сцената, ние можем след претупването ѝ да се върнем към нейния финал. На нас следователно не е нужно да показваме напълно всички сцени.

Позволявам си този път да посоча пример из собствената си практика. В „Комунист“ има един епизод, когато селянинът Фьодор, пристигнал от юг с лой, обменя лойта срещу дрешки от своя приятел, гладния войник Денис, който малко по малко ги съблича от себе си. Би могло да се даде подробно как Денис дава ботушите, после куртката, ризата и т. н.

Ние избрахме друг път. Във филма е показано само как Денис развързва войнишките си обувки, за да ги обмени за лой. И после — как Денис след пристигането си влиза по гащи в казармата. „Инерцията на действието“ е такава, че никой не се съмнява, че Денис е съблякъл от себе си всичко, за да може някак си да се прехрани, и че всичките му дрешки е взел именно Фьодор.

И двата споменати принципа са много важни в сбятия и остър език на киноновелиста и те трябва всякога да се помнят, когато се обмисля един или друг епизод.

Бъдещето на киноновелата е голямо.

У нас с нарастването на кинопосещенията нуждата от къси новелистични произведения значително ще се увеличи. И онзи, който започва сега да работи като кинодраматург, трябва практически да работи в този жанр.

Но и независимо от това похватите на работата над киноновелата следва внимателно да се изучават. Защото това изучаване дава онази подготовка, която е абсолютно необходима при работата над големите сценарии. Тя е школа по краткост, съсредоточеност, стегнатост и умение да се даде в малкото голямото.

Ние, съветските драматурзи, призвани да покажем с нашето изкуство наистина огромни, невиджани в историята сбятия, трябва да се учим да ги изразяваме не с външно многословие, не с гърма и грохота на илюстративни масови събрания, а със силата на истинското изкуство. А школата на това изкуство, в тази малка по размери, но чудесна по сила на въздействието форма, е киносценарият, който ние нарекохме киноновела.

Писма от Москва

В чест на XXII конгрес на партията

С голям подем съветският народ се готви за забележителното събитие в живота на своята страна, в живота на целия лагер на социализма и демокрацията, на всички прогресивни сили в света — XXII конгрес на Комунистическата партия на Съветския съюз.

Вече много предприятия и колективи рапортуват за успешното изпълнение, а и преизпълнение на повишените социалистически задължения, приети в чест на конгреса. Влизат и ще влязат в строй нови предприятия, предсрочно се привършват много работи, които по план трябваше да бъдат приключени в четвъртото тримесечие.

Не стоят на страна от това патриотично движение и кинодейците. Те са изпълнени от желанието да ознаменуват конгреса със създаването на значителни произведения, преди всичко, разбира се, посветени на съвременността.

Непосредствено за славната дата ще излязат следните филми. „Битка по пътя“ — по широко известния роман на Галина Николаева (сценарият е написан от нея заедно със С. Радзински, режисьор В. Басов). Това е повест за съветската работническа класа, за нейния живот и труд, за това, как колективът решава стоящите пред него проблеми. Двете серии на този филм ще излязат едновременно.

Режисьорът Иван Пириев е започнал работа над филма „Нашият общ приятел“, героите на който са труженици от кубанско колхозно село (сценарий на В. Логинов).

Режисьорът Михаил Ромм е пристъпил към постановката на филма „В името на щастието“ (първоначално название „365 дни“) — за забележителните съветски учени, откриващи тайните на природата и борещи се науката да служи само на мирни цели, на прогреса, на създанието.

По план последните два филма трябва да бъдат завършени в края на годината, но снимачните групи и колективът от студията „Мосфилм“ са решили да направят всичко възможно, за да ускорят работата и да пуснат филмите предсрочно за конгреса.

Киевската студия „А. П. Довженко“ ще завърши за конгреса филма „Дмитро Горицвит“, който е втора серия на излезлия по-рано филм „Кръвта хорска не е вода“ по едноимения роман на украинския писател М. Стелмах. В първата серия се разказва за гражданската война в Украйна, а втората ще разкаже за годините на колективизацията.

В студията „Молдова-филм“ младият режисьор М. Калик създава филма „Човек върви след слънцето“, по сценарий на В. Гажа —

за светлата атмосфера, за високите и чисти хуманни норми в живота на социалистическото общество.

С достойни произведения ще посрещнат конгреса на партията кинодокументалистите и работниците от научно-популярното кино. Между пълнометражните документални филми са: „Хората на синия огън“ (съвместно производство на Централната и на Узбекската хроникални студии, режисьор Роман Григориев); „Крилата на седемлетката“ (Ленинградската хроникална студия), серия очерки за хората и строежите на седемлетката под общото название „Народът рапортува пред конгреса на партията“ и др. Много научно-популярни филми се посвещават на новаторите в производството, на постиженията на науката и техниката, на челниците в промишлеността, транспорта и селското стопанство.

Но работата, разбира се, не е в това да се пуснат по случай конгреса няколко хубави филма. Дълг на киноработниците е да постигнат общо повишаване на качественото равнище на цялата кинопродукция, да пуснат на екраните много вълнуващи кинопроизведения, главно на боеви, актуални теми от съвременността.

И в това отношение вече се очертават определени тенденции. В „Мосфилм“ например от 25 филма за текущата година на съвременни теми са 16, т. е. две трети. Що се отнася до качеството на филмите за 1961 г., между излезлите вече на екран, завършени или предстоящи да бъдат завършени, като сполучливи могат да бъдат посочени следните.

Третата серия на „Разораната целина“, „Евдокия“ — по романа на В. Панова и особено новият филм на Г. Чухрай „Чисто небе“ (споменаваме тези филми по реда на тяхното излизане на екран). Този списък се попълва от филмите „Моят приятел Колка“, „Карьерата на Дима Горин“, „А ако това е любов“, постановка на Ю. Райзман.

В предконгресните дни и след конгреса ще излязат „В началото на века“, в който е пресъздаден образът на великия основател на Комунистическата партия В. И. Ленин (той е показан в периода на заточението в село Шушенско и след това — в емиграция, когато е организиран издаването на „Искра“). Филмът на Й. Хейфиц „Хоризонт“ ще разкаже за младите покорители на целините — ученици, отишли с целия клас в казахските степи. Казахските киноработници ще разкажат във филма „Ако всеки от нас“ за животновъдите на своята република.

Както виждаме, кинорепертоарът за 1961 г., годината на XXII конгрес на КПСС, е характерен със сериозния поврат към важните проблеми на действителността, с повишаване на възискателността към идейните и творческите достойнства на филмите.

Главното е качеството

Съветската кинематография разполага с всичко необходимо за създаване на голям брой произведения на киноизкуството, свършени във всяко отношение. 21 студии за производство на художествени и 18 студии за производство на документални и научно-популярни филми са добре обзаведени със съвременна техника. Има забележителни

кадри от опитни майстори от старото поколение, талантива младеж, редиците на която ежегодно се попълват от нови випусници на Държавния институт за кинематография. Тематическото планиране на производството се извършва на основа на творчески заявки, замисли, пожелания на писатели, кинодраматурзи, режисьори. С една дума осигурени са всички условия за свободно, вдъхновено творчество, за поставянето на значителни, висококачествени кинотворби. И такива творби през последно време се появяват все повече и повече.

Обаче всички тези потенциални възможности трябва да бъдат подкрепени и организационно, на основата на същите тези принципи — материална заинтересованост на производствените колективи от резултатите на своя труд, каквито се прилагат в организацията и планирането на другите отрасли от народното стопанство.

В общи линии тези принципи се прилагаха и в кинопроизводството, но недостатъчно последователно, не на всички етапи от производствения процес. В резултат се стигаше например до случаи, когато филм с по-високи идейно-художествени качества даваше на студията по-малък материален резултат от един среден, посредствен филм, при създаването на който обаче са били постигнати добри производствено-икономически показатели. Задачата беше системата за заплащане на труда и финансирането в студията да стимулира появата на висококачествени филми при едновременно изпълнение и преизпълнение на другите показатели, предвидени в производствения план.

И ето сега в резултат на обстоятелствено проучване на въпроса и обсъждането на различни предложения такава система е вече разработена. По предложение на Министерството на културата на СССР Министерският съвет на СССР прие през тази година постановление, насочено към повишаване материалната заинтересованост на работниците от кинематографията и киностудиите при създаване на филми на високо идейно-художествено равнище и към подобряване организацията на филмопроизводството. В него са установени диференцирани размери за заплащане на завършените филми, както и размерите на постановъчното и потиражно възнаграждение на създателите на филма и премиите на работниците от студията — в пряка зависимост от качеството на даден филм.

В изпълнение на това постановление министерството разработи подробна инструкция. Сега при приемането на готовия филм се определя в каква група по качество той трябва да бъде отнесен. Ако филмът попадне в първа група, извън отпуснатата стойност на филма студията получава определен процент надбавка, а авторът на сценария, режисьорът, операторът и другите творчески работници получават съответстващо допълнително възнаграждение. Тези добавъчни заплащания се намаляват силно, ако филмът попадне във втора и особено в трета група. Ако филмът попадне в четвърта група, на студията се заплащат само разходите по производството (по бюджетна стойност) и нито студията, нито създателите на филма получават никакви допълнителни суми и надбавки.

Освен това е предвидено в зависимост от важността и сложността на темата дирекцията на студията да може да увеличава

бюджета на филма, а също така да регулира сроковете на подготвителния, снимачния и монтажно-тонировъчния период при условие, че общото количество филми и разходите за тяхното създаване, предвидени в годишния план, останат непроменени.

Всичко това дава в ръцете на дирекцията и на художествения съвет силно оръжие за икономическо въздействие в хода на производството, позволява изискването за високо качество да се постави на първо място. Това ще позволи в работата над филмите наред с режисьорите да се включват по-рано — още по време на изработването на режисьорския сценарий и постановъчните планове, и операторите, художниците, директорите на снимачните групи, ще способствува и за възможността в същия този период да се извърши подборът на актьорите и да се излезе в експедиция за избор на места за натурни снимки.

Предвидени са и редица други положения (тук ние споменахме само основните), които позволяват и на организаторите на производството, и на самите майстори на киноизкуството да обърнат основно внимание на качеството, да се отнесат по-взискателно и към своя труд, и към труда на своите другари по работа. Всичко това, разбира се, ще даде несъмнено своите добри, положителни резултати.

Втори московски международен...

Както е известно, през този месец в Москва се провежда Вторият международен кинофестивал.

Както и първият, състоял се през 1959 г., той е организиран под девиза „За хуманизъм в киноизкуството, за мир и дружба между народите“ и е призван да съдействува за широк обмен на мнения по най-важните проблеми на киноизкуството, за консолидация на всички прогресивни сили на световното кино, които споделят неговите благородни цели и задачи.

По броя на участващите още Първият московски кинофестивал надмина всички други фестивали. Ако в Кан, а и на другите фестивали обикновено са представени 20—25 страни, в московския фестивал участваха два пъти повече — около 50 страни. Окончателният брой на участващите във Втория московски фестивал ще бъде очевидно не по-малък.

Особено трябва да се отбележи широко представителният, истински демократичният характер на фестивала: в него при съвсем еднакви условия участвуват както страните с високо развита киноиндустрия, така и страните, които правят първи стъпки в създаването на национално кинопроизводство, особено неотдавна получилите независимост страни от Азия и Африка.

Обстоятелството, че журито се състои от най-видни кинодеятели на различни страни, обезпечава безпристрастие и обективност в определяне на най-добрите произведения, които ще бъдат удостоени с наградите на фестивала: „Голямата награда“, четирите златни награди и 12 сребърни награди за отделни компоненти на филмите — за най-добър сценарий, за режисьорска, операторска, актьорска работа, музика и т. н. От страна на България в журито по пълноме-

тражните художествени филми ще участва режисьорът Борислав Шаралиев.

Домакините на фестивала — съветските кинематографисти, както впрочем и всички московчани, приемат топло своите задгранични гости — членовете на официалните киноделегации, почетните гости на фестивала, критици, представители на печата.

Както и по-миналата година, участниците и гостите на фестивала ще посещават не само конкурсните, а и многобройните извънконкурсни прожекции на филми, както и всички видове дискусии, обсъждания, пресконференции, приеми. Ще има екскурзии из града и в неговите околности, срещи със зрителите, въобще най-различни мероприятия в рамките на фестивала, но същевременно разширяващи тези рамки и превръщащи московския фестивал едновременно в голям, радостен, красив празник на киноизкуството, в трибуна за обмяна на опит.

Организационният комитет на фестивала, възглавяван от първия заместник-министър на културата в СССР А. Н. Кузнецов, дирекцията, Съюзът на киноработниците в СССР, кинематографистите от съветската столица ще направят всичко възможно кинофестивалът в Москва действително да съдействува за укрепването на творческите връзки и контакти между майсторите на киното от различните страни, ще даде ценен принос във великото дело на борбата за дружба между народите, за мир в целия свят.

60 и 40

Тези две цифри отново се появиха по поканите и по кадифето на завесата в голямата зала на Московския дом на киното при по-редните юбилеи. Последните месеци бяха в това отношение особено „плодоносни“: обществеността топло отбеляза 60-годишнината и 40-годишната творческа дейност на професора-оператор Леонид Косматов, на известния майстор на документалното кино Иля Копалин, а след това с малки промеждутъци последваха един след друг юбилеите на режисьорите Михаил Ромм, Григорий Рошал и Марк Донски.

Голям и славен творчески път са изминали тези трима видни режисьори.

М. Ромм, започнал своята дейност като сценарист, е създал от 1919 до 1931 г. сценариите „Реванш“, „Редом с нас“, „Конвейер на смъртта“.

От 1931 година до днес той работи в студията „Мосфилм“ и в неговия творчески актив има такива крупни произведения на киноизкуството като „Ленин през Октомври“, „Ленин в 1918 година“, както и „Лоената топка“, „Тринадесетте“, „Мечта“, „Човек № 217“, „Руският въпрос“, „Тайната мисия“, „Адмирал Ушаков“ и др.

Не по-малко славен е списъкът на филмите, създадени и от Г. Рошал, украсяван и до днес от незагубилия своето значение филм „Петербургска нощ“. В този списък са „Саламандра“ и „Зари над Париж“, „Професор Мамлюк“ и „Волница“, „Мусоргский“ и трилогията по романа на А. Н. Толстой „Ходене по мъките“, както и много други произведения.

Освен ранните си филми М. Донски създаде произведения, които влязоха в златния фонд на съветската кинокаласика: „Детството на Горки“, „Между хората“, „Моите университети“. Той екранизира „Майка“ и „Тома Гордеев“ на М. Горки, създаде филми, оказали съществено влияние в развитието на киното — „Селската учителка“, „Дъга“. Между останалите негови филми са и „Как се закаляваше стоманата“, „Непокорените“ и др.

Юбилеите на различните майстори на съветското кино бяха отбелязани сърдечно и топло. „Именниците“ бяха поздравени от многобройни делегации от киностудиите, театрите, творческите обществени организации, бяха им поднесени адреси, подаръци.

Но най-приятното е, че всички юбиляри са все така енергични, както преди, творчески млади, активни. Ромм започна снимките за „В името на щастието“, Рошал — антивоения, антиимпериалистически филм „Съдът на лудите“, а Донски — „Здравейте, деца!“, посветен на темата за дружбата между всички деца на земята.

Филми за селските труженици

Както е известно на читателите на „Киноизкуство“, съветските майстори на киното, обсъждайки изводите на Януарския пленум на ЦК на КПСС, приеха обръщение до всички киноработници, в което ги призоваха да преразгледат своите творчески планове, за да се отдели повече внимание на актуалните теми на съвременността и по-специално на отразяването на историческите процеси, извършващи се днес в селото, в областта на селското стопанство, където се решават кардиналните задачи за по-нататъшното увеличение на производството, за създаване изобилие от хранителни продукти.

Действително филми за делата и хората на село у нас се пускаха извънредно малко. А онези, които все пак излизаха на екран, бяха в по-голямата си част сиви, скучни, неинтересни. В същото време действителността предлага най-благодарен материал за създаването на вдъхновени, вълнуващи произведения, построени на остри, актуални конфликти, подсказани от самия живот, рисуващи забележителния образ на хора-герои, достойни за подражание. Именно чрез хората, чрез съдбите им, чрез вътрешния им мир, мисли, надежди, мечти и дела трябва да се разкриват в изкуството водещите тенденции на действителността, на нашия днешен живот в неговото революционно движение и развитие.

Кинематографистите направиха извод от справедливата критика, отправена им от зрителите, и се отзоваха на обръщението на своя творчески съюз. Филми за селските труженици те ще пуснат повече, ще се постараят да ги направят разнообразни, богати по тематика, по жанр, с една дума и по съдържание, и по форма.

Какви ще бъдат тези филми?

По-горе ние вече споменахме за филма „Нашият общ приятел“ на И. Пириев и „Хоризонт“ на Й. Хейфиц. Но за да се разкаже за бъдещия филм на режисьора Александър Зархи, се налага да разкажем накратко биографията на един много известен в страната човек, един от онези, които Н. С. Хрушчов назова „фарове“...

...Осемнадесетгодишен, той постъпва доброволец от едно глухо село в Червената гвардия. Воюва, става кадрови военен, служи в Червената армия, отива доброволец в Испания, бие фашистите край Мадрид. В годините на Великата отечествена война става партизанин в родната Белорусия. Раняват го тежко. Спасява го от смърт, като отрязва с обикновен трион поразените му от гангрена ръце, неговият стар другар Гарсия, съратник от боевете в Испания.

Така полковникът става инвалид. Би могло да се помисли, че животът е вече изживян достойно, че може да се откъдне в хубавата квартира в Москва, на улица Горки, в уютния семеен кръг. Но животът на този възрастен човек навлиза в нов, поразителен период. Той започва да купува от книжарниците брошури, след това книги, дебели томове, посветени на селското стопанство, изучава ги и се обръща с молба до Централния комитет на партията да го изпратят на работа в родното белоруско село.

След няколко дни, пристигнал от станцията с попътен камион в село, той вижда, по неговите думи, „само небе и пепел“... В землянките намерил няколко жители — старци, деца. Установява се в една от землянките и предупреждава хазийката, че в четири часа сутринта трябва да го събуди, каквото и да става, да го облече и нахрани — той няма ръце. А на сутринта обхожда селото и свиква всички, които са годни да работят...

Немалко трудности трябвало да преодолее. Той събрал кравите, но нямало кой да ги пасе и човекът с бойните ордени на гърдите сам извел стадото по ливадите... Колхозът започнал отново да живее.

Днес той е образцово, челно стопанство и всеки колхозник получава, както те казват, „професорски доходи“. В селото пристигат многобройни гости от страната и от чужбина да видят как обикновените хора със свои ръце създават прекрасния живот на земята. Прославеният колхозен председател Кирил Прокофиевич Орловски обясни веднъж защо колхозът е станал цветущ с една точна и умна фраза: „Защото аз и моите съселяни посрещаме всеки ден изгрева на слънцето.“

За Орловски е писано много. Сега за него ще се разкаже със средствата на киното. Сценарият се пише от писателя Юрий Нагибин.

Отдавна не се е появявал на екрана и арменският селянин. И ето сега, най-сетне режисьорът С. Кеворков е пристъпил в студията „Арменфилм“ към снимките за филм, посветен на арменското село днес, на неговите труженици.

На трудещите се от целинните совхози е посветен филмът „Альонка“, който режисьорът Б. Барнет започна да снима в студията „Мосфилм“. Сценарият е написан от известния писател С. Антонов и разказва за хората, пристигнали в казахстанските степи в първите години от усвояването на целините.

Три филма на колхозни теми създава и киевската киностудия „А. П. Довженко“. Между тях са „Гражданин на републиката“ (сценарий В. Земляк, режисьор М. Маевски) — за патриотизма, за чувството на дълг, характерни черти на челния колхозник днес; комедията „Къде живее щастието“ (сценарий И. Стаднюка, режисьор

Г. Липшиц) — за това, как селската младеж се бори с хулиганите, с приспособленците, с любителите на леки доходи и на дребно еснафско щастие.

От примерно 115 филма, които се предвижда да бъдат произведени през настоящата година, 21 са посветени на теми от живота на съвременното колхозно село. Това вече е много повече, отколкото преди. Сега стои въпросът всички тези филми да станат съдържателни, интересни, с високи идейно-художествени качества.

М. Белявски

КАН 1961 ГОДИНА

От 3 до 18 май т. г. в Кан за четиринадесети път се състоя международният филмов фестивал. В тия две седмици привлекателният средиземноморски курорт отново се превърна в център на световната кинематография. В двореца на фестивала Кроазет бяха развети знамената на двадесет и деветте страни-участнички: Съветския съюз, Франция, Италия, Полша, Чехословакия, Унгария, Румъния, България (участва с два късометражни филма), Индия, Япония, Югославия, САЩ и пр. По мнение на сериозните журналисти тази



„Повест за пламенните години“

година домакините се потрудиха акцентът на фестивала да падне повече върху филмите, а не върху парада на полуоблечените малки старлетки.

За председател на журито бе избран известният френски писател Жан Жионо, а за подпредседател — световно известният съветски режисьор Сергей Юткевич. В журито участваха Раул Пlockен, Жан Полан, Фред Цинеман, Едуардо Молинаро, художникът Верт, италианският критик Луиджи Киарини, германската филмова актриса Лизелоте Пулвер, мексиканецът Педро Армendraрец и др.

Въпреки стремежа на канските организатори да подчертаят и изтъкнат аполитичността, тясното кинематографично и търговско значение на този фестивал и тази година представители на Китайската народна република нямаше. Разбира се, кинематографистчетата на Чан Кай Ши не липсваха. „Ние не сме хора на политиката, ние сме хора на изкуството“ — обичат да повтарят господата от Кан. Но могат ли да бъдат далеч от политиката тези хора, които на десетия кански фестивал под натиска на бонските реваншисти не допуснаха антифашисткия френски филм „Нощ и мъгла“, разобличаващ зверствата на нацистите?

Разбира се, без традиционния парад на „звездите“ не се размина. На 3 май, вечерта по централната улица на Кан на път за тържественото откриване преминаха всички кинознаменитости, които бяха сърдечно аплодирани от хилядната публика. След обичайната церемония бе прожектирана извън конкурса американо-израелската продукция „Изходът“ на режисьора Ото Премингер по сценарий на Далтон Тръмбо (един от десетте вписани в черния холивудски списък). Не е лишена от остроумие оценката за този филм, дадена от Самуел Лашис във френския вестник Юманите: „Ние гледахме една дълга, много дълга прожекция „суперпроизводство“, филм, снет в „суперцветове“, прожектиран на „суперширок“, „суперекран“, която прожекция не беше съкрушително скучна, но и съвсем не ни завладя. Няколкото красиви сцени не бяха достатъчни, за да предадат на филма композиционна цялост и правдивост.“

След този скучен пролог започнаха прожекциите на филмите, участващи в конкурса. На старт застана френският документален филм „Небе и кал“ на режисьора Доменик Гесо. Филмът разказва за пътешествието на една френско-холандска експедиция в Нова Гвинея. По общо мнение той е един тенденциозен фалшификат на



„Майка Йоана“



„Толкова дълго отсъствие“



„Миналата година в Мариенбад“

действителността, който не направи добър комплимент на Франция. Режисьорските скрупули са се отразили върху автентичността на филма, която би трябвало да бъде главната цел на произведение от подобен характер.

Френското филмово изкуство се представи с други два художествени филма — „Толкова дълго отсъствие“, снет по сценарий на Маргарит Дюра от режисьора Анри Колпи, и „Миналата година в Мариенбад“ на известния режисьор Ален Рене („Хирошима, моя любов“). Филмът „Толкова дълго отсъствие“ е един тъжен лиричен разказ с много интересни и тънки находки, направени с добър вкус. В градчето Пюто, недалеч от Париж, на брега на Сена има уютно кафене. Негова съдържателка е Тереза Ланглоа, тридесет и пет годишна вдовица на войник, изчезнал безследно във Втората световна война. Веднъж Тереза случайно среща нещастен скитник, инвалид, лишен от памет при контузия. Това е нейният мъж. Той нищо не помни и не познава своя любим близък човек. Старанията на Тереза да върне мъжа си към нормалния живот, да възстанови не-

говата памет са напразни... Но кой знае. Може би той ще оздравее. Може би щастието още е възможно?...

Поляците се представиха с филма на режисьора Йежи Кавалерович „Майка Йоана“. Действието се развива в седемнадесетия век в Полша, в манастир за млади и... хубави монахини. По концепция филмът се обявява против мистериозните и свръхестествени сили и апелира разумът винаги да надделява страстта. Чрез образи и ситуации режисьорът показва, че силата на живота е в самия човек. Заслужават особено внимание актьорската игра и богатият кинематографичен език. „Майка Йоана“ възбуди въображението, породиха много мнения и мисли. Филмовите авторитети отчитат постижението на поляците като постижение на световното кино.

Лековатата израелска комедия „Аз обичам майка“, направена по холивудски образец, не привлече особено вниманието на зрителите. Същата съдба имаше и японският филм „Нежна и неразумна младост“ със сюжет из живота на семейството на един писател.

Италия участва с четири филма: „Каква радост е да се живее“, чието действие се развива в Рим през времето на фашизма, режисьор Рене Клеман, „Старицата“, една селска драма от Мауро Болонини, „Девојката с куфара“ и „Чочарка“, постановка на режисьора Виторио де Сика по едноименния роман на Алберто Моравия. Този филм разказва за страданията на обикновените хора през времето на господстващия немски фашизъм в Италия. „Чочарка“ разобличава антинародния характер на втората империалистическа война. Известната актриса София Лорен, изпълнителка на централната роля, освободена от холивудските щампи, претворява прекрасно образа на простата жена от народа. Талантът на Виторио де Сика допълва умело празнотата на някои сцени, освежава ги и ги разнообразява. На отделни места „Чочарка“ покорява с простодушния си хумор и неподправеността на своите герои. Филмът страда от известен натурализъм и от някои други грешки, които покрай многото хубави неща не останаха незабелязани.

На 6 май в Кан по покана на дирекцията на фестивала пристигна министърът на културата на СССР Е. А. Фурцева. Тя бе придружена от посланика на СССР във Франция С. А. Виноградов. На летището Екатерина Фурцева бе посрещната от представители на Министерството на външните работи и Министерството на културата на Франция, а така също и от представители на местните власти. Директорът на канския фестивал Фуре Кормер топло приветствува министъра на културата на СССР. Той каза, че много съветски филми се ползват с огромен успех във Франция, и се надява, че съветските филми от тазгодишния фестивал ще се радват на същия успех.

В своя отговор Е. Фурцева благодари на френското правителство за предоставената ѝ възможност да присъства на фестивала



„Чочарка“

в Кан. Е. А. Фурцева подчерта, че международните срещи на канския, московския и други кинофестивали спомагат за укрепване на мира и за сближаване на интелигенцията от различните страни.

В ярко събитие вечерта на 7 май се превърна премиерата на съветския филм „Повест за пламенните години“.

... Тълпи от хора около двореца на фестивала. Залата, която нерядко при прожекции пустее, тази вечер е препълнена до краен предел. Атмосферата на напрежение, интерес и очакване се е създала много преди започване на филма.

В залата присъствуват Е. А. Фурцева, С. А. Виноградов и членовете на съветската филмова делегация — режисьорите Ю. Солнцева, Т. Левчук, Р. Тихомиров, актьорите Б. Андреев, Жана Прохоренко, С. Жгун, операторите Ф. Проворов и А. Темерин.

„Повест за пламенните години“. Зрителите внимателно гледат с приковани в екрана очи. Напрежението и тишината неведнъж са прекъсвани от спонтанни аплодисменти. Аплодират майсторството на режисурата, изкуството на актьорите, аплодират оператора, така свършено и свободно владеещ трудната техника на широкия формат. Фестивалната аудитория изпраща прожекцията на филма с възторжени възгласи и ръкопляскания, развълнувана и трогната до сълзи.

„Това е блестящо, това е великолепно“ — говори Садул. Той определя „Повест за пламенните години“ като изключително явление в световното кино. „Във филма ярко се чувства неповторимият, могъщият гений Довженко. Аз зная Довженко много отдавна и намирам, че Ю. Солнцева е запазила великолепно силата и красотата на Довженковия стил. Нейният талант, вяра и вдъхновение са превърнали сценария в истинско чудо. Солнцева заедно с операторите



„Каква радост е да се живее“



„Девойката с кувара“

Темери и Проворов ни дават изключителни в техническо отношение снимки. Артистите Борис Андреев, В. Меркуриев, Зинаида Кириенко, Светлана Жгун и други създават великолепни образи. Филмът е съвършен както в най-малките си детайли, така и в общото художествено звучене.“

На излизане от Кроазет по улиците на вечерния Кан на съветските кинематографисти още веднъж бяха устроени благодарствени овации.

Румънците показаха „Даркле“, повест за голямата тяхна актриса и блестяща оперна певица Хариклейе Хартулари, снет по случай сто години от рождението ѝ. Централната роля прекрасно изпълнява

младата актриса Силвия Попович. Сценарият е написан от Константин Киржан и Попел Кристя. Режисьор Михай Якоб.

Интересен по съдържание бе аржентинският филм „Централният нападател умря на разсъмване“ по сценарий на Агюстен Кузани, режисьор Рене Мухики. Знаменитият футболист Гарибалди, гордост на цялата провинция, е продаден на търг за десет милиона. Купува го ултрамилионерът Люпус. Към футбола той няма никакво отношение. Люпус е колекционер на знаменитости. В неговия разкошен замък живеят купени една балерина, атомен учен, драматически актьор — най-добрият изпълнител на Хамлет в света. Филмът е своеобразна сатира за безграничната власт на парите в капиталистическия свят и странните желания, които събуждат у хората.

Унгарската кинематография показва филма „Дивакът“ (автор на сценария и режисьор Золтан Фабри). Това е драматическа повест, в центъра на която стои неукротимият, необузданият „син на земята“.

Съединените щати участваха в конкурса с филмите „Обичате ли Брамс?“ по романа на Франсоа Саган и „Свещеникът на отрепките“. Първият е една банална любовна история, разказана в духа на светската хроника. Впечатление направи добрата игра на Ингрид Бергман и Антони Перкинс. Във филма участва без особен успех и Ив Монтан. Вторият филм спокойно може да бъде причислен към групата на незначителните филми.

Много добре се представиха чехословашките кинематографисти със сборника от киноразкази под заглавие „Песен за сивия гълъб“. Една тема обединява и петте новели — борбата на партизаните против немската окупация и всенародната съпротива.

Гръцката киноповест „Мадалиена“ бе характерен образец на филм, правен за търговия. Заслужава внимание играта на младата актриса Алика Вуюклаки.

В последния ден на фестивала беше прожектиран испанският филм „Виридиана“, постановка на режисьора Луи Бунюел. Това е едно доста сложно и остро по концепция, разобличаващо католицизма филмово произведение. Луи Бунюел е художник от по-старата генерация. В продължение на много години той е живял и работил в Мексико. „Виридиана“ е първият му филм, който той снима в Испания след 25-годишно отсъствие.

*

На 18 май журито на фестивала обяви наградените филми.

„Златната палмова клонка“ на четиринадесетия кинофестивал в Кан бе поделена поравно между филмите „Толкова дълго отсъствие“, режисьор Анри Колпи (Франция) и „Виридиана“, режисьор Луи Бунюел (Испания). Специалната награда на журито беше дадена на „Майка Йоана“, режисьор Йежи Кавалерович (Полша).

Награда за най-добра режисура получи Юлия Солнцева за филма „Повест за пламенните години“ (СССР).

Освен това голямата награда „Евровизион“ за 1961 г. за най-добър художествен филм беше единодушно присъдена на съветската кинонела „Вещицата“ по Чехов.

„Повест за пламенните години“ получи и специалната награда

на Висшата техническа комисия на френската кинематография за операторско майсторство и високи технически качества.

За най-добро изпълнение на женска роля получи награда италианската актриса София Лорен (Чочарка). Антони Перкинс получи наградата за най-добро изпълнение на мъжка роля от филма „Обичате ли Брамс?“ (САЩ).

На Италия бе присъдена награда за най-добър филмов подбор. Аржентинският филм „Централният нападател умря на разсъмване“ и френският документален филм „Хроника на една година“ получиха наградата на пресата.

Специална награда бе присъдена и на унгарския късометражен филм „Дуел“, остроумно и изобретателно пропагандиращ използването на атомната енергия за мирни цели.

Словашкият

научно-популярен филм през 1960 г.

Количественото и качественото развитие на Словашката кинематография започва едва след 1945 г., когато с идването на новия обществен строй бяха заложили предпоставки за икономическото развитие на Словашко в народнодемократичната Чехословашка република, а с това и условия за възникване и развитие на всички начинания в областта на културата.

Филмовото предприятие за производство и разпространение в Братислава (което официално се нарича Словашка кинематография) се състои от три производствени студии: Студия за игрални филми, Студия за документални и хроникални филми и Студия за научно-популярни филми.

Студията за научно-популярни филми през 1960 г. отбеляза десетгодишнината от своето основаване с баланс от 200 произведени филма, за много от които е почетена с чехословашки и задгранични дипломи и награди.

Производственото развитие на тази студия е като че ли огледно отражение на развитието в Словашко. В първата година на своето съществуване студията е създала седем филма, през юбилейната 1960 г. — 43 филма, а през следващите години се предполага още по-голямо увеличение на броя на филмите.

Пъстрата тематична палитра на производството отговаря и жанрово, и по съдържание на разнообразието на създадените филми. По съдържание и жанрово филмите могат да се разделят на три основни групи:

а) научно-популярни филми, пропагандиращи най-новите постижения на науката и техниката, предназначени за най-широка публика;

б) научни и технически филми, служещи като учебно помагало или технически инструктаж, предназначени за кръг от зрители, отишли напред в своята специалност;

в) филми за пропаганда и реклама с къс и ясен текст.

Във всяка категория бяха изработени редица качествени филми, отговарящи на своето предназначение. Зрителите и критиката отбелязаха следните филми: „Да запазим живота на милионите“, филм за творческата намеса на човека в природата при изкуственото отглеждане на рибите и зарибяването на планинските реки и потоци. Чувствителната камера е разкрила в този филм биологичната борба под гладката водна повърхност и е уловила за човешкото око невидимия процес при размножаването на рибите в природата; „Песен на цветове и образи“ е документ за творческия гений на хората. Случаят с тримата майстори от Западна Словакия открива свят от цветове и образи на народната стенна орнаментика; филмът „Изкуствено сърце“ показва един от върховете на съвременната лекарска наука — интракардиална операция с помощта на „изкуствено сърце“, която е дело на колектив от работници при Словашката академия на науките. Жанровата чистота и майсторски изпълнената задача правят от него вълнуващ филм, който дава познания за процеса на филогенетичния развой на сърцето и за случаите за отстраняване на сърдечни пороци, като същевременно е и документ за успехите на словашката наука, документ за изключителните грижи към човека в нашето социалистическо общество; филмът „Концерт на Словашката филхармония“, забележителен със свършенството на снимките си, е принос към естетичното образование на младежите и широките маси; „Почивка у дома“ е филм, показващ модерната култура на обзавеждане и създаване на нов социалистически стил; „Злоупотреба с внушението“ е убедителен филмов разказ за влиянията, действащи вредно върху чувствата и разума на индивида. Филмът е принос за атеистичното възпитание на младежите; „Поглед в бъдещето“ е филм за разгърнатата се народна дискусия върху плана на новите социалистически строежи в чехословашката република. Това е кинофейлетон, интересен и като сценарий, и като филмов експеримент за новите изразни средства на съвременния филм; „Картини от Татрите“ е широкоекранна цветна поема за един от нашите най-важни природни резервати — за Татранския народен парк.

Краят на 1960 г. и началото на 1961 г. донесе за чехословашкото филмово изкуство успехи, с които то може достойно да отпразнува 40-годишнината от основаването на Чехословашката комунистическа партия. Монтажният филм на студията за научно-популярни филми в Братислава „Пътят към днешния ден“ показва борбата на работническата класа в Словакия и победния път на Комунистическата партия днес. Ето и някои други филми, които сега се подготвят и които ще бъдат принос към това чествуване: „Картини от Източна Словакия“ — широкоекранна поема за грандиозните промени в една от най-изостаналите в миналото земи в Чехословакия; „Източно-

словенските металургични заводи“ ще покаже икономическото значение на този най-важен строеж в Чехословашката народна република.

Производството на студията за научно-популярни филми в Братислава е тематично разнородно и включва всички жанрове на късометражния филм. Но все пак преобладава документално-научно-популяризаторският жанр. Разбулването на света, скрит от човешкия поглед, истината за научното познание може най-убедително и мотивирано да се разкрие със законите на документалната сила. Това отговаря най-добре на стила на съвременния човек и на структурата на цялата съвременна духовна култура.

Но за да може късометражният филм по-добре да постигне това, трябва да се съобрази обемът на научното познание с метража, установен и утвърден вече от практиката, максимум на 400 м. Действителността, наложена от самия живот, води до бързи изразни средства, до по-голямо избистряне на замисъла, до стегнат ритъм.

Голяма помощ на творческите работници оказва „Дискусията със зрителя“. Тя се извършва в колективи от научни работници, учители, заводи и на други места. Организира я самата Студия за научно-популярни филми в Братислава при различни случаи — било през време на тематичните показатели на късометражния филм или на ежегодния фестивал на чехословашкия филм. На всички тези акции творческите работници имат възможност да се уверят в разговори със самите зрители в яснотата и убедителността на своята работа. Това мероприятие е същевременно богат източник на тематичен материал за късометражните филми, които ще се работят през следващата година.

Сега в Чехословакия един от най-жизнените въпроси е разпространението на късометражния филм. В Чехословашката народна република годишно се изработват около 600 късометражни филма. При провеждане на културната революция късометражният филм заема извънредно важно място при възпитаване на нови морални качества у човека. Не по-малко значими функции притежава късометражният филм и като учебно помагало в училището, в индустрията и в селското стопанство. Широката мрежа на кината в Чехословашката република дава възможност на всяко училище, заводски клуб или научно заведение да има свой прожекционен апарат с 16 мм формат. Така са създадени всички условия за използване на духовните ценности, заложи в големия фонд на късометражния филм. Сега се счита, че въвеждането на късометражния филм в училищата е едно от най-модерните учебни помагала.

Редовното прожектиране на късометражния филм в телевизията и в кината пред всеки игрален филм създава у зрителя интерес и любов към късометражния филм. Осигуреното разпространение обезпечава за всеки филм най-добро използване и максимално изпълнение на неговото обществено предназначение.

Мартин Сливка

Нововъведение в кинотехниката — управляване на кинокамера от разстояние

Развитието на киното в последните години се съпровожда с усилено търсене на нови изразни средства. Учените и инженерите, които се занимават с новата кинотехника, предоставят на разположение на творческите работници все нови и нови технически средства. За снимане на съвременния филм се използват голям брой технически уреди — синхронни, ръчни и трикови камери, различни кранове и колички, специални автомобили и много други.

Сега този операторски реквизит се попълва с още едно интересно нововъведение: в студията на „Ленфилм“ е създадена система за дистанционно управление на киноснимачната камера.

На пръв поглед може да се стори, че постигането на дистанционното управляване на кинокамерата не е толкова сложна работа. Но това е само на пръв поглед. Разбира се, проста работа е да се опънат две жици и като се постави токопрекъсвател, да се пуска или спира моторът на камерата. Но нали операторът дори ако се намира на разстояние от камерата, трябва да наблюдава сниманата сцена тъй, както я вижда при обикновено снимане през зрителното прозорче на фотоапарата? Операторът трябва също да може да обръща камерата в хоризонтална и вертикална посока. Освен това налага се през време на снимането да се премества обективът, да се насочва внезапно.

По предложение на ръководителя инженер Л. Голщайн дистанционното управление на панорамната камера било постигнато с помощта на селсини — особени мотори, които работят на двойки. Дори най-слабото завъртане на цилиндъра на селсина-предавател предизвиква веднага точно такова завъртане на цилиндъра на селсина-изпълнител.

Киноснимачната камера монтирали на специално построено панорамно възвишение, което се привежда в движение от два изпълнителни селсина. Кабели от тях отиват към командния пулт, който може да е разположен на стотици метри от камерата. На пулта има две дръжки за панорамиране, които са свързани със селсините-предаватели. Обръщайки дръжките, операторът привежда в действие селсините и панорамното възвишение започва да се движи, като осъществява необходимото обръщане и наклоняване на камерата.

Бързото дистанционно насочване се постига с помощта на още една двойка селсини, които управлява асистента на оператора.

По такъв начин била решена задачата за управление на каме-

рата от разстояние. Но как да се контролира онова, което тя снима? Тук дошла на помощ телевизията.

Предаващата телевизионна камера била поставена на панорамното възвишение до киноснимачната камера така, че изображението в телевизионната тръба да отговаря точно на изображението, което снима кинокамерата. А при пулта на управлението поставили телевизионен приемник. Така не само операторът, но и режисьорът, и асистентите ще виждат на екрана на телевизора онова, което снима камерата...

За един от филмите било необходимо да се снее боен епизод из живота на летците. При това според идеята на авторите на филма тези сцени трябвало да се покажат като че ли от местоположението на самите летци. Операторът за комбинирани снимки М. Покровский и художникът А. Сидоров решили да използват системата за дистанционно управляване на кинокамерата.

През лятото на 1960 година на брега на езерото в Сестрорецк бил построен макет на възлова станция с размери 60×80 метра. Панорамното възвишение с кино-и телевизионна камера било инсталирано в края на стрелата на специално построен кран. С помощта на крана камерата се движела над макета, като възпроизвеждала по такъв начин полета на самолет. Операторът контролирал снимането на сцената по екрана на телевизора и като завъртал дръжката на командния пулт, постигал допълнително панорамиране на камерата така, че „пикиращият самолет“ се появявал точно в „обекта“ и започвал след това да се издига.

Благодарение на прилагането на дистанционното управление и хармоничната работа на художниците и пиротехниците, които съгласували добре движенията на „влаковете“ с експлозиите на макета, успели да получат необикновено изразителни снимки, които едва ли било възможно да се снимат по какъвто и да било друг начин.

Тези снимки показаха още едно важно достоинство на дистанционното управление на камерата. Доколкото на крана се намирала само камера, възможно било за целта да се използва сравнително лек кран с деветметрова стрела. Досега на края на стрелата на операторския кран се поставяше площадка, на която освен камерата се настаняваха още операторът и неговият асистент. Ясно е, че дори кран с четириметрова стрела се оказваше твърде голямо съоръжение. А за кран от 9—12 метра не можеше и да се мечтае.

Но и с това не се изчерпват възможностите на нововъведението.

Дистанционното управление на камерата е особено пригодно за снимки, които досега бяха свързани с известен риск за живота на оператора. Такива са широко използваните сега снимки „под колелата“, „под копитата“, снимки на хищни животни, на експлозии, пожари, стихийни бедствия, както и снимки на батални сцени. Прилагането на дистанционното управление на кинокамерата открива нови перспективи при авиационни и подводни снимки, при кинонаблюдаване на плашливи животни и птици.

Първото производствено изпитание на системата за дистанционно управляване на киноснимачната камера показва нейната на-

деждност в работата; тя е голям успех за колектива на инженерите и работниците от киностудията на „Ленфилм“, който я създаде. Кинокамерата, управлявана от разстояние, открива нови забележителни възможности за решаване на най-различни творчески задачи. Сега е ред на режисьори и оператори да използват представените им възможности.

Я. Бутовски

ЗА НЯКОИ ПРОБЛЕМИ В ЧЕХОСЛОВАШКИЯ ИГРАЛЕН ФИЛМ

Третият фестивал на чехословашкия филм, който се състоя в началото на март 1961 г. в Острава, запозна присъстващите с решенията, взети на конференцията на социалистическите кинематографии в София, и се опита по-нататък да развие тези решения. На фестивала бяха представени филмови творби от 1960 г. и на най-добрите филми бяха присъдени награди и почетни дипломи.

Трябва да се отбележи стремежът на чехословашката кинематография през последните години към кинопроизведения със съвременна тематика. Но въпреки тези усилия най-добрите филми на тазгодишния фестивал в Острава не бяха тези, посветени на съвременния човек, а филми за неотдавнашното минало и от времето на Втората световна война. Филмът на барандовската студия „Висшият принцип“, снет по едноименната повест на писателя Ян Дрда в постановка на Иржи Крейч, необикновено въздействащо възкреси тежките дни на окупацията на Чехия и Моравия от хитлеристите след атентата на Хайнрих, а филмът на братиславската студия „Песен за сивия гълъб“ по замисъл и сценарий на Алберт Маренчин и Иван Буковчан в постановка на режисьора Станислав Барабаш, хвърли нов поглед върху събитията на словашкото народно въстание през 1944 г., видени през детските очи. Друг филм на братиславската студия, награден на остравския фестивал, е „Пресекналата песен“, създаден в съвместна продукция със съветската студия „Грузия-филм“ в Тбилиси. Той също черпи своя сюжет от времето на Втората световна война. Всички тези филми, ако и да са с ясно изразена тематика из миналото, има какво да разкажат на днешния зрител. Филмите „Факелът“ (режисьор Владимир Чех) и „Полицейски час“ (режисьор Отокар Вавра) показват борбите на работническата класа в миналото и също събуждат у зрителя ненавист срещу войната и срещу тези, които подготвят нови разрушителни войни.

Остравският фестивал присъди почетни награди и на някои филми със съвременна тематика, въпреки че по своите художествени качества те стоят по-долу от филмите с тематика от Втората световна война, които споменахме по-горе. Като по-сполучливи между тях мо-

гат да се посочат филмът на барандовската студия „Хора“ на режисьора Павел Блуменфелд за днешния живот на работниците в големите металургични заводи и филмът „Навсякъде живеят хора“ на младите режисьори Иржи Ханабал и Ян Подскалски за младия и стария лекар в днешното наше село. Като ценен принос в търсенето на нови пътища и изразни средства трябва да се отбележат филмът на режисьора Збинец Бриних „Подхлъзването“ и комедията на Войтех Ясни „Процесия за Богородица“. Придобивка е и филмът на режисьора Франтишек Влачил „Гълъбицата“.

На игралните филми за деца и младежи през последните години се отделя голямо внимание. Този недостатък в детската програма на кината бе отбелязан от всички чехословашки филмови студии, които вече увеличиха броя на детския филм. Това даде добри резултати, отчетени на специалната конференция за детския филм, състояла се през януари 1961 г. в Готвалд, където на прегледа бяха представени около 30 игрални филма за деца. Между най-добрите се нареждат филмът на Ян Валашек „Трудът“ (барандовска студия), филмът на режисьора Йозеф Пинкава „Кому принадлежи купата“ (готвалдска студия) и филмът на братиславската студия „Йергуш Лапин“ (режисьор Йозеф Медвед). Прегледът показва, че са израснали цяла редица режисьори, които успешно работят с децата-артисти, и че след отстраняване на недостатъците в сценариите може в тази област да се постигнат забележителни резултати.

Остравският фестивал на чехословашкия филм все пак не успява в постигнатото по отношение на идейно-художествения уровень на филмите. Неотдавна на Втория конгрес на чехословашките театрални и филмови дейци се поставиха много въпроси, които чакат разрешение. Главният проблем, върху който най-много се дискутираше, бе проблемът за съвременността. Няма достатъчно такива теми, изобщо липсват такива теми, които биха показали и разрешили най-актуалните проблеми днес. Сценарният материал в повечето случаи е посветен на малки и тясно лични проблеми на днешния човек. Липсва дълбока философска мисъл, която винаги създава големи дела. Творческата конференция изясни, че трябва да се избира силна съвременна тема, чийто герой да бъде комунистът, човекът, който е призван да преустрои света. Пред творческите работници бе поставена задачата да се изостави малката тема, да се разкрива не само вътрешният мир на човека, но да се улови и величието на епохата, която днес преживяваме. Недостатък на досегашните филми за съвременността е и това, че те не са драми, а отделни сглобени части, в които действащите лица само спорят. Липсва активност у героя. Той няма голям идеал, който би добил голямо обществено значение. В Чехословашката социалистическа република из основи се промениха отношенията между хората. Особено дълбоко е засегнала социалистическата действителност Словакия, която за няколко години се промени в край със зряла индустрия и все повече развиваща се култура. Първият широкоекранен филм на братиславската студия, опитал се да засегне всички тези въпроси, постигна само наполовина целта си, тъй като той притежаваше много от недостатъците и грешките, които споменахме по-горе. Може би ще бъде по-успешен филмът на брати-

славската студия „Покорената река“, който по замисъл и сценарий на Пал Гейдош се снима сега от режисьора Франтишек Жачек. Този филм си е поставил за задача да покаже дълбоките промени в Източна Словакия днес и хората, които живеят там. За новите отношения на хората в днешното наше трудовокооперативно село разказва и филмът „Освободена земя“, който по сюжет на Ян Гайдошек и по сценарий на Шефан Сокол през тази година ще бъде поставен от режисьора Йозеф Медвед.

През последните години се забелязва необикновено голям интерес на чехословашките филмови работници към теоретичните въпроси. За този голям интерес свидетелствува проведената напоследък дискусия от Съюза на чехословашките театрални и филмови дейци и по страниците на филмовия печат по най-важните творческите въпроси: сценарния проблем, проблемът за художественото и режисьорското майсторство и въпроса за филмовата актьорска игра.

Юлиус Яншо

ХОЛИВУДСКИ КОНТРАСТИ

(Продължение от бр. 5)

Между стените на „Метро-Голдуин-Майер“ се намират още обширният гардероб и шивашкото ателие, в което работят прочути модисти, наети от Париж, или големите салони на 5-то авеню в Нюйорк; гримьорното ателие, работилницата за декори и реквизит; ресторантче и лавка за персонала и помещението със стаите за артистите, които често са отделни малки апартаменти, тъй като при усилено снимане в кратък срок може да се наложи актьорът да преспива там. (Така например Джеймс Стюарт, който беше нает за главната роля в „Случаят Стратън“, трябваше да снима филма за 10 седмици, защото имаше контракт с друга компания за друг филм след това време. По тази, както и по други производствени причини филмът се снимаше в много бързо темпо. Стюарт работеше по 10 часа на ден, по 6 дни седмично в студиото и вечер трябваше да прекарва няколко часа в апартаментчето си, да изучава текст и мизансцен за сцените на другия ден.)

Изработването на филм от редовен продуцент при една от тези големи компании става по установен рутинен начин. В административното здание на „Метро-Голдуин-Майер“ например, което има 400 стаи и се намира извън високите стени на студията, между отделенията на адвокатите, лекарите и режисьорите е и отделът за намиране на сюжети. 15 писатели, наречени „литературни аполисти“, всеки ден преглеждат всички списания и нови книги, които излизат в Америка и Англия. Когато някой разказ или роман направи впечатление на „аполиста“, той прави резюме от съдържанието му в няколко екземпляра и ги изпраща до канцелариите на всеки продуцент. Така че всеки от редовните пет или шест продуценти на филмовата къща има да преглежда всяка сутрин по няколко резюмета. Ако даден сюжет се хареса на продуцента, той свиква на съвещание

най-близките си сътрудници и после иска разрешение от председателя на компанията или неговия заместник за започване на подготовителната работа по продукцията. Тъй като снимането на филм днес е извънредно сложна и скъпа операция, тя изисква внимателно, подробно и точно изчисление на производствените разходи и времетраенето, защото всеки допълнителен ден на снимане увеличава значително стойността на филма.

Избраният сюжет се дава на избран сценарист, който е най-близък по темперамент и разбиране на продуцента и режисьора. Съвместната работа продължава при избора на актьори и технически персонал. Един американски филм обикновено има:

Един продуцент, един режисьор, сценарист, музикален директор, диригент (ако е необходим оркестър), двама помощник-режисьори, един художник и един надзорник по изпълнение на декорите, директор и помощник по наемане на артистите и фигурантите; артисти, танцьори, хористи, статисти; двойници, заместители на звездите за тежките и уморителните сцени; филмов редактор и надзорник по декупажа, директор на фотографията, оператори и двама асистенти; осветлител, двама или трима електромеханици; главен гардеробиер и помощник, гл. гардеробиерка и помощници; инженер за звука, трима звукооформители; шеф на лабораторията по промиване и копиране на филма. Освен това във всяка такава филмова единица има и втори резервен технически екип за фотография, за звукозапис и за декупаж.

За да съществува и да оправдава разходите си пред акционерите в Нюйорк, една филмова компания трябва да има постоянно по няколко филма в продукция. „Метро-Голдуин-Майер“ снимаше по 5 филма едновременно и обикновено по 50 филма годишно. В Холивуд има 6 големи филмови къщи, 3 по-малки и десетина независими продуценти.

Дори Шери, помощник-директор на продукцията на „Метро-Голдуин-Майер“, за когото споменах преди веднъж, разказа пред група чужди и местни посетители в ресторанта на компанията за стремежа към реализъм в Холивуд: „Един от най-любимите ми филми, продуциран лично от мен, е „Следващият глас, който ще чуете“. Той бе режисиран от компетентния режисьор Уелман, който беше направил известните „Една звезда се ражда“ (даван у нас под заглавието „Вики Лестър“), „Бойно поле“ и „Крила на победата“. В него участваха Джеймс Хуйтмор и Нанси Дейвис. Идеята на писателя Джордж Алби, който бе написал разказ под горното заглавие, ме плени. Касаеше се до това, сам господ да заговори по радиото, за да стресне хората — да престанат да бъдат алчни, завистливи и дребнави; да се опомнят, докато е време, и да живеят като братя помежду си!...

Чувствах, че филмът трябва да бъде направен колкото може по-реалистично, обясни по-нататък Шери, и затова вместо да правим скъпи дрехи по мярка за Нанси Дейвис, която играе обикновена американска домакния, наредих да ѝ се купят готови рокли по 12 долара и 75 цента от местните евтини магазини... Ние накарахме главните артисти да прекарат 24 часа в „тяхната“ новопостроена къща и да сменят лично електрическите крушки в стаята, за да почувствуват, че живеят там; да лежат в леглото; да закусват в кухнята... Ние решихме да не използваме за реклами във вестниците никакви гръмки фрази като „Коя беше жената, която се появи в неговия живот, когато светът се разтърсваше...“ или „Паметяща драма на съблазнения мъж и изгубилата вяра жена“... Ние се готвехме да направим един изключителен филм, изпълнен с реализъм, емоции и драма...

Филмът „Следващият глас, който ще чуете“ обаче се оказа смесица от натурализъм и мистицизъм, представена по протестантски. Той не беше нито добър, нито по-лош от десетките други филми на М. Г. М. за смъртта, която се явява в редингот да вземе душата на любимия дядо и малкият внук ловко я надхитря и спасява дядо си и всички хора от смъртта; или за елегантния дявол в смокинг, който се опитва да съблазни млада девойка и бива наказан от собствената си алчност; или за чудното дърво в двора на дребния магазинер, на което вместо листа се разлистват зелени доларови банкноти...

Говорейки за реализъм в американския филм, не бива да се отнесе с безразличие „Марти“, който е творба на истински независим продуцент и който беше с много оскъдни средства и при много трудни условия. Рожба на талантливия млад сценарист Пади Чайевски, известен с други обширно дискутирани филми, като „Ергенска вечеря“ и „Богинята“, и на режисьора Далберт Ман, филмът

„Марти“ разказва една проста, но изпълнена с човечност и топлота история. Марти Пилети е месар, американец от италиански произход, ерген и живее самотно с овдовялата си майка в един беден нийоркски квартал. Неговите приятели и клиенти често го питат кога най-сетне ще се ожени. Той винаги мълчи и се мъчи да промени темата на разговор. Марти счита, че е много грозен и никоя жена не би му обърнала внимание. Хората в Америка, както и навсякъде по света, обичат да се забавляват в събота вечер. Някои отиват в кръчма, други — на театър, трети — на танц. Марти и един негов приятел отиват в местния танцувален салон. Залата е изпълнена с мъже и жени, поклонници на Мики Спилейн и Питър Чейн, които дъвчат дъвка и танцуват под звуците на шумния джаз; посетителите се въртят механично, без всякаква одухотвореност, без цел и без смисъл. Сцената е дадена много реалистично и е изпълнена със символичност, като че ли това е типичната атмосфера на Нюйорк. В танцувалната зала седи самотно и Клара, срамежлива млада учителка, която знае, че е грозничка и никога не е имала успех пред мъжете. Приятел на приятелка на Марти ги запознава, те танцуват известно време мълчаливо, излизат навън. Разхождат се дълго време в нощта под издигнатото скеле на старата надземна железница и се чудят какво да си кажат един на друг. А Марти иска да ѝ каже много неща: че я харесва, че я намира мила и очарователна, и възпитана, и умна, но не знае как да започне и затова мълчи. Те продължават да се виждат след кратко недоразумение и откриват, че и двамата са много самотни и мечтаят за човешка близост и разбиране. Те разискват най-тривиални неща: Марти ѝ разказва спомени от казармата и как се опитвал да учи немски в училище, но не можел да запомни падежите; Клара — за своите родители, за малките си ученици в забавачката, за новата си шевна машина.

Филмът „Марти“ е повлиян силно от италианската школа на неореализма, но има специфично американска нотка на социално миролюбие. Естествено, че добротата е много ценно човешко качество, но тя сама не би могла по магически начин да промени всички недъзи наоколо. И все пак духът на човечност и топлота, който изпълва този филм, и критическият реализъм го правят един от забележителните, ценни американски филми. Марти Пилети се изпълнява от великолепия характерен актьор Ърнест Бортнайн, който започва кариерата си в ковбойски филми и се оформя по-късно като сериозен драматичен актьор. Той получи наградата „Оскар“ за тази си роля.

Наградата „Оскар“ се дава от Съюза на кинопроизводителите по предложение на няколко съюза — на журналистите, на режисьорите и на сценаристите. Всяка година се дават няколко награди „Оскар“ на най-добрия филмов актьор през годината, на най-добрата актриса, на най-добрия режисьор, сценарист, оператор, тонинженер, музикален оформител и т. н. Най-голям интерес събуждат, разбира се, наградите за най-добър актьор, актриса и режисьор. За нея гласуват 12 членове от един комитет, съставен за целта от представители на всички отрасли на изкуството. Все пак наградата „Оскар“, както и Нобеловата награда за литература, не винаги е сигурен белег за величието на даден актьор. Да си спомним случая с Виктор Мак Лаглан, който получи „Оскар“ за ролята си във филма на Джон Форд „Осведомителят“. След този филм Мак Лаглан играе само второстепенни и третостепенни роли, като се оказа само типово създаване на режисьора. Или пък случая с Бродерик Крауфърд, който получи „Оскар“ за изпълнение на главната роля във филма на Роберт Пен „Всички кралски хора“. След този си триумф Крауфърд не можа да намери работа известно време и сега играе второстепенни характерни роли. Има доста актьори в Холивуд, които се молят тайно да не бъдат удостоени с „Оскар“. Те считат тази награда за учтиво напомняне, че времето им е минало и че вече принадлежат на музея. И действително известни указания за такова разбиране се виждат в това, че през последните няколко години бяха наградени със златната статуетка Бети Дейвис, Ингрид Бергман и Спенсер Траси не за най-хубавата им роля, а по-скоро като признание за дългогодишна добросъвестна филмова дейност.

Техническите усъвършенствувания и новаторства, за които споменах по-горе, се правят в Холивуд главно с цел да се привлече обратно в кината намаляващата публика. Първото в тази област беше „Синерама“. Това е процес, при който се снима обектът едновременно с три отделни киноапарата, поставени под различен ъгъл, с цел да се обхване пълното зрително поле. Неговият патент беше

Скупен от известния радио и телевизионен коментатор Лоуел Томас и Уилям Мериам, създателя на филма „Кинг-Конг“.

„Синерама“ беше проектирана пред публика за пръв път през 1949 г. в нийоркското кино „Критерион“, снабдено със специален, тройно по-широк екран. Спомням си големия интерес, който събуди тази новост всред нийоркчани. Недолече от Таймс Скуер се виждаха от сутрин до вечер дълги опашки пред касите на доста голямото кино, което прилича малко на нашия театър „Балкан“. Когато в края на месеца успях да се снабдя с билет и го видях, оказа се, че това не е игрален филм, а „travelog“, т. е. филм-пътепис. На обширния екран ни бяха показани Ниагарският водопад в цялото му величие; египетските пирамиди; паркът „Мелоустон“. Те бяха снети от самолет, с който ние, публиката, летяхме. После направихме цяло пътешествие с увеселителен влак на един американски манайр; посетихме тропически остров в Тихия океан и т. н. Въпреки цялата наивност и първобитност на разказа и подбора на снимките „Синерама“ има огромен успех и не слезе от екрана на това кино цели две години. Този шеметен успех развълнува кинопритежателите, както и кинопроизводителите. Но тъй като „Синерама“ беше направена като независима продукция, Холивуд се запретна да комерсиализира и разшири този успех. Първият му опит да използва интереса на публиката към технически новостите беше да възобнови т. н. „3-дименшънъл“, т. е. релефния филм. Доста от вас сигурно си спомнят, че през 1940 година софийското кино „Пачев“ показа един късометражен спортен филм, произведен в Холивуд, заедно с редовната си програма. На публиката се раздаваха с всеки билет специални очила от слюда с едно зелено и едно червено прозорче. През тях се добиваше доста пълна илюзия за трите измерения на предметите: спортистите скачаха над главите на зрителите, като обувките им почти докосваха косите, бейзболната топка летеше право към зрителя и т. н. Същото изобретение, сега значително усъвършенствувано, беше използвано през 1950 г. за снимане на игрални филми. Първите два филма, които гледах пак през специални очила, този път само с червени стъкла, бяха технически удивително добри. За нещастие обаче „Парамаунт“ бе избрал един детективски сюжет и един от „черната“ серия филми. Всичките ужасни, които ставаха на екрана, добиваха още по-неприятен характер, защото труповете на убитите буквално падаха върху и около нас. Много хора, особено жени, не издържаха на такова мъчение и напускаха залата посред филма. Този опит завърши с фиаско за тази филмова къща. Но финансистите и продуцентите не се отчаяха. Те откриха някакъв неизвестен, скромничък френски професор по светлинна физика, който преди двадесет години изобретил и патентовал процес, подобен на „Синерама“. С много шум и реклама старият професор и жена му бяха докарани в Нийорк, където се уредиха пресконференции с него, и скоро започнаха да снимат в Холивуд филми по неговия патент, наречен „Синемаскоп“. Преимуществото в дадения случай беше, че се снимаха игрални филми по една усъвършенствувана система при добрата техническа организация на Холивуд. Първият такъв филм беше „Плащеницата“ с Виктор Матюр, един от заместниците на Роберт Тейлър, филм с библийско-религиозен сюжет. Въпреки че тази новост нямаше огромния успех на „Синерама“, очевидно беше, че процесът „Синемаскоп“ е много по-съвършен. Преди всичко в него не се забелязваха двете черни вертикални линии (там, където са били съединявани лентите от трите отделни филма), както това беше при „Синерама“. И после тук звукът беше много по-реалистичен. Зад обширния вдлъбнат екран, който обхващаше малко повече от естественото зрително поле на човека, имаше 5—7 високоговорителя, поставени на различни места, които бяха умело синхронизирани с действието на филмовата лента. Така например, ако идваше римска колесница отляво, оттам идваше и звукът на колела и копита; ако говореше в средата римски войник, оттам долиташе гласът му; ако реवेशе лъв в десния ъгъл, реът се носеше от десния ъгъл. Това беше стереофоничният принцип, който постепенно се усъвършенствува доста много и достигна удивителна естественост при възпроизвеждане на тоновата релефност на заобикалящия ни свят. Конкурентните фирми направиха нови изобретения с малки подобрения и варианти, наречени „Технирама“, „Виставижън“, „Пановижън“ и пр.

Миналата година пък беше съобщено за лабораторна работа върху т. н. „смелийс“, т. е. филм на миризмите. Първият такъв филм, който предстои да бъде пуснат в скоро време, се основава върху принципа на съчетаване както на зрителните и звуковите възприятия с действието на филма, така и възприятията, достигащи до нашето обоняние. Така например проектира се, когато на екрана

се сипва кафе, до нашите ноздри да стигне миризмата от парата на горещо кафе; когато някоя девойка бере цветя в полето или в градината, ние ще можем да различаваме миризмата на рози, каранфили, момина сълза, минзухари и теменуги. Но по възможностите на „миризливия“ филм карикатуристите и комиците почнаха да правят доста разнообразни и остроумни предричания както в САЩ, така и в Англия. И действително това е една твърде деликатна техническа проблема, която ще има по-скоро стойността на любопитно и забавно нововъведение, но очевидно не ще има никаква друга по-съществена стойност.

С увеличението на екрана, с подобренето на чистотата на снимките, с усъвършенстването на цветната фотография, със стереофоничния тон се събуди временен интерес към техническата страна на кинематографията, който постепенно отново намалява. Или както филмовият критик Джон Маклейн духовито се изразява: „Когато видя гигантското тяло на Лана Търнър, проснато на екрана на „Виставижън“, аз се чувствавам такъв жалък пигмей, че когато се върна в къщи, не смея вече да флиртувам с жена си.“

Новият отлив на публиката от американските кинозали показва къде се крие основният недъг. Липсата на художествено съдържание, на здрава идейност, на социални проблеми, на морални въпроси — всичко това пречи на американският филм да създава онези ценни и смислени филми, които бяхме свикнали да очакваме от него, ако не в голямо изобилие, то поне от време на време. Все пак между американските хора на изкуството, както и между тези в Англия, Франция и Германия, има сериозни творци със здрави, ценни и оригинални схващания, които рано или късно ще се проявят.

Илия Рилски

Литература по въпросите на киното

ЗАВАТТИНИ, Чезаре. Умберто Д. О сюжета к филму. Пер. с итал. Г. Богемского. Москва, Искусство, 1960. 238 стр., 7 л. илл. и портр.

Настоящата книга на известния италиански сценарист Ч. Заватини съдържа записките и беседите на автора относно природата и същността на неореализма — неговите методи и задачи.

Във втората част на книгата е поместен сценарият на известния филм на Заватини „Умберто Д“ (познат и у нас), който третира тъжната съдба на един италиански старик. Това произведение според мисълта на автора е длъжно да застави хората да обърнат внимание на съществуващите обществени порядки и да се постараят да създадат такова общество, в което хора като Умберто няма да стигнат никога до отчаяние.

Значителен интерес за любителите на киното представляват и материалите, които показват своеобразния процес на създаване на сценария в италианската кинематография (сюжет, разработка на сюжета и т. н.). Към книгата са дадени в приложения филмографическа справка и списък на филмите, в създаването на които е взел участие Заватини.

ЗАК, МАРК. Мир екрана. Москва, Искусство, 1960. 254 стр., с илл.

Още в предговора на своята книга авторът съобщава на читателя, че е избрал от своя тъгъл на зрение „прицела“ си и своята „тема“ в киното. Тази тема — киното и времето — е достатъчно широка, за да може авторът да използва всичките си познания и фактически данни и да предостави на читателя една наистина увлекателна книга.

Още с първата глава на книгата авторът ни въвежда в този особен мир, който той нарича „мир на екрана“. Той ни разказва за различните прояви на киноизкуството в миналото и настоящето, определя истинския лик и характер на отделните герои от екрана, причините на тяхната дълга младост и преждевременна старост, говори и беседва с нас за изискванията, които нашето удивително време предявява към киноизкуството и специално към съветското киноизкуство.

В интересния пробег на времето от момента на възникването на кинематографията до това, как е отразена в един или друг филм нашата съвременна действителност, авторът е успял да групира целия си разнообразен материал, да събеседва увлекателно и занимателно с читателя и да му подготви едно наистина полезно пътешествие в истинския „мир на екрана“.

ФРАНЦУСКОЕ киноискусство. Сборник статей. Отвр. ред. С. И. Юткевич. Москва, Искусство, 1960. 496 стр., 23 л. илл. (Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств).

С библиогр. стр. 463—494 и филмография с. 433—460.

Колективен сборник от статии на съветски автори върху проблемите на френското киноизкуство. Книгата не претендира за пълнота и засяга само някои от въпросите на френското кино.

Сборникът се състои от обширни обзорни статии за съвременното късометражно кино във Франция, за така наречената „група на тридесетте“ (съвременни френски прогресивни режисьори и актьори), за борбата на френското кино за национална самостоятелност, за екранизацията на френската класика, за музиката във френските филми и др. Сборникът съдържа и няколко монографически портрета на забележителни художници и майстори на френското кино от различни поколения: Жак Федер, Франсоаз Розе, Рене Клер, Жан Габен, Марсел Карне, Жан-Пол льо Шануа, Симона Синьоре.

В статиите и монографиите авторите правят проникновени характеристики на творческия път на отделните актьори и режисьори, а така също и обстойни разбори на най-изтъкнатите френски филми.

Сборникът представлява интерес за всички любители на киноизкуството и особено за почитателите на най-хубавите и зрели страни на френското киноизкуство.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ кинофильмы и воспитательной работе школы. Из опыта внеклассной работы. [Сборник статей. Подреди с предисл. А. С. Стравой] Москва, Академия педагогических наук РСФСР, 1960. 46 стр., с илл. (Акад. пед. наук РСФСР. Пед. чтения. Ин-т худож. воспитания).

Тази брошура на Академията на педагогическите науки на РСФСР ни предлага събрани статии, отразяващи опита от работата на педагози в няколко училища по използването на киното във възпитателната работа при учениците.

Брошурата е снабдена с предговор, написан от А. Строева, в който съвсем точно са отбелязани и охарактеризирани както достоинства, така и основните недостатъци в работата по пропагандата на киноизкуството в училищата.

Настоящата брошура е пръв опит в Съветския съюз в областта на литературата за това така отговорно и трудно начинание. Тя ще послужи за пропагандирането на целите и задачите на киноизкуството всред децата и учениците и ще спомогне за по-скорошното обобщение на натрупания вече опит на дългогодишните педагози в училищата, които са се заели с отговорната задача да внедрят киноизкуството като един от основните методи във възпитателната работа всред най-младите.

*

АЛЕКСАНДРОВ, А. У нас нет никаких проблем... — Молодой коммунист, 1961, № 1, стр. 114—118.

Преглед на филмите, посветени на проблемите за „изпуснатата младеж“, на западните екрани.

ГЕРАСИМОВ, С. Киноискусство и современность. — Коммунист, 1961, № 1, стр. 84—95.

ДОМБРОВСКИЙ, К. Кино сегодня и завтра. Илл. Б. Дашков. — Техника молодежи, 1961, № 1, с. 16—19.

ЗОРКИЙ, А. и А. ЛОКТЕВ. Люди, время, кино — Октябрь, 1961, № 1, стр. 213—223.

Преглед на съветските художествени филми през 1959 и 1960 г. Впечатления и изводи.

МАКАРЕНКО, Николай, Глядя в корень. Заметки режиссера. — Сов. Украина, 1961, № 1, с. 109—135.

Върху основните проблеми на днешната украинска кинематография.

Д. К. Бешнаков

ПЪРВИТЕ ПРОВИНЦИАЛНИ КИНА В БЪЛГАРИЯ

30 юли 1907 г. В столичния всекидневен вестник „Дневник“ се появява кратко съобщение, което гласи: „Запалин театър във Варна. Миналата вечер в 10 часа внезапно се е запалила една декорация във варненския театър „Хаджи Панак“ в момента, когато се е давало кинематограф. Паниката от този неочакван пожар между многобройната публика, що присъствувала на представлението, е била ужасна... По този случай има мнозина убити и ранени.“

На това съобщение, поместено между другото в рубриката „Хроника“, където се печатат новини за разни произшествия: пожари, убийства и т. п., изглежда, е отредено да бъде първият документален източник за историята на провинциалния кинематограф у нас. И действително щателните проучвания на българския печат до тази дата ни дават само няколко упоменания за кинопредставления на подвижни кинематографи в провинциалните градове. Кога точно е открито първото постоянно кино извън София не е установено. При липса на други сведения по този въпрос следва да се приеме горното съобщение за най-първо указание за съществуването на кинотеатър в провинцията.

Фактът, че в него се споменава двукратно думата „театър“, а не кинотеатър, не бива да ни смущава. Кината по онова време често носят названието на своя събрат — театъра. От друга страна, в изчерпателния си труд „История на българския театър“ бившият драматург при Варненския народен театър, Добрин Василев, никъде не пише за съществуването на театър „Хаджи Панак“ (а той изброява всички театри в провинцията и особено подробно се спира на историята на театъра в родния му град — Варна). Явно е, че в случая се касае за кинотеатър, а не за театър.

И така театър „Хаджи Панак“ поставя началото на провинциалната кинорежа само няколко месеца след откриването на първия в страната „кинематограф“ в концертния и театрален салон „Нова Америка“ в София (края на 1906 или началото на 1907 г.). По-сетнешни сведения за „Хаджи Панак“ засега липсват. Интересно е, че и вторият провинциален кинотеатър, „Независима България“, за който се пише по-късно в печата, е открит през 1907 г. пак във Варна. Лесно е да се обясни защо именно тук са се появили най-напред стационарните кина в провинцията. Варна е бил най-големият наш пристанищен град и е имал широк допир с по-напредналите страни. Чудно ли е, че още отрано той става център на всякакъв род изкуства, особено зрелищните. След Пловдив и София Варна е третият град у нас, където се прави опит за създаване на полупрофесионален театър (в 1883). След изобретяването на киното и проникването му у нас Варна е често посещавана от чуждестранни „киновуайажори“ и български подвижни кина. В тази атмосфера и при наличието на много-числено население (повече от 40 хиляди още по онова време) съвършено закономерно е и откриването на първите постоянни кина. Освен тях, изглежда, че кинопредставления са давани и в други помещения. Така например в края на 1908 г. в „Дневник“ съобщава за прожекция на кинематограф в зала „Съединение“, а през летния сезон на 1910 г. градът се обслужва вече от 3 кинематографа.

Затруднения възникват и при хронологичното подреждане на кината в другите градове. Пише се например, но чак през 1943 г., че кинематографи съществуват от 1908 г. в Плевен — „Одеон“, от 1910 г. в Габрово — „Бузлуджа“ и др. Обаче в своя новогодишен преглед за 1910 г. в „Днев-

ник" съобщава, че освен в София „кинематографи има още в Пловдив, Варна и Русе", т. е. изключва горните два града. Налагат се допълнителни проучвания, за да се установи истината.

Във всеки случай след съобщението за варненския кинематограф следващото съобщение от подобен род в тогавашната преса е съобщението за кинематографа при хотел „6 август" в Пловдив, което датира от октомври 1909 г.

Що се касае до кинематографа в Русе — третия провинциален град, сдобил се с постоянно кино, неговото леточисление започва също от 1909 г. Началото му поставя някакъв „Гранд Биоскоп" (възможно е тоя на Владимир Петков). В края на същата или началото на следващата година той е бил откупен от „известните фирми в Русе: Г. Р. Цанков и Д. Р. Косев", които са внесли известно „вътрешно подобрение" и са продължили редовните му кинопредставления.

Тези стационарни кина и няколко подвижни популяризират филма из провинцията. Доколкото по онова време той е навлязал вече в бита, свидетелствува хумористичното двустиише:

„Омръзна ми да правя се същите масрафи
за същите забавки по кинемато-графи",

което четем в едно „Писмо от провинцията", поместено в хумористичния седмичник „Българин" в броя му от 11 януари 1909 г. А три месеца по-късно един от героите на същия вестник ще се провикне: „Сега е на мода кинематографа бе, Господинчо!"

Такова е състоянието на нашата провинциална кинорежа в момента, когато се създава националното българско кинопроизводство в 1910 г.

Ал. Александров

СССР



Летецът космонавт герой на Съветския съюз майор Юрий Алексеевич Гагарин



Никита Сергеевич Хрущов и родителите на Юрий Гагарин на Внуковското летище в Москва.



Майор Гагарин рапортува на председателя на Министерския съвет на Съветския съюз Н. С. Хрущов.

На 9 юли ще бъде открит Вторият московски международен кинофестивал. Четиридесет страни вече са съобщили, че ще вземат участие във фестивала, между които и такива страни, чието кинопроизводство е още съвсем младо. Така например Куба ще се представи с художествения филм „Разкази за революцията“ и мултипликационния филм „Акулата и сардините“. Два късометражни филма ще покаже Дахомейската република („Танците на Дахомей“ и „Аз бях Тилапия“).

В състава на журито са показани да участвуват Карел Земан (Чехословакия), Лукино Висконти (Италия), Леон Мусинак (Франция), Ежи Теплиц (Полша), Золтан Варкони (Унгария), Джошуа Логан (САЩ), Франсиско Тина (Мексико), Ливиу Чулей (Румъния), Конрад Волф (ГДР), Сергей Юткевич (СССР), Борислав Шаралиев (България) и др.

Видният съветски режисьор Йосиф Хейфиц завършва филма „Хоризонт“ по сценарий на Григорий Бакланов. В него се разказва за младите работници от един совхоз, вечерни ученици, които по навик наричат себе си още „десети А“. Във филма си дават среща млади артисти, току-що завършили театралния институт, и опитните зрели майстори Ю. Толубеев, В. Карасев, А. Чирков.

Известната съветска дресировчица Маргарита Назарова дебютира като артистка във филм. Нейн партньор, разбира се, ще бъде прочутият тигър Пурш... Параходът „Евгений Онегин“ се връща от Цейлон в Одеса. На борда му има необикновен товар — клетки с тигри и лъвове. По недоглеждане веднъж клетките не били затворени и зверовете тръгнали свободно да се разхождат из парахода. От това произлезли много забавни истории.

Новата комедия се поставя от младия режисьор В. Фетин (автор на филма „Жребче-то“ по едноименния разказ на Шолохов).

Екранизирано е още едно произведение от руската класическа литература — „Слепият музикант“ от В. Короленко. Филмът е бил поставен от режисьора В. Лукашевич в Мосфилм. В ролята на Петър Попелски участвуват артистите: шестгодишният Сergyожа Шестопалов и В. Ливанов. Съветската критика отбеляза особено сполучливата игра на малкия артист, който „живее в образа“ и „вълнува до сълзи“.

Върху какво работят някои от младите съветски режисьори?

Режисьорът Яков Сегел готви филма „Моят прозорец“ — разказ за три немлади

вече жени, загубили във войната своите мъже. Авторът иска да разкаже за тежкия живот на тези жени, посветили се на възпитанието на децата си, за техните грижи и малки радости. Над сценария Сегел работи заедно с В. Телегина, артистка от по-старото поколение, известна от „Домът, в който живея“ и „Балада за войника“.

Лев Кулиджанов, вторият автор на „Домът, в който живея“, е започнал снимането на филма „Повест за майката“ по сценарий на Б. Металников. Тъва е историята на една московска учителка, чиито деца са останали в Смоленск през време на немската окупация. Търсенето на децата е канавата на сюжета, което позволява на автора да погледне войната не от страна на фронта, а както в „Балада за войника“ — от страна на интимните преживявания на хората

ЧЕХОСЛОВАКИЯ

Вече няколко години всички критични статии за състоянието на чехословашкото кинопроизводство постоянно отбелязват, че кинематографистите отделят малко внимание на живота на съвременното село. Малкото филми, посветени на тази тема, показваха само първата фаза от борбата за построяване на социализма в селото — създаване на кооперативите. А по-нататъшният сложен процес за установяване на социалистическо съзнание и растежа на кооперативните стопанства бе оставен в сянка. Сега тази грешка се поправя. В студиите на „Барандов“ и „Колиба“ се работят наведнъж няколко филма, разказващи за хората в новото село. Режисьорът Кршка поставя филма „Над мен е високото небе“. За здравата връзка на работническата класа и кооперативното селячество разказва филмът „Седмият континент“, който режисьорът Гаер снима по сценарий на Хофман. На същата тема е посветен и филмът на режисьора Гайдош „Покоряването на реката“. На новите хора в социалистическото село са посветени и две комедии, създадени от млади режисьори. Първата, „Процесия за Богородица“ (режисьор Ясни), разказва за дейността на работници-пропагандисти в едно забутано село. Героинята на втората комедия, „Паднала от луната“ (режисьор Подскалский), е млада девойка, току-що завършила икономически техникум. Тя попада случайно в едно изостанало кооперативно стопанство и помага за оправяне на неговите работи.

В Пражката филмова студия „Барандов“ тази година ще бъдат снети тридесет игрални пълнометражни филма. Неотдавна студията пусна новите филми: „Ало, такси!“ и „Обвиняемите“. „Ало, такси!“ се състои от три новели. Герой на първата новела е



Министър-председателят на Куба Фидел Кастро и съветският кинорежисьор Роман Кармен по време на снимането на филма за героична Куба.



Крайбрежието на Хавана, кадър от документалния филм „Горящий остров“, снет от съветски и кубински кинематографисти.



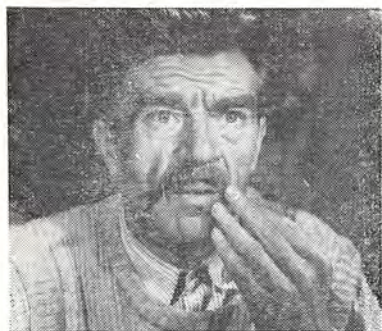
Фидел Кастръ със свои млади възпитаници (Из документалния филм за Куба).



Съветският кинодокументалист Роман Кармен и неговият холандски колега режисьорът Йорис Ивънс в Хавана.



Артистите Стефан Петров, Никола Дадов и нар. артист Константин Кисимов в сцена от филма „Вятърната мелница“. Режисьор Симеон Шивачев, оператор Георги Алушков.



Във филма „Стръмната пътека“ на режисьора Янко Янков артистът Стефан Пейчев изпълнява ролята на стария миньор бай Георги.

шофьор на такси, който през време на своята работа се среща и опознава с различни хора. Втората част на филма се развива на село, а третата — в театрална среда. Филмът е поставен от Иржи Секвенс.

„Обвиняемите“ е филм за селото. В него е показан конфликтът между две поколения. Обвинители на собствените си родители са селски девойки и младежи, които не могат да се помирят с консерватизма на старите. Режисьор на филма е Иво Новак.

ПОЛША

В Лодската студия режисьорът Силвестър Хенцински подготвя снимането на „Историята на златните пантофки“ — младежки филм по известния исторически роман на Антонин Домански.

В творческия колектив „Старт“ скоро ще започне снимането на филм по романа на Йежи Брошкевич „Голям, по-голям, най-голям“. Това ще бъде режисьорски дебют на Ана Соколова.

Режисьорът Станислав Ленартович ще филмира романа на Стефан Жеромски „Вярната река“. По сценарий на Александър Шчибор Рилски ще бъде снет от режисьора Станислав Барей сензационният филм „Неспойни нощи“. Това е криминална история за откриването на голяма сума пари, предназначени за заплатите в една фабрика. Интересно е, че сценаристът не прилага традиционния при този жанр филми способ за развитие на действието, а показва случая така, както го вижда престъпникът.

ГДР

Сред острите теми на съвременността, които привличат вниманието на кинематографистите от студията Дефа, едно от първите места заема темата за социалистическото преобразование на днешното село. Младият режисьор Валтер Бек завършва снимките на филма „Три степени щастие“ по сценарий на Ханс Петер. Главната роля играе артистът Манфред Боргес, който до неотдавна е бил селски работник. Това е увлекателна, изпълнена със здрав хумор история на един тракторист, изпратен да се учи в града. Той се връща на село като зъболекар и не сам, а със своята млада жена, художник-декоратор. Разбира се, в началото тя не иска да живеят на село, считайки професията си за „градска“. Но животът я убеждава, че това не е така.

Филмът „Селският лекар“ се поставя от режисьора Йоханес Кнител по сценарий на Герхард Бенгш.

РУМЪНИЯ

Писателят Франциск Мунтяну, автор на сценариите „Горящата река“ и „Футболът“, ще пробва силите си и като режисьор. Първата негова постановка ще бъде „Войници без

мундир“ — за борбата на обикновените хора в Румъния с фашистките окупатори.

Ион Попеску-Гопо, забележителен майстор на рисувания филм, ще режисира своя пръв игрален филм, за който сам е написал сценарий. Той се нарича „Откраднатата бомба“ и е сатира, насочена срещу подпалвачите на нова война.

МОНГОЛИЯ

В последно време монголската кинематография е създавала два нови филма: „Родино моя, прекрасна“ — цветен документален филм, който показва величавата природа на Монголия — снежните върхове на нейните планини, безкрайни степи и могъщи горски масиви. „Златната юрта“ е филм-приказка за живота на аратите, за техния труд и бит. Тези два филма са снети със сътрудничеството на студия Дефа от Германската демократична република.

ВИЕТНАМ

В Ханой е започнал строежът на киностудия, която ще може годишно да произвежда 20 игрални филма. Тя ще бъде снабдена с най-модерни съоръжения. Сега ханойската студия е разположена в един хангар за самолети. (Наместникът на Индокитай, постоянно очакващ възмездие за своите злодеяния, построил почти в центъра на Ханой собствен хангар, където стоял самолет, винаги в пълна изправност). Хангарът е реконструиран в ателие, където се работят художествени филми.

Напоследък в ханойската студия са снети три нови филма, посветени на съвременни теми, близки до сърцето на вьетнамския народ. Филмът „Портокаловата градина“ (сценарист Лионг Та, режисьор Ван Хоа) за борбата с кулачеството и създаването на селскостопански кооперативи се посреща с голям интерес от зрителите. „Девојката от строежа“ е филм, изпълнен с много оптимизъм. Особено обаятелна по отзиви на критиката е младата студентка от ханойската киношкола Дак Лиу в ролята на героинята на филма. Третият филм се нарича „На брега на общата река“. Погранична река разделя Виетнам на две части, но големи идеи и чувства обединяват простите хора. Във филма има много силно драматични сцени.

ФРАНЦИЯ

Жан Габен много често играе във филми, създадени с оглед на неговото участие. Те придобиват художествена стойност благодарение на актьорското майсторство на големия артист. Такъв е случаят с филма „Парижкият клошар“, а също и с най-новия филм на Габен „Президентът“ поставен от режисьорът Анри Керной по романа на Си-менон. Това е политически филм. В него ня-



След успешния си дебют във филма „Бедната улица“ младият актьор Валентин Русецки изпълнява една от централните роли в новия български художествен филм „Последният рунд“.



Кадър от документалния филм „Цветове и силиуети“, режисьор Нюма Белогорски, оператор Георги Дуров.



В Москва, в Централния дом на киното българският режисьор Владимир Янчев отговаря на приветствията на съветските си колеги след премиерата на филма му „Бъди щастлива, Ани“.



Сцена от съветския художествен филм „Връстник на века“ с участието на актьорите В. Салавзов в ролята на М. И. Калинин и Ю. Саранцев в ролята на Гуляев.



Милан Сладек и Ярослав Твързникова в сцена от чехословашкия художествен филм „Седми континент“, снет по сценария на Ото Хофман.

ма никаква любовна интрига. Един бивш президент и голям обществен деец пише дневник и си припомня миналите политически борби. Действието се развива в неопределено време. Филмът критикува френския парламентаризъм, егонизма и продажността на депутатите. По отзиви на печата образът на политика, създаден правдиво и с голямо майсторство от Жан Габен, прави филма интересен и особено актуален.

*

Нашумялата напоследък френска писателка Франсоаз Саган пише сценарий за филм за живота на Жорж Санд. Режисьор на филма ще бъде вероятно Клор Шаброл. Ролята на Жорж Санд ще се изпълнява от Анабел Бюфе, жена на известния френски художник Бернар Бюфе.

„С пръст в небето“ — така се нарича филмовата сатира, насочена срещу военщината, снета в 1929 г. от Жан Реноар още като нем филм. Сега дебютантът Клод де Живре снима нова осъвременена версия на същия филм. Продуцент на филма ще бъде известният френски режисьор Франсоа Трюфо.

Главната роля на камердинера, а по-късно на новобранеца Жозеф (във филма на Реноар тази роля се изпълнявала от младия тогава Мишел Симон) ще играе Рисе Барие.

*

„Оградата“ е първият филм на Арман Гати и първият френски игрален филм, който подобно на документа на Алан Рене „Нощ и мъгла“ показва потресаващата истина за концентрационните лагери. Филмът е френско-югославянска продукция и е снет в Югославия в околностите на Люблина. Главната роля на немец-концлагерист режисьорът е поверил на Ханс Кристиан Блех. Това е първата роля на този немлад вече артист, свързан с немския авангарден театър. (Бертолд Брехт го сочи за един от най-забележителните немски артисти.) Пол Гимар във френския седмичник „Изкуства“ пише: „Не забравяйте това име. За него ще се говори много.“

За съжаление филмът „Оградата“, който писателят Морис Дрюон нарича „произведение на изкуството и правдивостта“, а Жан Кокто — „потресаващ свидетел“, не може да намери още фирма, готова да се заеме с разпространението му. Филмът е бил показан само пред малък брой зрители (кинематографисти, журналисти и писатели) и още не се е появил по екраните на страната.

ИТАЛИЯ

Снетият в Югославия италиански филм „Капо“, чието действие се разиграва в концентрационен лагер, е получил признанието на италианската филмова критика. Между

чуждите филми, представени за наградата „Оскар“ на Американската филмова академия, е бил и „Капо“, но поради своите антивоенни позиции бил елиминиран.

Неотдавна американското посолство в Рим е отказало виза на режисьора на „Капо“ Дж. Понтекорво, позовавайки се на разпоредбите на Маккарти, според които влизаща виза за САЩ не може да получи лице, което е член или съмишленик на Комунистическата партия.

*

Валерио Зурлини ще снима филм по романа на прогресивния италиански писател Васко Пратолини „Семейна хроника“. Освен това той възнамерява през зимата да започне снимането на филм, върху който работи вече две години и който ще носи названието „Рай в сянката на меча“. Той ще разкаже за военната кампания на италианците в Етиопия и както самият Зурлини е заявил, филмът ще изнесе най-е най-нови факти и ще бъде остра критика, насочена срещу расизма и колониализма.

*

В Италия напоследък са снети два филма, които имат едно и също название, но са със съвсем различен сюжет. Единият от тях — „Италианско капричио“, е немско-италианска продукция, чиято постановка е осъществена в студията на Дефа (ГДР) от режисьора Пелигрини и представлява биографичен филм за Карло Голдони. Другият — „Капричио по италиански“, се работи понастоящем от Пиетро Джерми и ще бъде криминална гротеска, разиграваша се в типична сицилийска среда. В „Капричио по италиански“ играят Марчело Матройани и Даниел Рока.

*

Какви са най-близките творчески планове на италианския режисьор Алберто Латуада? Понастоящем Латуада работи върху сценарий за филм по разказа на Чехов „Степ“, а след филмирането на това забележително Чехово произведение режисьорът ще снима филм за живота на антифашиста Матеоти в двадесетте години. „Това ще бъде историческо кинопроизведение — е заявил Латуада. — То ще бъде адресирано към нашата младеж, за да види и разбере каква е била обстановката в Италия и какви политически грешки са допуснати, за да се появи фашизмът.“

Роберто Роселини е започнал подготовката по снимането на нов филм под названието „Младеж, младеж“. Това ще бъде историята на живота на един млад селски работник, който от неразбиране минава на страната на фашистите, виждайки в режима на Мусолини гаранция за ред. Неговият син, който през Втората световна война се укрива в плани-



„Човек за бъдещето“ е заглавието на новия съветски художествен филм, постановка на режисьора Н. Розанцев. Ролята на главния герой Иван Кондаков се изпълнява от младия артист Тенадий Нилов.



Чехословашката филмова актриса Зузана Фишаркова в ролята на Миша от филма „Седми континент“. Режисьор Вацлав Гайер.



Полската филмова актриса Софя Слабощевска.



Две съветски филмови актриси със световна известност — Елица Бистричка и Ирина Скобцева.



ната, бива убит от немците, взели го за партизанин.

АНГЛИЯ

След двегодишно отсъствие отново се връща на работа във филма популярният английски артист Майкъл Редгрейв. Той играе една от главните роли в комедията „Не, моя скъпа щерко!“ Това е историята на двама вдовци, единият от които има дъщеря, а другият — син. И двамата работят в една и съща фирма. И двамата смятат, че образцово възпитават децата си и постоянно спорят за възпитателните методи, ксито прилагат. Това дава повод за много забавни перипетии.

*

Британската филмова академия е признала за най-добър английски филм през 1960 година „В събота вечер и в неделя сутринта“ на режисьора Карел Райш по романа на Алън Силитос. За най-добра английска артистка е призната Рейчъл Робертс, изпълняваща главната роля в същия филм.

*

Как да се увеличи доходът от проката на английски филми? Британският киномагнат Дж. Артур Ранк пробва сега оригинален начин. Неговата фирма е открила в Уотчестър кино при автосервизна станция. Огромен плакат на шосето съобщава: „Когато вие излезете от киното, вашата кола ще бъде почистена и смазана.“

ХОЛАНДИЯ

Кинотеатърът „Скъпоценният камък“ в Хага с голям успех е прожектирал западно-германския прогресивен филм „Ние — децата-чудо“. Когато броят на посетителите достигнал внушителната цифра сто хиляди, театърът тържествено отпразнувал този своеобразен юбилей. На постановчика на филма Курт Хофман била връчена специална награда и предоставено почетното право на отпечатване следата от неговото стъпало върху циментна плочка, която по-късно ще бъде поставена във фойето на театъра.

ТОДОР МОНОВ

ХРОНИКА НА ЧУВСТВАТА



КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

ПРОЛОГ

И сякаш няма жив човек в тая гъста гора от корпуси — едни високо устремени в слънчевото небе, други едва изникнали от земята. Свършил е работният ден на големия строеж. Накъде да погледнем? Накъде да отидем? Искане се да срещнем хора, иначе няма да е така хубав този хубав строеж сред голямата равнина.

Ето най-сетне един младеж с куфар в ръка и шлифер на рамото. Има нещо грозно, зло, не в чертите, а в изражението на лицето му. Макар че се усмихва незнаян защо. Но и тази усмивка е грозна, нечиста.

Ще спре изведнъж младежът, изплашен, обезсилен и може би затова по-малко грозен. И ще проговорят устните:

— Другарю Мантов, аз заминавам...

Има една молба, неприятна, унизителна молба в този глас.

(Ние още не сме видели Мантов.)

— Ако кажеш — оставам... — моли се същият глас.

Сурово, но младо и красиво е лицето на Мантов. Един силен, строен мъж във ватенка, който сякаш носи със себе си строгата мъжествена поезия на всичките наши, български социалистически строежи.

— Заминавай! — студено и гневно изговаря Мантов. — Случайни хора тука не виреят!...

И тръгва. И тръгват заедно с него надписите на филма — по „улиците“ на строежа, където той ще мине. Младежа с шлифера вече няма да видим. А когато свършат надписите — ще чуем:

— Славче, какво става? — с друг, топъл глас пита Мантов, но Славчето ние още не виждаме. — Аз ще съм кумът, нали се разбрахме?

— Знам, знам, знам, другарю Мантов, ама той не ми обръща никакво внимание...

Веднага разбираме, че това грозничко момиче-стронтел е от онези бърбъривки, които дотягат с думите си, но никога не са досадни и некрасиви с онова, което искат или правят.

— Никакво внимание! — говори тя.

— Кой е? Аз ще го инструктирам...

— Е... един...

— Ами ти му кажи направо...

— Олеле, другарю Мантов, аз ли да му кажа?! Че такива работи момиче казва ли? Нали е срамота, а? Опасно е... Другарю Мантов, да не се изложат...

Уж на шега говори момичето, но всъщност съвсем сериозно си го мисли.

— Не бой се, Славче, ти си златна...

— Другарю Мантов...

Но Мантов, изглежда, е отминал и Славчето остава самичка. И се смее, и мечтае. И върви, и върви сред приказния лес от корпуси. Тя излиза на друга „улица“ и вижда да крачи пред нея хубаво облечен младеж-гигант. И затичва предпазливо и безшумно да го стигне, преди той да се е обърнал да я види. И ще го бодне с пръст по гърба.

Мишо ѝ се усмихва любезно, а тя го гледа със сковано в някакъв ужас лице и пита безпомощно!

— Мишо, ти какви чувства имаш към мене?...

Мишо е свикнал на победи сред жените, винаги е могъл да се владее пред тях. Той ще я щипне за брадичката, ще съумее да превърне всичко в шега:

— Не си играй с огъня, Славче... Ти си златно момиче...

Златното момиче е посърнало. Някой вика:

— Мишо, хайде де!

И виждаме една чудновата постройка. Колко е грозно да се каже „постройка“. Та това е една великолепа антична ваза, могъща в своята бетонна неподвижност и толкова висока, че цветята, които би сложил мечтателят в нея, ще докоснат слънцето.

Чуваме същия глас, който извика Мишо, без да виждаме никого:

— Хайде сега!

И Васката, така се нарича другият младеж, тича към „античната ваза“ и застава там свенливо усмихнат, както се полага за снимка.

Тук камерата може да погледне заедно с Мишо през фотообектива.

— Честито!

ВАСКАТА: Ще я изпратя на Венчето в Бургас. Тя все обещава и ми не изпраща. МИШО (важно): Жени. На пръсти ги познавам...

ВАСКАТА: Аз хич... Все не мога да ги разбера... И все се влюбвам...

МИШО: Хахо...

ВАСКАТА: И всеки ден, когато излизам, си мисля... Сега ще срещна едно момиче, каквото никъде няма, и ще започна една любов — мечта!

МИШО: До днес, която съм харесал — винаги е била готова.

ВАСКАТА: И мога за един ден три момичета да обикна. Защо така?... Аз и Марето съм обиквал...

МИШО: Марето не закачай! Тя е мой периметър.

ВАСКАТА: Не е ли на друг?

МИШО: Запланувал съм си я аз...

— Най-различни работи... — неясно си мечтае на глас Васката.

1.

Станало е тъмно. Съвсем отблизо чуваме силен глас на невидим човек. — Колко много израсна комсомолският строеж, най-големият строеж в нашата родина. Тръгни да го обиколиш само, и цял ден няма да ти стигне...

Пред лавката са се събрали няколко строители, но не е трудно да разберем, че нито един от тях не говори. И Васката, и Мишо са там. О, да — това е високоговорителят. И гласът е познат — всички сме слушали този глас на говорителя от Радио София.

— Но високите проценти са дело на хората. Ще ви разкажем, драги слушатели, за най-добрите между тях — за младите арматуристи от бригадата за ударен комсомолски труд на Петко Радов.

Васката намира свенливо-весело на Мишо и казва:

— Хайде, нашите!...

Другите не реагират. Те слушат. В това време от радиоапарата е прозвучала лирична музика за преход. Мишо се обръща към Васката и пита:

— Петьо няма ли да дойде?

— — —

Същата музика звучи много по-силно. Отваря ни сякаш прозорец да видим чудесния вечерен пейзаж на големия строеж. Това не е строеж, а някакво приказно царство. Не, това е звезден облак сред безкрайната като небе равнина.

Но нека слезем долу на земята, там, където се фотографира днес Васката. Нека надникнем в самата „антична ваза“

В полутъмното. Там ще чуем:

— Ставай, де! — с досада, нетърпеливо и грубичко казва мъжки глас.

Белват в полутъмното голите крака на легнала жена, върху които скача изведнъж тежката пола.

— Дай ми гребенчето — проговаря Марето. Гласът ѝ е преситен от нежност и умора. Тя вече не е легнала, а седи на земята.

Пукат гъстите коси под гребена и над този шум силно изсвистява запалената кибритена клечка. Петьо е седнал почти гърбом към Марето, на ватенката, с отсечено лице. След миг виждаме хубавите устни на Марето, които духват клечката.

— Ще ни видят — казват вече невидимите устни. — А след мъничко — още по-тихо и нежно: — Петьо, погали ме...

Отново блясва пламък от кибритена клечка, но сега по-отвисоко. Петьо е станал прав и успява да запали цигарата си.

— И все пушиш след това...

— Аха... — сдържано изговаря той.

— И все си груб след това...

— Аха... Дай ватенката и да тръгваме. Не виждаш ли, че закъсняхме?... — с попресилена нежност говори той.

— — —

Те вървят в сенките покрай корпусите и когато наближат административната сграда, един високоговорител ще ги накара да спрат и да чуят:

— А колко много можем да ви разкажем само за бригадир Петко Радов, за Петьо, както го наричат всички. Майстор-арматурист! Комсомолец! Студент-заченик и член на общостроителния комитет на Комсомола. Закален строител — един от първите строители на завода...

— Аман от характеристики! — казва Петьо с равнодушен израз на лицето.

Марето кимва насмешливо към високоговорителя и тръгва, като мушва ръката си под Петьовата. Но на първата крачка още те трябва да спрат отново.

— А в труда сред високите скели, сред грохота на тежките багери се ражда и чудесната любов... Любова на бригадира! Трудно е да се разкаже за такава хубава любов и може би не бива. Но види ли Петьо едни големи черни очи, едни гъсти черни коси, и трудът става по-лек и по-радостен. Да ви разкажем ли за тази любов? Не, не бива, бригадирът ще ни се разсърди...

Отново прозвучава музика за преход от високоговорителя.

ПЕТЬО: Глупак! Казва, че не бива, а дрънка...

МАРЕТО: Яд ли те е?

ПЕТЬО: Яд ме е! А ти защо се смееш?

МАРЕТО: Защото си смешен!... Ти постой!... Да не ни видят...

Тя тръгва, но Петьо ще я улови рязко за ръката и ще каже:

— Че какво, като ни видят?...

— Не! Аз съм ти казала отдавна...

— Нищо не си ми казала! — протестира Петьо.

Марето ще каже през смях:

— Ти да не би да си се влюбил в мене?...

Петьо е поел силно дъх, за да заговори, но Марето ще запуши с длан устните му и пак през смях ще каже:

— Мълчи, фантазвор!... Тука стой!

И ще тръгне сама покрай тъмната задна стена на административната сграда.

В кухничката на апартамент, където живее комсомолският секретар Иван Мантов — същата музика. Това е в селото, на няколко километра от строежа. Вратата на кухничката е отворена и на рамката се е облегла жена му — тъничка, белолика, крехка като седемнадесетгодишно момиче. В дъното на малкото коридорче се вижда полуотворена и една друга врата — на спалнята. Винаги Мантов и жена му ще оставят тази врата отворена, когато са в кухнята, за да могат да чуят, ако ги повика някой от спалнята.

Блясват радостно очите, потрепват в усмивка и устните на Яна при думите на говорителя от радиоапарата в кухнята:

— Най-хубавите думи ще кажем за комсомолския секретар Иван Мантов. С него се запознахме още в селото. Той живее в Гълъбово, в един от новите жилищни блокове, на няколко километра от строежа заедно с жена си и детето си...

Ще видим и радост, и мънишко гордост на лицето на Яна, докато слуша тези думи, докато чуе през полуотворената врата гласа на детето си:

— Майче!...

Този глас я кара изведнъж да забрави за радиопредаването, за всичко. Изтръпва в тревога лицето на Яна. Тя само за миг е стигнала до другата врата, застава на границата между коридорчето и спалнята, не смее да влезе вътре.

— Майче, за татко ли говорят?...

— За таткото ти... — с облекчение отвръща майката, но тревогата не е избягала от лицето ѝ.

— Той сега къде е? — пита отвътре детето.

— Знам ли го!... — с яд отговаря майката, плахо притваря вратата и тръгва към кухнята.

Ето го комсомолския секретар Иван Мантов. Той стои до светлия вход на административната сграда. И не можем да разберем дали е решил да влезе в този вход или ще тръгне към автобусната спирка, където са застанали вече между железните перила няколко души. Но поне това ще разберем, че наистина се колебае накъде да тръгне.

Двама младежи тичешком се втурват през отворената врата на административната сграда нагоре по осветените стълби.

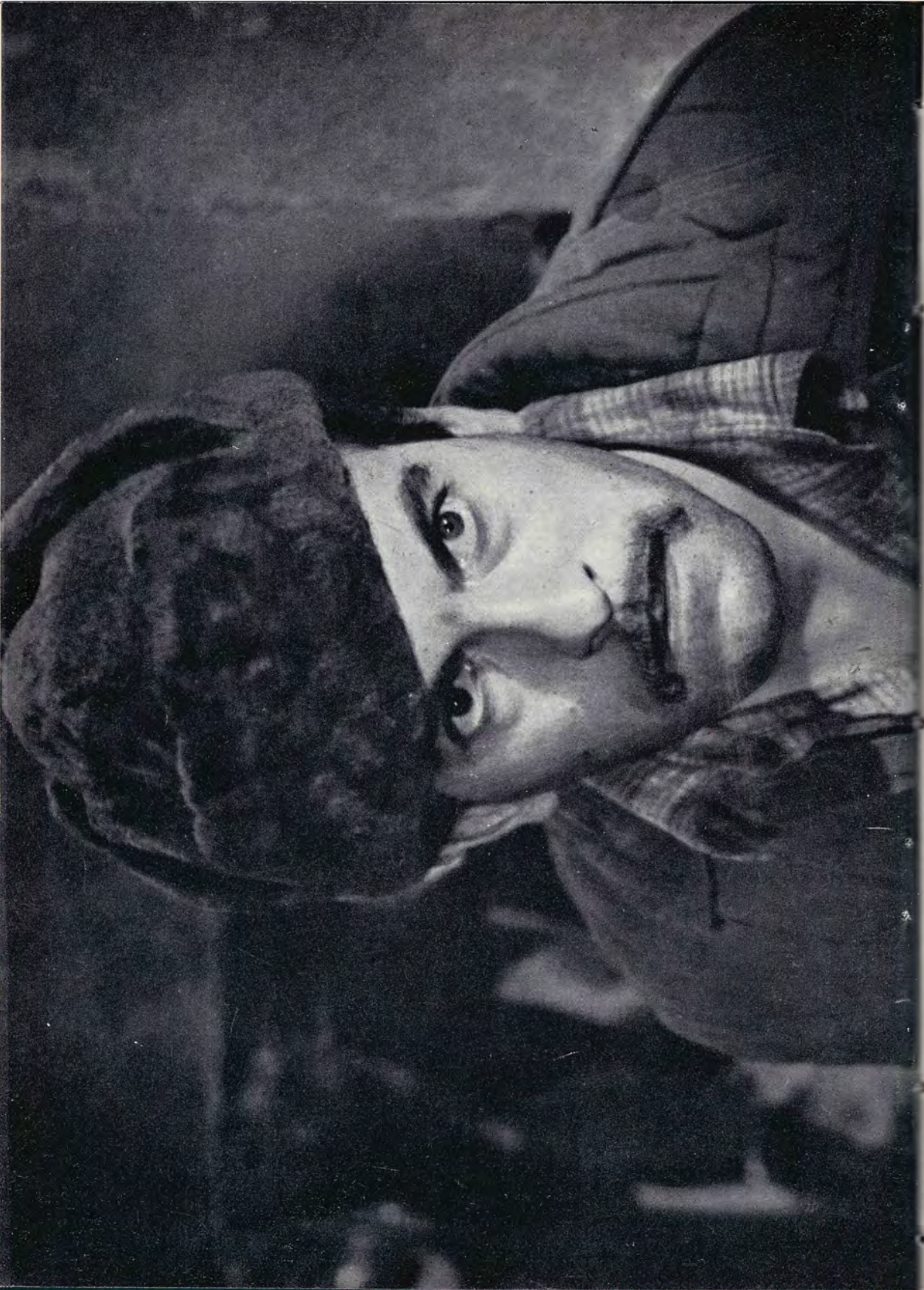
— Хайде, другарю Мантов — ще подвикне единият, без да забави нито миг крачките си.

Но ръчният часовник, който Иван Мантов поглежда, явно не му позволява да се отзове на поканата и той ще тръгне към автобусната спирка. Но ще спре веднага след това, дочул предпазливи стъпки покрай тъмната стена на административната сграда.

Марето излиза на светлото и спира, за да извади огледалото си, да оправи



Любомир Кабакчиев в сцена от филма „Стръмната пътека“. На другата стр. Георги Георгиев в същия филм



косите си. Тя няма да види Мантов и когато ще мине на няколко крачки край него, но той ще я наблюдава остро, гневно, с презрително стиснати устни.

А мъничко след това от другата тъмна стена на сградата Мантов ще чуе други стъпки. Сега той няма да се крие.

— Охо!... — смутено възкликва Петьо, озовал се неочаквано срещу него. — На забавата ли?...

— Ти нощна смяна ли си организирал?... — студено пита Мантов.

— Не казвам... — мъчи се да бъде нехаен Петьо.

— Вие с Марето ще се жените ли?...

— Не разбрах! — след пауза упорито отговаря Петьо.

Но ето че автобусът е „кацнал“ незабелязано на спирката. Мантов го вижда, гледа часовника си и отново се колебае да тръгне ли. А така му се иска да каже нещо много остро, много гневно на Петьо. Но дали ще има време за такъв разговор: бумти моторът и вече всички са се качили.

— Изтрий си червилото! — гневно казва Мантов.

Петьо изведнъж губи самообладание и слага ръка на устните си.

— Не бой се, тя не носи червило... —

Но няма време, няма време за такъв разговор сега. Мантов с уплаха поглежда часовника си и затичва към спирката.

Петьо сякаш това е чакъл — бързо се скрива във входа.

А Мантов тича, тича през глава, защото автобусът потегля бавно. Но няма да успее да го стигне. И ще спре напред пътя тревожен, замислен.

После ще погледне към единствената редица светли прозорци на административната сграда и ще тръгне обратно нататък.

Мантов влиза в клуба на Комсомола. Петьо го вижда пръв, защото е съвсем близо до вратата заедно с Виската. Мантов е тръгнал направо към него, но ще го спрат няколко младежи. И чуваме репликите им — едни дошли от сърдечното желание да покажат, че уважават своя секретар, че искат по-дълго време да бъде той сред тях, а други — от често срещаното, неприятно сервилничене:

— О-хо! Другарят Мантов!

— Че как така се нагани?

— Добре дошъл!

— Ще танцуваме ли?

— Другарю Мантов, кога ще украсиш клуба... с повечко момичета?...

Салонът е богато украсен с лозунги, портрети, книжни разноцветни гирлянди. Много младежи и девойки. И много повече са младежите. Столовете са покрай стените, а по средата е почти празно.

— Внимание! — обявява тропетистът от малкия подиум за оркестъра. — Свирим по желание на Марето. Дами канят!

Марето се показва някъде от другия ъгъл, прекосява салона веднага щом е прозвучава мелодията. Тя уверено върви към групата младежи, сред които е и Петьо. И усмивката ѝ е уверена, и погледът.

Петьо е недоволен и смутен от този поглед. Разбрал е ясно, че тъкмо той ще бъде поканеният. Но какво да направи?!... Ще трябва да изгаси със страх цигарата си, ще трябва да „произведе“ една нехайна усмивка, за да не направи впечатление на другите.

А Марето неочаквано е забелязала Мантов. За миг са разколебани и уверенията походка, и усмивката... Но само за миг! Едва ли някой е забелязал това освен може би Мантов, който е срещнал погледа ѝ.

Отново са решителни и крачката, и усмивката на устните на Марето. Само посоката е малко променена.

Марето застава пред Мантов.

Един лек реверанс.

Един уверен и в същото време малко насмешлив глас:

— Възможно ли е, другарю секретар, да се танцува с вас?

— Не — казва Мантов и на строго то му лице няма и следа от шега.

— Защо? — все в същия насмешлив тон пита Марето.

— Не обичам да танцувам.

— Сериозно?... — не изоставя несериозния тон Марето.

— Стига! — остро казва Мантов.

— — —
Марето ще му обърне гръб и тогава виждаме, че само две „дамы“ са се осмелили досега да използват правото си да канят. Но достатъчно е да я по-

гледнем, за да се убедим, че след минутка танцуващите двойки ще станат три... И сега тя е решила да танцува не само защото оркестърът свири по нейно желание...

Ето Петьо е на няколко крачки. Та тя всъщност така беше и решила — него да покани.

— Петьо... — казва Марето и все пак се усмихва. И сякаш не вижда колко е неспокоен той, как погледът му бяга подплашен от нея към Мантов, от Мантов към нея.

— Да танцуваме... — добавя тя, като че ли не е било достатъчно само заставането ѝ пред него, само изричането на името му преди малко... Може би обидата, нанесена ѝ от Мантов, ѝ пречи да съобрази съвсем очевидни неща. Тя с искрена изненада ще чуе и Петьовите думи, които той изговаря с огромно усилие.

— Не искам.

И опипва смутено с две ръце ватеката, която сега е наметнал на плещите си.

— Тая от занаята ли е?... — пита някой от съседната група младежи.

Не го виждаме, но думите му са прозвучали достатъчно ясно.

И ако всички ние, зрителите, сме на мястото на Марето, за няколко мига ще виждаме и чуваме съвсем другояче онова, което е около нас.

Ще бъде ням салонът. Нито звук не ще чуем от оркестъра, макар че музикантите не са оставили инструментите си. И танцуващите двойки, които ще зърнем за миг, ще ни се сторят като замразени в карикатурни пози. И ще видим след това десетки усмивки на десетки лица, в десетки погледи, устремени към Марето. В тези усмивки има изненада, смутено запитване, жадно, нечисто любопитство, присмех, присмех, смях, смях.

Този смях ще екне единствен в залата. Едва доловим и в същото време силен.

Ще видим Васката, отворил уста в трагична усмивка, замечтал да каже нещо такова на Марето, че тя за нищо да не се безпокои. Ще видим Петьо, разгневил се на целия свят. Мантов — който остро и напрегнато наблюдава всичко. Ще чуем Мишо гиганта, изникнал неочаквано отнякъде, да пита властно с глас, полетял високо над смеха:

— Кой се обади?...

И тръгва настръхнал Мишо, но Марето ще изтича да го спре и да му каже високо, със спокоен глас:

— Ти ще танцуваш ли с мене?

— Разбира се! — с достойнство се усмихва Мишо.

И всичко добива естествения си вид.

Смехът запява в мелодията едновременно с оркестъра.

Васката въздъхва и си казва гласно, с облекчение, като гледа Мишо и Марето, които вече танцуват:

— Хайде, нашите!...

— — —

Музикантите са се разгорещили. Станали са прави. И свирят и пеят мелодията. Люлее се салонът от танцуващите. Между тях ще видим и само мъжки двойки, но разбира се, ще видим и Мишо и Марето. Мишо е щастлив с онова, което е направил за нея, и може би това го кара да забрави състоянието, в което тя се намира. Исква му се да говори, да говори...

— Разбрах кой беше...

Марето мълчи. Усмихва му се, а очите ѝ са тъжни.

Мантов попизва каскета си и излиза.

Васката танцува с един също така слабичък и нисичък като него младеж. Мишо говори на Марето, все така щастлив...

— Танцуваш много леко, като балеринка...

Марето му се усмихва и очите ѝ са тъжни.

— Скучно ли ти е на обекта? — пита той.

— Не.

— Лъжеш... А може и да не лъжеш... И на мене не ми е скучно.

— Мишо — казва Марето и мълчи дълго, докато той нетърпеливо чака. —

Мишо, ще ме изпратиш ли?...

— Разбира се! — победоносно се усмихва той.

Замлъква вече мелодията. И на последните затихващи акорди Марето пуска Мишо, обръща се към оркестъра (те са съвсем близо до него) и прави весел реверанс за благодарност. Всички ѝ кимат с глава и се усмихват, довършвайки в същото време последните тактове.

— — — — —
Те вървят из строежа, насечен на тъмно и светло, към автобусната спирка.
Сега е тъмно.
МИШО: Още ли ти е тъжно?
МАРЕТО: Защо?
МИШО: Искам да ти е весело...
Сега е светло.
МАРЕТО: Ти си много добър.
МИШО: Ами...
МАРЕТО: С тебе ми е хубаво, Мишо...
МИШО: Лъжеш...
МАРЕТО: Не лъжа.

Сега е тъмно.
Вече не чуваме крачките им. Не виждаме нищо. Само думите на Мишо чувате — непрестанно различни и по смисъл, и по настроение.
Най-напред предпазливо нежни:
— Маре, ти нали разбра?...
После съдържано недоволни:
— Защо така?...
Сега задъхано нетърпеливи:
— Не бой се, не бой се, не бой се...
И най-сетне гневно:
— Не се превземай!
Сега е светло. Марето стои сама там, на светлото. Една страшна мъка гори в очите ѝ. Само след миг Мишо е при нея.
— Маре... — изговаря той, без да знае какво иска да каже, без още да знае дали трябва да ругае, да се извинява, да стои при нея, да бяга.
И след една дълга пауза Марето ще каже:
— Мишо, защо мислиш, че аз съм лоша?...

— — — — —
Неочаквано, като изпод земята, е дошъл при тях Петьо, бригадирът. Той няма мъжествената, строга хубост на Мантов. Нито юношеския чар на нисичкия, слабицък Васко. Нито тая привлекателна, съвсем младежка и чиста несериозност на гиганта Мишо. В бялата свежест на лицето му, в обилното сияние на светлите му коси, в тези пълни, жадни червени устни, във всичко личи една покоряваща жизненост, един човек, чисто и просто с късмет белязан. Като че ли оттам иде и респектът, който той внушава на другите. Струва ти се, че този човек щастливец може да постигне всичко, ще го постигне с дързостта на упорития мълчаливец.
Колко е трудно да стоят тримата очи в очи. Към тях иде глъчка. Идат група младежи.

— Мишо, ако обичаш! — заповядва Петьо.
Мишо се колебае, оглежда се наоколо. Групата младежи са излезли на светлото. И изведнъж дори не с тичане, а просто на два-три скока той е сред тях.
Ще звънне една плесница.
Ще звънне разтрепераният от яд и мъка глас на Мишо:
— Ясно ли ти е?... — и виждаме онзи, който подхвърли обидните думи за Марето.

Отново се връща обратно Мишо, но няма да спре при Петьо и Марето, ще продължи с бясна крачка към жилищата на строежа.
Глъчката на групата младежи отива все по-далече, към автобусната спирка.
Петьо гледа към Марето, недоволен и гневен. Той вече ѝ е казал на ума си сто реплики и от тях сега ще избере тази:

— Друг път да не се повтаря!
Но Марето мълчи и той ще трябва да каже още нещо, защото не обича да се моли за отговор:
— Не съм доволен, че се съгласих да крием от другите. Край. Избирай!
Или утре да знаят всички за нашата дружба, или край! Казвай!
МАРЕТО: Не! Никой не бива да знае...
ПЕТЬО: Тогава защо се сърдиш?
МАРЕТО: Аз ли? Кога?
ПЕТЬО: Вие с Мантов откога се познавате?...
МАРЕТО: Мишо вече ми харесва повече от тебе...
— Аз не съм „кавалер“! — казва Петьо и хапе гневно устни, защото е оста-

нал сам под светлия кръг на електрическата крушка за голямо удоволствие на камерата, която единствена може любопитно да позяпа в лицето му.

А Марето тича към спирката, едва успява да се качи в колата.

Местата са заети. Мантов е на първата седалка и Марето застава точно срещу него.

— Моля! — любезно ще изговори той и ще ѝ отстъпи мястото си.

Тя се възполюзва без колебание от поканата му и отвръща със същата любезност:

— Благодаря!

Политат срещу колата първите къщи на селото и на едно малко площадче кондукторът ще се провикне весело:

— Спирка „Марето“!...

— — — — —

И Мантов е слязъл от колата, но на другата спирка. Той влиза в партерния етаж на новия жилищен блок, където стоят една срещу друга две врати. На едната виждаме етикет с неговото име. Внимателно натиска електрическия звънец. Мантов и само след миг, сякаш го е дебнела, Яна отваря вратата.

Мантов се усмихва (за първи път го виждаме усмихнат):

— Не се сърди, закъснях. Детето как е?

Тя не му отговаря, сърдита е.

И тъкмо те се скриват от погледа ни, когато един пийнал строител пристига, застава пред отсрещната врата с етикет „Семейство Лукан Добрев — арматурист“, опитва се да си отключи сам, но това е много трудно за него и затова звъни и чука силно.

— Отваряй, де! — смразяващо извиква той и се подхилва пиянски весело.

Грозна, черна млада женица с жесток израз на лицето надниква през откритата врата и шепне силно и гневно:

— Ти жена имах ли, бе!...

— Организира се... — зафелква пиянски Лукан — колективно изслушване на радиодописка за бригадата. Другарят Мантов организира и почерпи... И за мен предаваха... Най-хубавите думи, кае, ще кажем за арматуриста Лукан Добрев... Той живее, кае, в един нов жилищен блок с жена си и своите деца...

2.

И сега говори Лукан. На кота 17. Тя е като огромна тераса, врязала се в синия простор над равнината. По белите дъски на кофража се вие стройната плетеница на арматурата. Обгръща ни отвсякъде могъщият, монотонен грохот на големия строеж. Но това все пак не ни пречи да чуваме Лукан:

— Ами мене, кае, цитираха ли? — пита булката... — О да, мадам — казвам аз, — но предимно говориха за мен...

Лукан не е хубав и е черен като жена си. Но има нещо много привлекателно в усмивката на лицето и очите му, нещо извънредно весело, развеселяващо.

— Сто-о-оп, мадам! — казвам аз, щом тя взе да ми слага вечеря... — Апетит нямам! Събуй ми обувките да лягам... И булката аламинутно...

— Със стола по главата! — довършва със същата интонация Виската.

Смеят се всички: Марето, Виската и Мишо дори, макар и малко на сила.

— Моля! — превзето тържествено се провиква Лукан. — Маре, обясни на тук присъстващите... Ти най-добре разбираш какво представлява женското нахалство!...

И я гледа предизвикателно, целия захилен.

Марето ще помълчи заедно с другите и сетне ще заговори с интонацията на досаден докладчик:

— То, другари, е съвсем същото, както и при мъжете. Не съществува съществена качествена разлика. Само че женското нахалство прави по-силно впечатление, по-впечатлително е... Правилно ли се изказах, другари?

— Правилно! — отвръща Лукан и все така весело се смее.

— Благодаря ви за вниманието! — покланя се тя и тръгва надолу.

Мишо ще отиде при Лукан и бавно, едно след друго, отдолу нагоре ще закопчае разкопаната му ватенка. И с всяко копче смехът от лицето над ватенката ще чезне все повече.

— — — — —

Марето закопчава горното копче на блузката си, преди да влезе в комитета:

— Защо не си на работа? — хладно пита Мантов.

— Цялата бригада е без работа — казва Марето. — Желязо няма.

Мантов седи зад бюрото си, а Марето не е помръднала напред, само е за-
творила внимателно вратата зад себе си. Тя не се усмихва, но е спокойна, някак
особено, съсредоточено спокойна. Чудесно стои тази зелена кърпа над черните коси.

— Защо не ме поканиш да седна? — пита Марето след дългата пауза.

— Забравих — казва Мантов.

— Само когато трябва ли забравяш?

Той ще помълчи малко, преди да изговори.

— Заповядай, седни!

Тя няма да седне, само ще прекоси стаята, за да се облегне на прозореца.

И ще каже:

— Защо не ме извика досега? Характеристиката ми е дошла отдавна, нали?

МАНТОВ: Да.

МАРЕТО: Дойдох да видя какво пише в характеристиката... Може ли?

— Добре! — след пауза решително казва Мантов и отива към шкафа.

Марето вече не го наблюдава, гледа през прозореца, но дали и нататък
нещо вижда?...

Мантов чете прав:

„Много добра наша другарка. Способен организатор и...“

— Без подробности — прекъсва го Марето.

„Първенец на централната младежка школа... — нарочно подчертава Ман-
тов. — Но по-късно, работейки в комитета, тя си позволи нарушаване на социа-
листическия морал. Влезе в интимни, непозволени отношения с един морално не-
устойчив служител, който в последствие я изостави. Иначе тя не се е проявявала
и преди, и след това като...“

— Стига вече... — казва Марето. — И защо не се нарани поне веднъж
да ме извикаш?

— И дами канят! — остро изговаря Мантов.

Колко тъга свети сега в черните, в хубавите очи на Марето. И колко уси-
лия трябва да си тръгне обратно, без да продума:

— Ще говорим ли сериозно?...

МАНТОВ: Обичаш ли Петьо?

МАРЕТО: Да.

МАНТОВ: Но той не знае за твоята характеристика, нали?...

МАРЕТО: Не.

МАНТОВ: Представяме се за светци, нали?

МАРЕТО: Ще живея така, както си искам.

МАНТОВ (задъхан от възмущение): Ти в школата така не живееше!... Ти не
помниш ли, че беше най-светлият човек в школата?... А сега, сега ми прили-
чаш на една...

Петьо нахлува в стаята, без да чука. Той е бил готов още отвън буйно да
протестира за нещо, но само един поглед към двамата е достатъчен, за да го
спре, за да си тръгне обратно, без да продума.

— Чакай! — спира го Мантов. — Седни!

Петьо сяда изненадан на най-близкия стол, а Мантов слага в шкафа пан-
ката с характеристиката на Марето и заключва.

— Продължи си мисълта! — дръзко изговаря Марето.

Мантов я наблюдава остро, за миг решил да приема предизвикателството,
но ще се овладее и ще каже спокойно:

— Нищо! Изяснихме се вече.

Петьо гледа изпитателно и двамата и Марето проговаря след дълга пауза:

— Уверява ме, че съм била от „занаята“. Аз му казах, че знам това

преди него...

МАНТОВ: Нищо не съм казвал.

ПЕТЬО: И кой лъже от двамата?

МАНТОВ: Ти за какво дойде?

ПЕТЬО: Желязо няма. Да идеш при началника.

МАНТОВ: Аз ходих вчера.

ПЕТЬО: Аз две години ходя. Но ти не каза кой лъже?

МАНТОВ (става): Вървете с Марето при началника!

Петьо не обича да се натрапва, затова ще стане и ще каже кратко на
Марето:

— Хайде!

— — — — —

Те са вече във и Петьо добавя:

— С мене ще вървиш!

— Слушам! — отговаря Марето.

Петьо подвиква на две-три крачки от ниския отворен прозорец на административната сграда.

— Велчева, началникът тука ли е?

— Из обекта! — отговаря отвътре женски глас.

Те вървят през слънцето и шума на строежа.

— Какво прави „кавалерът“? — сдържано пита Петьо.

— Ей! — провиква се Марето с две ръце край устните си. — Другарят

Стоянов там ли е?

— Нема го! — отговарят от високото.

Те вървят през слънцето и шума на строежа.

— Искам да ти кажа — спира я Петьо. — Повече с мене не се занимавай!

— Добре, Петьо... — тихо казва Марето и затичва напред и вика пак с шепи покрай устните си: — Е-е-е-й!... Да сте виждали другаря Стоянов?... Гласът ѝ е по-различен от всеки друг път.

Петьо понечва да тръгне след нея, но тя се скрива някъде в гората от корпуси.

3.

Какъв е силен, могъщ този поток от строители привечер, когато свършва работният ден. Те вървят на шумни групи покрай административната сграда, покрай пропуска. Те идват от главния корпус на завода, от ремонтно-механичния цех, от многобройните цехове. Шумят човешки бързен от всички строителни райони, устремени към нас, където стои цяло стадо от автобуси. Някои не търсят автобусите, а продължават направо към жилищата на строежа. Те са мънички, тези мъже с ватени, тези момичета с панталони, на фона на грамадните корпуси и небето и все пак сега в този могъщ поток сякаш потъва неусетно внушителният фон, забравяме за него, повлечени от силата на хората, които бързат или просто ед-ва крачат, подвикват, смеят се, говорят.

И ако между тях видим една жена с рокля и наниз на гърдите, която често-често почесва с един пръст брадичката си, тя ни се струва непривично, неестествено облечена. А какви са хубави момичетата с панталоните и ватенките. Под леко разкопчаната ватенка надничат чиста хубава блузка или скъпа жилетка, за да ни кажат: „И тук има интересни нещица за обличане. Елате след час да видите!...“

А оная женица с роклята и високите тромави обувки се люлее като пяна сред потока и пита:

— Да познавате Илийчо Чолаков, шофьор? ... — и почесва с пръст брадичката си.

Почти всички отговарят без думи, само с поклащане на глава или с поглед. И отговорът е все отрицателен.

— Да познавате Илийчо Чолаков, шофьор е...

— Към Фезесето ли е или към Умата? — спира се най-сетне един от строителите.

Боже мили! Как да разбере какво значат тези думи „Фезесето“ и „Умата“... Тя набира може би последния кураж и казва почти през съзри:

— Към комсомолското строителство...

— Ясно де, ама... Я питай в Комсомола. Е-е там...

Той сочи към новата едноетажна постройка на десетина метра вдясно от административната сграда. Жената устремено, но трудно пресича потока, загледала единствено в отворената врата, зад която някъде тя ще намери Комсомола. Над нея хвърчат подвиквания, смях, реплики:

— Шейсет и девет лева и осемдесет стотинки.

— Не е малко...

— Доре-е-е и за мен!...

— „Ама аз не съм го направил нарочно“ ... Брей, не било нарочно...

— Всичко зависи от снабдяването...

Дори между тези многобройни реплики ще чуем и една, която изрича познат глас. Васката казва на гиганта Мишо:

— Има една кранистка от монтажа... Ваня се казва...

Жената вече ще пресече потока от хора, много мъничко още ѝ остава, но нали тя не познава комсомолския секретар... А той тъкмо слиза от двете външни стъпала. Петьо размахва дее ръце от другата страна на потока, вика: „Мантов, Мантов!“

И Иван Мантов се изгубва в множеството.

— — — — —
Жената натиска бравата на една от трите врати в тесничкото холче, където пише „ОСК на ДКМС“.

„Заклучено“ — пръстчето докосва брадичката.

Тя се оглежда безпомощно и сяда на пейката до прозореца. После отново се оглежда, но вече страховито, крадешком и едновременно с това разпръща пазарската чанта, която е на коленете ѝ. И след мъничко още по-плахо започва да яде с една ръка хляб и сирене, които ние виждаме последователно само между пръстите ѝ, иначе те си остават скрити в торбата. Тя е млада и в същото време малко повехнала, сякаш изкуствено състарена.

— — — — —
Отвън човешкият поток е почти пресъхнал. Успокоил се е в железните перила за опашките пред автобусите. Замрял е в разпиляно езерце пред стол-ресторанта.

Петьо и Мантов стоят малко встрани от автобусната спирка.

ПЕТЬО: Другите бригадири се запасяват, крият си желязо... Аз не мога да крия. Нали държим речи за благородно съревнование?

МАНТОВ: Ти за това ли ме извика, да ми държиш реч?...
ПЕТЬО: Че какво...

МАНТОВ: Мислех, че нещо ще ме питаш.

ПЕТЬО: И аз мислех, че нещо ще ме питаш...

МАНТОВ (като се усмихва): Нямам никакви въпроси...

ПЕТЬО: Ти откога стана такъв дипломат?

МАНТОВ: Службата ми е такава. За Марето ли искаш да те питам?

ПЕТЬО: Да! Вие с нея откога се познавате?

МАНТОВ (сухо): Все едно.

ПЕТЬО: Аз скъсах с нея.

МАНТОВ: Така ли?

ПЕТЬО: Тя не е овесен човек.

МАНТОВ: Така ли? Кой ти каза?

ПЕТЬО: И тя, и ти го казвате!

Марето върви сама по „полупресъхналото корито“ на отшумелия преди малко поток. Тя не бърза, пъхнала ръце в джобовете на панталона си, оглежда се наоколо. Всичко в нея — погледът, походката, обикновената и в същото време кокетна „строителна униформа“ — предизвиква особено остро любопитство и симпатия в същото време. Дори на самата камера ѝ се иска да застане пред Марето и да попита: „А бе, момиче, я ми кажи ти шо за човек си?“

Но тя бързо се скрива от камерата — променя посоката, защото е забелязала Петьо и Мантов.

— Хайде в Гълъбово! — усмихна се пресилено Мантов само с устни, а погледът му си остава хладен и остър.

Марето ще спре само за миг на няколко крачки от тях и ще продължи отново още преди да е довършила репликата си:

— Имам репетиция... Няма ли да дойдеш да погледаш, да се поинтересуваш... Или си като чиновниците — за осем часа ти плащат! А след това — бегом при съпругата...

На Мантов му се иска да отвърне, но тя се е отдалечила. Той се обръща към Петьо и казва:

— Защо не идеш да видиш какво правят, да им помогнеш, ако трябва. Член на комитета си...

— Другарю Мантов, ще пътувате ли? — вика кондукторът от предната врата.

Мантов тръгва, а Петьо не помръдва от мястото си, гледа след него.

— — — — —
Женицата, която чака Мантов, е сложила пазарската чанта на пода, трижливо събира трохиците от лолата си и ги хвърля през прозореца.

Марето вижда, че Мантов се качва в автобуса, и бързо се скрива от обзора на Петьо зад павилиона за вестници и списания.

Автобусът завива хей там — към селото — и Петьо едва тогава тръгва по пътя, който минава покрай павилиона. Марето надниква, вижда го, скрива се отново там, купува вестник и го разгръща пред лицето си.

Петьо я вижда и спира на няколко крачки пред нея. Интересно е да видим отблизо лицето му. Това свежо и симпатично лице на щастливец изразява преди всичко разочарованието и недоволството си от земния свят, който си позволява да му поднася неприятни положения. Но това е общото настроение.

В същото време лицето му без думи ще ни каже и още две съвсем противоречиви мисли: „Трябва да махна тоя вестник от лицето ѝ и да поговорим.“

А само след миг: „За какъв дявол ще отивам при нея! Глупости!“

И малко по-късно: „Не, не, ще ѝ се обадя...“

И в същото време Марето стои зад вестника, който като по някаква магия се е превърнал в непроходима желязна стена, по която играят тежките силуети на часовите-заглавия. И слухът, и устните, и очите — тя цялата тръпне и чака да дойде някой (всички знаем кой е този някой) да смачка желязната стена.

Ето тя чува стъпки, съвсем плахи стъпки, които затихват край нея самата.

„Той е дошъл, той е дошъл, той е дошъл!...“ говорят и устните, и очите, и тая едва забележима, но огромна като разсъмване усмивка на надеждата.

— Другарке, прецедателя на Комсомола къде е?

Тези думи превръщат в жалък смачкан вестник и „желязната стена“, и надеждата.

Петьо не се вижда никъде. Срещу Марето стои една непозната жена

— Замина.

— В отпуска ли? ... — плахо пита непознатата жена.

— Не. В Гълъбово. Там живее ...

Жената извърща глава назад по посока към Гълъбово, дълго гледа нататък и проговаря още преди да се извърне:

— Ами Илийчо Чолаков, шофьор ...

Но Марето е отминала и жената остава с пръстчето върху брадичката си. Покрай нея минават и двама младежи — „цивилни“, понесли голо пружинено легло с малко нощно шкафче върху него.

Не е нито вечер, нито ден. Едно огромно чисто небе отгоре, похлупило с тишина земята. Като светулка далече трепка вечерницата. Трептят и сълзи в очите на жената, сам-самичка сред пътя.

4.

— Не плачи! — казва Мантов, но ние не го виждаме. Не виждаме и жена му. Но плачът ѝ избухва още по-силно. Само ги чуваме, а виждаме едно празно двойно легло, един портрет на четири-пет годишно момиче над него, една кушетка до отсрещната стена и после две ръчици над синьото одеяло. По-точно десет пръстчета — нежни и тънички, — които ту се свият, ту се разперят като полупрозрачни чудновати цветя. И освен тях ние едва сега забелязваме малко над одеялото и разпиляна руска косица.

— Трийсет и седем и четири десети — това не е нищо ... — казва Мантов пак някъде от по-далече и пръстчетата залепват на стената.

— Знам аз! ... — отново плаче жена му.

— Майче! — много по-отблизо, макар и тих, прозвучава гласът на детето.

За миг са влезли в спалнята и майката, и таткото. Майката се усмихва и пита с едва постигната небрежност.

— Какво, чеденце? ...

— Майче, не бой се, още няма шест месеца ...

Иван гледа напрегнато към жена си. Вкаменила се е усмивката ѝ. Тя цялата е вкаменена.

— Какво? — едва изговаря майката.

Една детска ръчишка свива четири пръстчета от другата.

— Не бой се, майче ... Нали леличката в болницата каза след шест месеца, че ще умра ...

Иван гледа напрегнато към жена си. Тя сякаш ще се счупи, ще се пръсне на парчета. Или ще онемее. Или ще изкрещи.

Тя се усмихва. Усмихва се естествено. И поглежда към Иван.

— Боже, Ваньо, чуваш ли?

Този глас е страшно естествен и спокоен.

— Чуваш ли я? ... Я спи! Който има температура, сънува разни лоши лички ...

Майката сяда на леглото и все така чудно спокойно говори:

— Хайде спи! Спинкай! Мушни ръчичката под одеялото. Да ти изпея ли „Майчице, мила моя“? ...

Детето мълчи. Някой звъни, но никой не чува.

— Искаш ли?

— Не искам.

Някой чука, но никой не помръдва.

— Да изгася ли лампата, майче?

— Тя свети ли? — пита детето.

— Отвори! — казва Яна на Иван.

Иван Мантов излиза и чуваме през полуотворената врата:

— Ти ли си прецедателя на Комсомола?

Яна става и блъска силно вратата. После отива до прозореца и гледа навън, през пердетата, където нищо не се вижда.

— Яне ... — предпазливо отваря вратата Иван и чудно топло и тихо говори: — Една жена. Търси мъжа си. И няма къде да преспи. Поканих я у нас в кухнята.

Яна не промълвя най-напред. Но постепенно мъката прераства в истеричен, неудържим гняв:

— Махни се! ...

Иван стига до средата на стаята и казва:

— Иди оправи леглото.

Но Яна вече не може да се овладее:

— Ти не ни обичаш! Аз знам! Нито мене, нито детето ... Само чуждите обичаш.

— Върви оттатък! — внимателно, но твърдо изговаря Иван.

Яна ще тръгне и тоя път съвсем тихо, докато прекосява стаята, ще каже:

— Той не ни обича нас двамата, майче ...

Едната детска ръчичка свива последователно четири пръстчета от другата.

— — — — —

— Едно, две, три, четири ... — с пълен глас тактува Марето.

Празен и полутъмен е големият салон. Само сцената е ярко осветлена.

— Едно две, три, четири ...

На сцената са осем младежи и четири девойки в бели, леки платнени обувки.

— Едно, две, три, четири, по-бързо!

Ритмично отброяват пъргавите крака върху пода: „Едно, две, три, четири“ ...

Има нещо странно силно, страшно необхватно в тоя отмерен тропот на здравите крака.

— Достатъчно! — казва Марето. — Хайде сега с музика ...

Тя запява мелодията на хорото, пляска с ръце и играе заедно с младежите. И има нещо необикновено силно и жизнено, и необхватно в тоя отмерен тропот на здравите крака в полутъмния празен салон. Този салон е като някаква дълбока пустиня, в която като че ли стои някъде далече един единствен силует на човек. Но и него забравяме и гласът на Марето потъва в огромната българска сила на народното хоро, което ехти, подето от голям духов оркестър.

В дошлата изведнъж тишина Марето ще извика:

— Чудесно!

Един по един скачат долу танцьорите и танцьорките. Само тя стои горе под ослепителната светлина и оправя зелената кърпа върху тъмните коси. Само нея гледаме сега и чуваме Петъвия глас отдолу, от полутъмното — развълнуван, — който пита и моли сякаш не нея, а целия живот:

— Нали не е истина, че си лоша? ... Нали е невъзможно в любовта да има нещо черно и грозно? Нали?

Колко трудно е за Марето да обвие тъмните коси със зелената кърпа.

— Не вярвам на лошото в тебе! Целият свят е хубав и ти си най-хубавото ...

— Мълчи! ... — без глас казва Марето.

Петьо е много по-ниско, но съвсем близо до нея.
— Много хубаво танцуваш... — изговаря и той безгласно думите.
Тази кърпа ще обвие най-сетне както трябва тъмните коси.
— Затова ли не смееш да танцуваш с мене?...
Той иска да отговори, но тя скача долу и тича в полутъмния салон. И ви-
ка с един глас, в който няма тъга:
— Петьо, загаси лампите!...

5.
Те са в кухничката и двете. Оная женица, която търси мъжа си, и Яна.
И така отблизо се гледат право в очите, седнали една срещу друга, че веднага
усещаме оная топлина, онова женско приятелство, което понякога се ражда не-
очаквано бързо, но много хубаво.

— Моят не търпи... — говори женицата. — Кипне и не чува нищо.

Яна се усмихва и казва:

— Не е това страшното...

А женицата:

— Ти имаш добър мъж — чувствителен за хората... А пък моят, откак-
то съм се оженила, се страхувам... се страхувам дали съм му угодила... Кой
го знае какво значи това? Да ти е мил един човек и пак да те е страх от него.
Хич не разбирам от теории...

— На теория е лесно... — говори Виската на Петьо. (И двамата се из-
качват по стръмната стълба нагоре към кота 17.) Удари електрически ток в сър-
цето. Допадане на характерите... и... любов. А ти ми обясни защо аз мога за
един ден три пъти да се влюбя? Това не е ли морално падение?... Теорията
става безрезултатна...

— Ти не разбираш от теория — казва Петьо.

— Как да не разбирам? Ето вземи бригадите за ударен комсомолски труд.
Нашата бригада например. Ние трябва да бъдем ковачници на хора, достойни за
комунизма. Така е на теория. Вярно, изпълняваме плана средно 240% месечно.
Ама и оная сметкаджии от бригадата на бай Рачо дават същия процент... Тога-
ва къде е разликата на практика, кажи де?

— Има разлика — упорито твърди Петьо. — Ние не сме сметкаджии.

— Вярно, ама аз си мисля, че трябва нещо да измислим, което съвсем да
ни отличава...

— Измисли, де! — дружески насмешливо казва Петьо. — Нали си ком-
сомолски отговорник на бригадата...

— Ще измисля аз... — мечтае Виската.

— Те са стигнали на кота 17, където вече са започнали работа Марето, Мишо
и Лукан. Петьо се провиква веднага и зарадван, и учуден в същото време:

— Откъде взехте желязо? Докараха ли?

Другите мълчат, а Лукан се подсмива.

— Началникът ли нареди?

— На заем... — намира Лукан.

— Откраднахте ли го? — най-сетне се досеща Петьо и добавя гневно: —
Веднага желязото да се върне обратно!

— Връщаме го — казва Лукан. — Щом докарат...

— Ти не чу ли какво ти казах? — гневи се Петьо. — На гръб ще го пре-
несеш всичкото!... Гледай го ти какъв бил той ентузиазиран... Как го из-
мисли?

— Аз го измислих — казва Марето.

— И тримата го измъкнахме — веднага добавя Мишо. — Никой не раз-
бра...

— А бе, вие... — започва Петьо, но Марето го прекъсва:

— Няма никаква логика желязото да стои заключено и ние да стоим!

— Охо! Че откъде се снабдихте? — пита още отдалече Мантов.

— От Рачовата бригада. На заем — спокойно отговаря Марето.

Виската отива при Мантов, закичил клещите в малкото си джобче, ръкува
се сдържано, с най-делови израз на лицето си и казва тихо, за да не го чуят
другите:

— Другарю Мантов, искам една среща с вас.

— Заповядай! Когато ти е възможно... — усмихва се Мантов.
— По някои въпроси... — добавя Виската и решително отива на мястото си.

— От утре — казва Мантов на всички — ще постъпят на работа при вас един младеж и една девойка. Говорих с инженера... Дойдох да питам дали сте съгласни...

— Ти кажи кога ще дойде желязото... — недоволно пита Лукан.

— Желязо ще имате. Довечера „Татрите“ пристигат... — отговаря Мантов.

6.

Шофьорът пуши неспокойно, облегнат на отворената врата на кабината, и все поглежда назад, към каросерията на „Татрата“. Той е мъничък, дебеличък, червенобузест, със зелено таке на главата си.

Но пусто желязо не свършва!

— Готово ли е?

Никой не му отговаря и той се качва пъргаво отгоре на каросерията, хвърля долу, в арматурния двор, заедно с другите дългите железни пръчки.

Сетне, сякаш за секунда е хвъркнал на седалката, при волана. „Татрата“ изрмжава и святка с очи.

— Другите идат ли? — пита някой от прозорчето.

— Идат. Ама ги оставих след мене! — не без гордост, весело съобщава малкият шофьор на голямата „Татра“.

Колата полита на пътя между корпусите на строежа. Шофьорът много бърза, личи си. И тъкмо затова ли пак трябва да спре...

Махна му с ръка един човек с брезентова полушубка.

— Заповядайте, другарю Стоянов...

— Другите идат ли?

— Идат.

— Ами ти накъде?

— Ще зареждам в Гълъбово, другарю Стоянов.

— В ресторанта ли?...

— Нищо подобно, другарю Стоянов — руменее руменобузестият шефьор. „Татрата“ се нахвърля отново с рев срещу здрача.

Блясват дългите лъчи на фаровете да стигнат края на безкрайната равнина. След малко виждаме табелка край шосето: „Гълъбово“.

И още един надпис след стремителния бяг по главната улица:

Ресторант „СТРОИТЕЛНА СРЕЩА“.

Провира се и светлина, и музика от широките прозорци с тежки пердетата. Това е триетажна нова сграда — хотел-ресторант. „Татрата“ спира на малкото площадче пред нея.

Шофьорът тичешком стига до вратата и потъва изведнъж в светлина, музика и шум. Почти няма свободни маси в ресторанта. Там, някъде от другия край, от ъгъла, където е мивката, се изправя жена, но шофьорът не я вижда. Тя стои, усмихва се, чака, почесва брадичката си с един пръст. Той може би ще я види, но чува някакъв мъжки глас:

— Илийчо!

Това е Петьо. Той стои на друга маса заедно с Лукан и Виската.

— Илийчо, докарахте ли?

Но шофьорът вече е забелязал жена си там, в ъгъла, и забравя да отговори. И тръгва нататък.

— Ела де, не чуваш ли? — вика Петьо и тогава вижда Марето, която току-що е влязла след Илийчо.

— Чух, докарахме! — вече засмяно каза шофьорът и забързва между масите.

— Нищо не чух! — казва Марето с два пръста към ушите си и застава до масата на младежите.

Слава тебе господи, оркестърът спря да свири! И можем вече да чуем почовешки думите на Марето:

— Кажи сега?

— Заповядай! — кани я Виската.

Марето е малко забъркана от внезапната чудновата покана на Петьо.

Лукан, ухилен, ѝ подава стол.

— Исках да си взема нещо за вечеря, омръзна ми в стола...

Тя сега не е в „строителна униформа“ и е още по-хубава.

— Ние затова живеем в селото — да ходим по ресторанти... подмята Петьо.

— Аз само за две минути, докато ми донесат...

— А защо пък да не вечеряш тук? — нервно пита той.

— Добре... — казва Марето.

— Заедно ще вечеряме — топло добавя Виската, смутен от тона на бригадира. — Ние току-що сядаме... Ало!

— Донеси по пет кебапчета и две бири — казва шофьорът на келнерката.

Сега шофьорът Илийчо Чолаков има съвсем друг вид: важен, строг, недостъпен, решителен. Няма и следа от оная момчешка свенливост, когато говореше с началника на строежа, когато отваряше вратата на ресторанта.

— Кой ти каза? — щастливо пита жената.

— Другарят Мантов... Ти къде спа?...

— У тях. Любезни хора...

— Такива са. Познаваме се... — лъже Илийчо.

— По влаковете народ, народ, откъснаха ми се краката! — щастливо се оплаква тя и после се сепва изведнъж и пита: — Ами какво е „Фезесето“ и „Умата“?...

— Фабрично-заводски строежи и механизация — авторитетно обяснява Илийчо:

— Бооже...

Само жени сервират в спретнати униформи. Когато минат покрай управителя с препълнени табли, подават му с устни листчето, на което са маркирани поръчките.

— Наздраве! — внушително казва шофьорът и двете високи бирени чаши се докосват.

— Наздраве! — казва и Виската от другата маса, където чашите с ракия също са се докоснали. Само Марето не пие, сплела пръсти върху масата.

Петьо опразва на един дъх стограмовата чашка.

— Не така! Личи си, че не си ракиджия... — съветва Лукан.

— Голяма работа! — отвръща Петьо. Той се държи особено тази вечер — неспокоен, мрачен, като че ли всички на тая маса са виновни за нещо пред него. И другите уж се държат естествено, усмихват се, а нещо е сковало и разговара, и настроението. Нещо скрито, все още непонятно, но тревожно.

Келнерката донася и на тях вечните кебапчета. Петьо сочи чашата си и казва:

— Още една!

— И на мене... — след мигновено колебание добавя Лукан.

— За всичките! И за нея! — категорично решава Петьо.

Жената на шофьора сега е тъжна, уплашена. Като премръзнало птиче се е сгушила на стола.

— Аз съм казал! — решително говори Илийчо. — Или отделно, или край! При твоите чорбаджии залък не хапвам!...

— Ама и те, и мама и тате, рекоха да си дойдеш...

— Край! Не ща им къщата, не ща им парите! Нищо! Подлога не съм... Пари тука колкото искаш... Ти ако си имаш мъж, при него си дойди!... Ако не — заминавай!...

— Не ща тук! — през сълзи казва жената и става. Това смущава Илийчо и той пита вече неуверено:

— Къде ще спиш?

— Където кажеш... — отвръща жената и гледа разсеяно към прозорците с тежките пердета.

Лукан гледа и Петьо, и Марето с нескрито любопитство. Чака нетърпеливо да заговори някой от тях. Пред всички стоят непокътнати чашите с ракия и кебапчетата. Той отпива от своята, сякаш крадешком — така пият хората, които съзнават, че пият повече, отколкото им е позволено.

През полуотворената врата долита ръмженето на „Татрата“

Лукан започва разказа си след мъчителна пауза:

— Григор... склададжията... Нали го знаете? С голата глава и тарикатските мустаки... Вика го един ден началникът и казва: „Много пиеш, Григоре! Стига толкова...“ „Вярно, другарю началник“ — отвърща му нашият. „Пия, обаче с отвращение...“ Началникът се смее и го пита: „Ами защо тогава се напиваш?“ „Защото не закусвам сутрин, другарю началник“, рекъл Григор...

Лукан се смее най-високо. Той умее да прави това, когато поиска. А другите се смеят и в същото време не се смеят. И щом затихне гласът на Лукан, вече забравяме разказаната от него история, защото всички пак мълчат. Марето отново неспокойно сплита пръстите на ръцете си върху масата. Петьо пак се мръщи и гледа съсредоточено към нея.

— Ти можеш ли да ми кажеш тука пред всички какъв човек си? — неочаквано я пита той.

— Ти не разбра ли? — отвърща с въпрос Марето.

— Не!

— Тогава не мога да ти кажа.

— А какво можеш? — все по-пламенно пита Петьо.

— Мога да лъжа — спокойно, убедено изговаря Марето.

Лукан отново крадешком отпива от ракията си.

— Пий! — заповядва ѝ Петьо.

— Не! — казва тя без думи.

— Пий — или си върви!

Марето вади от мрежичката бялата чиния, завита във вестник, поставя я на масата и слага едно по едно кебапчетата в нея. И това сякаш е много трудно. Много време трябва, докато и четирите отидат в другата чиния. Проклетата вилица се забобжда дълбоко, а тя не иска да си помогне с ръка, не иска да вземе още една вилица. После все така бавно вестникът отново покрива чинията и от едно малко-портмоненце Марето вади банкнота и я оставя на масата.

Оркестърът се готви да свири, обаждат се откъслечно акордеонът и цигулката.

— Лека нощ — казва Марето.

Една малка пауза и цигулката запява сама.

Марето стои за миг самичка отвън на стъпалата, затворила вратата след себе си. После тръгва изведнъж.

Цигулката все още свири сама.

— Васка, уреди сметката. От мое име!

Едно помръдване с глава на цигуларя и целият оркестър гръмва.

Петьо бърза през площадчето към главната улица.

7.

Какво е хубаво селото нощем, когато е тихо и улиците са пусли. Улиците са пусли. Безмълвни, полутъмни. Като неземни пътища. Къщите спят край тях уморени. Само някои поглеждат плахо със светли очи. По улиците броди нощта. Тя е запалила горе един голям фенер да ѝ свети. И той върви след нея покрай малки облачета, разсича със златни пътеки тъмните улици.

Няма никъде такава хубава тишина, такава приказна лунна светлина, както на село нощем.

Нищо не виждаме, защото камерата не може да откъсне поглед от лунния бяг, от общия тих пейзаж на селото.

Само чуваме стъпки. Широки, силни. После едни други стъпки чуваме — кълват равномерно в тъмното точета на женски обувки.

— Марет!

Звукът от точетата става още по-силен, тревожен и бърз.

— Чакай!

Това е Петьо, ризбира се, но не го виждаме. Той тича. Тежките му стъпки поглъщат като водопад ситния капчук на женските точета. И след миг тишината, чудесната селска тишина, е напълно възстановена.

Ето я Марето. Тя стои на малкия кръстопът, където блести лунно злато. Ето го и Петьо. Стои срещу нея запъхтян, гледа я и мълчи. Съвсем близко е той до нея.

— Искаш ли да те целуна?

— Искам — шепти Марето.

И устните ѝ, и очите ѝ отлитат. После са отново срещу нас и ние ги гледаме отблизо. Решителни и пламенни, и хубави. И слушаме Петъвия глас — запъхтян, неудържимо нетърпелив:

— Ще ми кажеш ли сега какъв човек си?

После отново пак той, още по-буйно:

— Ти никога не си ми говорила за себе си!

И пак:

— Казвай! Не си глупава, не си дива, не си грозна. Но какъв човек си? Защо трябва да се крия от хората, защо се крия, защо ме е страх? Кажи де! ... И нищо досега не си поискала от мене, освен да те целувам. Защо аз? Има сто пъти по-хубави от мене. Не ти ли омръзнах толкова време? ...

А Марето говори тихо, с един особен, неестествен, не неин глас.

— Може би защото си много добър. Като ми омръзнеш, ще си намеря друг ...

— Искаш ли да те целуна? — рязко я прекъсва Петьо.

— Искам ... Не виждаш ли, че искам!

Но сега луната не успява да мине покрай малкото облаче. Скрива се в него.

8.

Светват и угасват и електрическите лампи в ресторанта. Управителят предупреждава.

Лукан пак така крадешком взема чашата с ракията, която беше поръчана за Марето, и отпива.

Подiumът за оркестъра е безлюден. На два стола акордеонът и цигулката са сложени в калъфи.

— Марето е от занаята ... Казах ти! Чул съм нещо аз ... — пиянски фъфли Лукан.

— Ти много говориш! — възмущава се Виската, става и вика нетърпеливо: — Плаща! Седем ракии, четири порции кебапчета и три лимонади.

Лукан бърка лениво за пари, след като Виската е вече платил:

— Чакай де! Ами аз?

Виската махва с ръка и тича към изхода.

Лукан може сега спокойно да пийне от ракията. Може да вземе спокойно и десетте лева, които Марето е оставила на масата. А защо да не вземе и кебапчетата? ... Той също има вестник „Народна младеж“ ... Опитва с вилицата, но не върви. А защо не с ръце? И защо не и гарнитурата? ...

— Всичко хубаво! — казва той на келнерката, когато става. Това вероятно значи „всичко хубаво“.

Колко трудно се отваря вратата на излизане. И улицата е някак по-тъсна, но все пак може да се върви.

Но най-трудното е да отвориш входната врата на жилищния блок, макар че електрическата крушка свети обилно.

— Лукане, ти ли си?

Той едва сега с усилие разпознава Яна.

— Ходих да взема на жената нещо за ... хам-хум ... — едва оформя езикът му думите.

— Иван къде е?

— Ммможе да е на пленум ...

— Какъв пленум?

— Не знам ммможе да е на пленум ... по строителството ...

9.

Свети самичка лампата пред входа на новия жилищен блок. Вратата е широко отворена, така както я остави Лукан. Угаснали са двата прозореца на партерния етаж, където живее Иван Мантов. Пуст е малкият площад. Горелуната се е отскубнала от обкръжението на разкъсаните облаци и бяга от тях.

Вратата от входа на жилищния блок скърца едва-едва, докосва я невидимият вятър.

Някъде над хоризонта са възправя звездното сияние на строежа.

Отсреща на главната улица блясват и угасват фарове на безшумна кола. Когато доловим мекия напев на мотора и запалените фарове избягат, ще видим Иван Мантов да бърза насреща, към жилищния блок. Той много бърза. Почти тича през площадчето.

Окашля се изкуствено покрай двата тъмни прозореца на квартирата си. Пали лампата в коридора и застава пред вартата, където е написано на картонче неговото име.

Почуква сдържано и чака дълго.

Опитва се да отключи — невъзможно.

Натиска предпазливо, кратко електрическият звънец — никакъв звук.

Натиска вече продължително звънца — пак тишина.

Сега почукването е по-силно.

— — —
В полутъмната стая луната застила със светла коприна двойното легло. Яна седи там.

— Татко чука... — казва детето.

— Мълчи! Никой не чука! — говори Яна.

„Чук, чук, чук!“ — проговаря и стъклото на прозореца.

Яна не помръдва.

„Чук, чук, чук, чук...“

— Отвори!

Яна не помръдва.

— Видя ли, че е татко... — внимателно, умно говори детето.

Гърмят вратите след Яна и сякаш по стъпките ѝ блесват електрическите крушки в стаята, в холчето, в коридора.

— — —
Мантов стои пред вратата, но гледа навън. Той е бледен, уморен и мрачен. Но когато щраква секретната брава и Яна подава само главата си от полуотворената врата, Иван се усмихва.

— Спите ли?... — пита той и не пита защо е изключила звънца.

— Върви си! — гневно казва Яна и хлопва вратата пред лицето му.

Иван силно тресе заключената врата и отпуска ръце.

Отново се отваря вратата едва-едва, но Иван дръпва рязко и повлича и Яна навън.

— Ти луда ли си? — едва сдържа гласа си той.

А сетне едва чуваме, но разбираме, че детето вика с пълен глас:

— Майче, пусни го!... Той е лош, като не си идва...

Колко е умно, тактично това дете...

Иван влиза през отворената врата, отива към кухнята.

И Яна влиза там, хлопва силно вратата зад себе си и се обляга на нея.

— Ти нямаш съвест! — без крясък, но със страшна убеденост говори тя.

Иван трябва да си измие ръцете. И лицето си ще наплиска с вода, дано изгони умората и грижата от него.

— Само ти пречим ние на „работата“... Върви си! Не мога, не мога, не мога да живея с тебе!... И аз съм човек. И един друг човек има, който умира... Страх ме е, страх ме е, страх ме е да си помисля, че ще умре пред очите ми, когато съм самичка... Върви си! Да знам поне, че съм самичка... Ти не ни обичаш и аз не те обичам! (Сега вече ще изкрещи.) Върви си отук!...

Иван бърше с кърпа лицето си и от това каскетът се люлее на главата му. Яна застава съвсем близо до него и вика:

— Върви си!

Иван открива лицето си и пита мрачно:

— Вярно ли е, че не ме обичаш?

Каскетът се е килнал назад, на тила му.

— Махни го тоя каскет!... — вика Яна и го хвърля към вратата. —

Сядай да ядеш!...

Иван послушно сяда на стола. Вечерята е сложена отдавна, покрита е само с чиста кърпа.

— Да не е безсолно? — пита Яна.

— Не е, не е — с готовност отговаря Иван. — Нощна смяна организирахме на главен корпус...

— И млякото изяж. От вчера си стои. Никой не яде в тая къща...

— Татко — вика детето от другата стая и Яна отваря вратата... — Татко! — весело подвиква детето. — Аз днес не съм болничка!

То е весело за това, че е преминала страшната за него буря между майката и бащата.

Яна взема каскета от пода и го слага на закачалката.

10.

Същият каскет на друга закачалка. Стаята на комсомолския комитет. Мантов стои сам, облегнат на бюрото си, и гледа към отворения прозорец. После ще отиде до самия прозорец, ще се поколебае за миг и ще извика:

— Маре! Маре, ела за малко...

И когато тя влезе в комитета, ще я покани веднага:

— Заповядай, седни...

И гласът му сега е по-друг, по-топъл.

Марето вижда промяната в Мантов, но това я прави още по-студена. Тя няма да седне. Застава сред стаята и пита насмешливо официално:

— На какво дължа вниманието?...

Но Мантов сякаш нарочно не забелязва предизвикателството. Той се усмихва.

Между тях от прозореца нахлува светъл поток утринни лъчи.

— Искам нещо да те помоля... — говори Мантов и гласът му е много топъл. — За жена ми... По цял ден е самичка... Нали ще дойдеш довечера у нас? Казъл съм ѝ да чака гости...

Озадачава тази промяна у Мантов и съвсем не е неприятна, но Марето не иска да отвърне със същото.

— Може би... — казва тя. — Заради нея.

— Понякога — говори Мантов — неочаквано се получават сложни неща. Аз все пак си позволявам да те смятам за близък човек.

— Много си зле — студено отвръща Марето, — ако аз съм най-близкият ти човек.

МАНТОВ (след пауза): Разбрах, че не бях прав оня ден, но няма смисъл да се перчиш!

МАРЕТО: Няма смисъл да се извиняваш!

И може би сега, едва сега започва истинският разговор. Онзи разговор, когато отпада всякаква сдържаност... Без това да ги прави неразумни — не! Но нужни са понякога дълги години, за да можеш абсолютно открито да заговориш с човека. Сега тези години са преминали и за двамата.

МАНТОВ: Не се извинявам.

МАРЕТО: Не обичам такива комунисти като тебе, Мантов!

МАНТОВ: Защо?

МАРЕТО: Те имат бедна психика... Те са двулични със себе си! Те не смеят да харесат дори и онова, което им харесва, защото мислят с чужди мисли. Те като че ли вечно се плашат и от себе си, и от всичко около себе си. Страх ги е да не се злепоставят и когато танцуват.

МАНТОВ (мрачно): Не съм длъжен да танцувам.

МАРЕТО: Те си внушават и живеят по някаква „много правилна“ програма.

Струва ми се, че и в къщи постоянно се „уточняват“ с жените си.

МАНТОВ: Какво значи според теб комунист с „богата психика“?

МАРЕТО: Съвсем друго.

МАНТОВ: Да живее без „програма“ — както му хрумне, да прави реверанси и да танцува модерно?

МАРЕТО: Не мога да разбера защо все още няма постановление за отменяване на танците.

МАНТОВ (гневно): Танцувай, колкото искаш! Точно ние имаме най-голямо основание да пеем и да танцуваме! Но позволи ми да мразя онези хора, комунисти или не, у които само реверансите говорят за „богата психика“. Тая наша България не е танцова зала, а строителна площадка и трябва за тази площадка силни, наши хора!

МАРЕТО: Мене затова ли мразиш?

МАНТОВ: Може би не си като тях, но едва ли е нужно да си въобразяваме, че демонстрираме свободомислие, като им подражаваме...

— Довечера у вас ще танцуваме ли? — пита Марето.

— Не знам.

— Защо?

— Детето не е добре — небрежно изговаря Мантов. — Но ти ще дойдеш, нали?

— Така ли? ... — изведнъж съвсем топло и сърдечно заговаря Марето. — Ще дойда, разбира се! Бъди сигурен, че ще дойда!...



Саша Крушарска, Анани Явашев и Никола Анастасов във филма „Последният рунд“. На другата страница
съветската филмова актриса Ева Муринце



Тихичко, предпазливо се отваря вратата на комсомолския комитет. Виската надниква и пита:

— Може ли?

— Разбира се. — кани го Мантов. Марето иска да си тръгне, но Виската заявява:

— Аз държа и тя да участва, може ли?

Няма възражения и Виската сяда срещу бюрото на Мантов, опира длани на коленете си. Мъчи се да говори делово, авторитетно и затова лицето му има едновременно и пламенен, и малко комичен израз, но над всичко стои тази вътрешна красота на обаятелния юноша.

— Обмислил съм някои въпроси... — казва Виската. — От важно значение...

Мантов му кима с глава, окуражава го.

— Петьо, бригадирът, казва, че нищо не разбирам от теория, обаче теорията е безрезултатна без практиката... И... въпрос дали не разбирам от теория. Вие да не сте нещо заети?

— Не, не! Говори! — усмихват му се и Мантов, и Марето.

И Виската се усмихва веднага, но само за миг и отново заема „авторитетна позиция“.

— Искам, другарю Мантов, Вашето съдействие. Днес след работа заедно да проведем съвещание на бригадата. Подготвил съм кратък доклад... Марето ще ни окаже съдействие. Гарантирам! В нея съм сигурен... Какво значи бригада за ударен комсомолски труд? Ясно. Нашата — средно 240% месечно...

Младеж и девойка стоят пред голям рисуван портрет на Петьо. Младежът чете без глас надписа отдолу:

„Бригадата за ударен комсомолски труд на Петьо Радоев дава средно месечно изпълнение на плана 240%.“

И двамата се поглеждат и весело, и тревожно в същото време.

— Ами ние, като нищо не разбираме?... Ще станем за смях — говори момичето.

— Там случайни хора не работят. Нали затова ни изпращат при тях... — успокоява и себе си младежът.

Те са в цивилно облекло и двамата. На лицата им личи оная напрегната възбуда, когато младостта прави първата си самостоятелна, решителна крачка — и хубава, и страшна в същото време...

— Дойде! — провикна се момичето.

И двамата затичват към една отворена врата, над която пише „Склад“.

— Изпратиха ни да получим работно облекло... — казва младежът.

— Складът работи от девет часа... — съобщава един олисъл чичко с елегантни мустачки.

— Но нали Вие сте тук? — съдржано протестира момичето.

— Няма значение...

Двамата млади хора се поглеждат и повече им се иска да се изсмеят, отколкото да протестират. Момичето все пак не издържа на изкушението и го пита:

— Но Вие без значение ли сте?!...

И му се усмихва така мило, че чичкото не успява да проумее веднага насмешката и казва:

— От девет часа!

Момичето избягва навън, за да не избухне смехът ѝ пред него, а младежът я настига и казва недоволено:

— Трябва да умееш да се владееш! Колко пъти съм ти казвал...

Виската и Марето излизат от комсомолския комитет, бързат към кота 17. Може би са позакъснели за работа...

Насреща им почти тича Петьо и вика още отдалече, без да забави крачките си: — Ей, забравих! Новичките идват днес... Да ги посрещнете, както се полага. Кажете на Лукан веднага да им даде работа.

— Ами ти? — пита Виската.

— Ще оправям наряди, ще получавам желязо... — говори Петьо и се разминава с тях в същото време. Но спира изведнъж и вика: — Маре...

Виската се отстранява с всезнаещ израз на лицето си.

ПЕТЬО: Довечера сме заедно, нали?

МАРЕТО: Страх ме е вече да се виждаме...

ПЕТЬО: Аз не се шегувам с тебе!

МАРЕТО (убедено): Точно затова. Не заслужавам.

ПЕТЬО (щастливо): Лъжеш!

Петьо продължава тичешком пътя си. Марето бърза да настигне Васката, който я чака и ще ѝ каже веднага небрежно, като че ли за нищо друго не е мислил:

— Значи идват при нас двама новички...

— Съвсем новички! — радва се момичето. — И монте, и твоите!

Те току-що са облекли новите си работни дрехи. Гледат се отдалече един друг в широката стая на младежкото общежитие.

— Закъсняхме за работа! — казва младежът.

— Да... — без усмивка се съгласява момичето, а в очите му блясва тревога.

А сега очите и на двамата гледат тревожно, смутено. Те са дошли вече на кота 17, но още никой не ги е видял.

Една красива мрежа от квадрати и правоъгълници се разстила под ръцете на непознатите, прочути арматуристи. Новичките не виждат нито едно лице. Виждат само ръце. Десегина чифта ръце. И между тях две ръце грабват погледа веднага и го повличат след себе си. Тези две ръце са като малки дяволски пъргави човечета. Провират се между желязото и в тях клещите като клон на гладна птица кълват точно, стръвно, мигновено. А ето че виждаме и лицето на тоя ловък арматурист.

— Божичко, това е момиче!... — щастливо се усмихва „новичката“. — Значи не е толкова страшна тая страшна арматура...

Вече има и вяра в тази усмивка на непознатото момиче.

Марето е тръгнала към тях веднага щом ги е видяла.

— Добре дошли!... Да се запознаем...

И е така светло небето над младите хора, които се ръкуват, запознават се. Сякаш са на чуден кораб високо в самото небе.

Лукан се ръкува последен с „новичката“ и поглежда към Мишо.

— Мишо, ти се занимай с другаря... А ти... — тежко размишлява той, загледан равнодушно в момичето, — ти тръгвай след мен!...

Момичето гледа с уплаха към другаря си, който вече е тръгнал с Мишо.

— Къде, Лукане? — пита Марето.

Той само помахва с ръка — това си е негова работа.

— Ами... — иска да попита нещо „новичката“, като не откъсва уплашени очи от другаря си, сякаш ще я водят на края на света.

— Хайде! — категоричен е Лукан.

Той води момичето надолу по едни съвсем тесни, нестабилни страшни стълбички. То едва пристъпва след него, изостава, дори за отделни мигове го изгубва от погледа си. Няма и следа от предишната усмивка на почти детското лице.

Най-после земя! Сигурна, спокойна, безопасна земя. И над главата — скели. Най-високо е кота 17, където работи Петьовата бригада.

— Тука ще седиш! — сочи Лукан на момичето. — На асансьора... Донесат ли разни железарии, слагаш ги на него, натискаш и той ще ги качи горе, на бригадата. Качването на всякакви лица — строго забранено! И се пази, като тръгне нагоре, да не падне нещо на главата ти. Ясно ли е? Асансьор! Модерна работа! Ще ти сложа горе твоя човек да поема материалите!...

Момичето стои обидено, изплашено сред могъщия монотонен грохот на голямия строеж.

Един камион, тежко натоварен с тухли, спира отсреща на двадесетина метра. Двама се качват горе, двама са долу и тухлите политат една по една, от ръце в ръце.

Пак същият каскет в стаята на комсомолския комитет. Няма го Мантов. Петьо пише прав на бюрото му:

„Мантов. Трябва да говорим. Ще те намеря! Петьо.“

Летят и последните тухли от ръцете на двамата към ръцете на другите двама. Израснала е малка червена могила.

— Ало, малката! — вика единият от тях. — Ти за снимка ли чакаш?...

И хвърля последните парчета тухли направо върху могилата.

Девојката стои все така смутена, изплашена, дори като че ли и се плаче, като че ли се чуди къде да дене ръцете си. Тя вижда пред себе си къса желязна пръчка, взема я...

Отминава разтовареният камион.

Друг идва — пак с тухли натоварен.

— Давай! — провиква се същият работник, покачил се на камиона още в движение.

Девојката хвърля в асансьора късата желязна пръчка и хуква нагоре по стръмните дървени стълби. И не се страхува сега от тях. И много по-бързо този път тя стигна на кота 17.

Най-напред ще я види „новичкият“. Тя към него и отива.

— Какво? — неспокойно я пита той.

Но тя мълчи и търси с поглед Лукан.

— Кажй де! — едновременно и грубо, и изплашено вика „новичкият“, като вижда сълзи в очите ѝ, и веднага добавя: — И по-спокойно!

Другите се събират около тях.

— Нищо — едва се владее девојката. — Аз долу няма да стоя...

— Защо? — чуди се „новичкият“.

— Защо да стоя? — все по-пламенно говори девојката. — За снимка ли? Аз не съм дошла за снимки...

— Слизай долу! — колкото е възможно по-авторитетно заявява Лукан.

— Няма!

— И тука, и долу все на гърба си ще те носим... — рязва я Лукан.

— Не искам да ме носят на гърба си!... — през сълзи се провиква девојката.

— Лукане, не си прав! — протестира Мишо.

— Нека работи момичето, щом иска — добавя Васката.

Лукан вече се озлобява, изоставя спокойния тон и говори с пълен глас:

— Добре, де — вика той и тика клещите в ръцете на девојката. — Вземай клещите! Вземай, вземай! А де! Започвай! Желязото ти е в краката... Очи имаш! И ръце имаш! А де, започвай!

Девојката го гледа втрещена и не промълвя дума.

— Как не те е срам! — пламенно казва Марето. Тоя път тя не може, не може, не може да се овладее. — Махай се оттук!...

Лукан като че ли е смутен. Но докато мълчат другите, той постепенно, постепенно съобразява нещо и казва вече с по-раншия си глас — равен и ехиден в същото време:

— Ти тука не командуаш! Бригадира може да командуаш — ама по кюшетата...

— Лукане! — вика Васката.

Но Лукан не смира:

— Команди от парясници не ща! Децата си командувай!... Колко си наредила? Аз знам за едно — момче...

Ехти само могъщият шум на големия строеж. Младежите стоят неподвижни като на снимка.

Марето, който знае защо, подава и своите клещи на момичето до нея.

— Да. Само едно. Момченце... — казва тя.

И си тръгва.

Не бърза.

Стъпва красиво между мрежата от арматура, по белите кофражни дъски.

— Тя нарочно лъже... — убедено изговаря Васката.

— Ако някой каже нещо за Марето, ще го... — гневно казва Мишо и наднася едрото си силно тяло над Лукан така, че поглеждаме надолу, от ръба на кота 17, откъдето земята изглежда страшно ниско, а човешките фигури — съвсем мънички. А когато се приближим до земята, човешките фигури ще пораснат и една от тях ще бъде Марето. Тя върви бързо, почти тича.

II.

Отново не виждаме лицето на никого. Не виждаме и зелената кърпа над черните коси. Марето не се е върнала. Виждаме другото момиче. То върви по петите на Васката. Всички работят мълчаливо, като онемели.

А Петьо идва весел, някак особено весел и вика още отдалече.

— Запознахте ли се с новите другари? Женската линия се увеличава... „Старите“ отговарят неохотно, без думи.

— И двамата са с комсомолски поръчения... — все така весело говори Петьо. — Другарят идва от казармата... Как ти е малкото име?

— Стефан.

— А другарката е негова сестра. Първенец на гимназията в Хасково. Тя се казва...

— Веселина... — веднага допълва девойката.

— Марето къде е? — оглежда се Петьо.

— Тука беше — кратко отговаря Мишо.

Васката се изправя и съобщава:

— След работа всички в общежитието. Другарят Мантов нареди...

Отдолу няма вече камиони, натоварени с тухли. Няма и хора там. Но червените могили са станали няколко и много по-големи. И хоризонтът на запад аленее. Не се вижда вече слънцето, но това не му пречи да построи в чистото небе червена арка от светлина.

12.

Сякаш под тази червена слънчева арка вървят Петьо и Мантов. Вървят бавно към жилищата на строежа.

ПЕТЬО: Аз не съм се страхувал от себе си. Страхувах се от нея, страхувах се, че не ме обича...

МАНТОВ: Знам, че те обича...

ПЕТЬО: Аз едва снощи повярвах. Бяхме в ресторанта. Не ми каза нищо, но разбрах. И сега всичко е вече лесно.

МАНТОВ: Не всяка любов е лесна. Има и трудна любов.

ПЕТЬО: Няма лесна и трудна любов, има любов!

МАНТОВ: Приказки.

ПЕТЬО: Ти от заседанията ли си харесал тая дума трудности?

МАНТОВ: Не съм я харесал, а съм я срещал хиляди пъти...

ПЕТЬО: Аз такава думичка не признавам. Не може да съществува!

Не разбираш ли?... В нашия живот е достатъчно да си честен, да можеш да си гледаш работата и всичко ще върви хубаво...

МАНТОВ: Не разбирам.

Двамата влизат в младежкото общежитие. Тук са повече от десет млади строители. И „новичките“ са дошли — седят близо един до друг на крайчеца на едно от леглата. Лукан е седнал някак си „настрана“ от погледите на младежите. Сравнително най-близо до него е Мишо. Кутията на акордеона е разтворена върху едно от шкафчетата, а самият акордеон е в ръцете на Васката. Той опитва неуспешно ония елементарни мелодии, с които започва всеки самоук.

— Да започнем ли? пита Мантов и Васката оставя акордеона до себе си на леглото. — Има думата за кратък доклад другарят Васил Велинов...

— Аз съм си го написал... — казва Васката и става.

— Марето къде е? — пита Петьо.

— Не знам... — с усилие изговаря Мишо.

— Васка, започвай! — подканя Мантов.

Петьо е дигнал глава и гледа към прозорците замислен.

Сега Петьо е в цял ръст. Също така вдигнал глава високо и се смее от първа страница на вестник „Народна младеж“. „Бригадирът на първенците“ — пише над портрета му.

Марето държи този вестник. После го сгъва внимателно и го слага в разтворения куфар, където са надиплени вече дрехите.

Но сетне ще вземе вестника и ще го сложи в една дебела тетрадка с корици. „Чакай, чакай...“ Там ще сложи и една голяма колкото пощенска картичка с фотография на две-три годишно момченце. Ще я сваля от стената до леглото си и ще я сложи. А сега всичко това в куфара, върху надиплените дрехи.

Васката чете, поруменял, смел и хубав в своята почти юношеска пламенност: „... Ние като бригада за ударен комсомолски труд ще трябва да се отличаваме коренно от другите. И по пропентите първи, и като хора първи, с най-високи чувства... Романтиката ще трябва да се възцари при нас, както е било по времето на РМС. Какво значи романтика? ... Това значи да искаш нещо, което нямаш... Да го искаш от сърце. Да го искаш от целия свят и от собственото си аз! Аз например искам музика. Всяка секунда навсякъде да се носи музика. И тогава ще изглежда, че всичко пее — и желязото, и дърветата, и сводът небесен.

ЛУКАН: Откога стана такъв музикант?!...

ВАСКАТА: Не съм. Но искам да се науча. Ще трябва да овладеем и музиката, и поезията...

ЛУКАН: И аз искам, ама на — язък за подаръка — мухляса в стаята.

И той гледа към новия сребрист акордеон на леглото.

— Аз ще те науча! — неочаквано казва „новичката“ Веселина.

— Спокойно... — поучава я брат ѝ.

— Първо ти се научи... — стреснат руменее черноликият Лукан.

— Няма нужда!

Веселина за миг, пъргава и решителна, е взела акордеона. Засвирва умело началото на мелодична песен.

— Има ли нужда? — пита го тя.

Веселина ще намери и тетрадка на масата, и молив. И бързо, нервно ще напише петолинието, колелцата на гамата.

Тя стои вече до Лукан и му сочи с молива:

— Ето... това е петолиние... Това — ключът сол... А това „до мажор“ — гамата... Вземи! — пхка тя акордеона в ръцете му.

— Готово — смее се Лукан забъркано и натиска клавишите.

— Започвай! — заповядва Веселина и държи тетрадката с петолинието срещу него.

Лукан сега не се смее, гледа я смаян и е съвсем тихо в общезитието.

— Свири, де! Ей ти нотите! Имаш очи... И ръце имаш... Не чуваш ли? И две уши имаш!...

Този акордеон тежи в ръцете на Лукан повече от всичката арматура на строежа.

— Тогава аз ще ти посвирия... И ще ти попея! Искаш ли?

Но песента едва е прозвучала и Петьо пита високо, тревожно:

— Марето къде отиде?...

Песента секва изведнъж, екранът е ням.

— Питайте Лукан! — решително казва Веселина.

Лукан сякаш потъва в екрана и там излиза единствена музиката — силна, красива, неспокойна. Песента разказва: „Човек не може сам. Човек живее с другари. Няма ли с кого да споделиш радостта си, мъката си, ще живееш без вяра, без криле, без любов. Най-страшно е да си сам. Човек не може сам!“

Звучи сякаш над цялата земя мелодията.

— — — — —
Марето е облякла жилетката си. А двата кувара — един голям и един много мъничък — са „тръгнали“ вече към вратата. Тя нахлузва обувките си, без да се навежда.

— — — — —
Съвсем тихо е в общезитието. Петьо, все още седнал, едва промълвя, вперил пламнали очи в Лукан:

— Кой ти позволи?!...

Толкова прозно и възмутително за него е онова, което е направил Лукан, че той в първите мигове е само удивен — не може да се разгневи, не може дори да помръдне.

Но само в тези първи, кратки мигове. После Петьо става рязко. Тръгва бавно, решително към Лукан. Гневен. Силен и хубав в този гняв. Сякаш няма никъде по-силни от тези ръце, свити в тежки юмруци.

Лукан е станал от леглото, но тези тежки ръце ще го повалят отново там. И никои не помръдва да го защити от силните юмруци.

Петьо го оставя за миг и проговаря, без да откъсне пламнали очи от него:

— Кой ти позволи да клеветиш! Ти знаеш ли, че аз я обичам!...

— Ще те дам под съд — плахо казва Лукан. — Има свидетели...

Петьо го грабва от леглото, изправя го, разлюлява го и вика с пълен глас:

— Ти ще ми я намериш! Ти ще ми я доведеш тука!

— Ще го закарам с мотора... — казва Мишо.

Петьо едва сега си спомня, че има и други хора в тази стая освен Лукан, и ги пита все така удивено:

— Кой му позволи?!...

— Лукан не лъже! — твърдо изговаря Мантов.

Отвън гръмва мотоциклетът на Мишо. И този остър грак на мотора сякаш разнища Петьо. Силните ръце се отпускат безсилни, безпомощни.

Звучи тъжно онази същата мелодия в безлюдната полутъмна улица, където Марето стои с двата куфара в ръце и после тръгва. Върви бавно, защото куфарите тежат.

В общежитието. Сега там са само Петьо и Мантов. Мантов все още седи на леглото, а Петьо стои сред стаята безпомощен и забъркан. Трещи отвън мотоциклетът на Мишо.

— Че какво от това... — след пауза заговаря Петьо и не смее да погледне към Мантов. — Аз да не съм... аз не съм еснаф... — съвсем плахо и неубедително изрича той думите.

— Говориш като в романче!

— А как да говоря?... — с искрена мъка пита Петьо.

— Както чувствуваш! Малко ли са момичетата в България, та ще вземеш жена с чуждо дете? Как ще гледаш ти на това дете? Цял живот! Сигурен ли си ти дали заслужава тя такава жертва? Остави приказките за морала на съвременния човек — за тоза мисли!

Петьо мълчи и го гледа изумен. И после пита още по-плахо:

— Ами ако тя си замине?...

— Ще замине — категоричен е Мантов.

— Ти искаш това?...

— Ти искаш ли го!

— Аз искам тя да бъде с мен!... — сякаш му се моли Петьо.

Мантов се усмихва.

Ние може би сме разбрали по-рано, че той съвсем неискрено и умишлено е изрекъл онези страшни мисли. Но Петьо ще разбере това едва след като Мантов каже:

— И аз така бих искал на твое място...

Петьо тръгва бавно, нерешително към изхода.

Мотоциклетът едва не е полетял. Виската тъкмо сяда зад Мишо.

— Слизай! — улавя го Петьо за рамото и лицето на Виската засиява в щастлива, благодарна усмивка.

Мотоциклетът лети към Гълъбово. Петьо се люлее отзад бледен, сякаш ей-сега ще падне.

13.

Те са на същия малък кръстопът, където я настигна Петьо онай вечер след срещата в ресторанта. И същата луна свети отгоре, само че сега няма облаци.

И големия, и малкия куфар държи Мишо.

— Утре ще заминеш — нерешително говори Петьо. — Нали сме тая вечер на гости у Мантов...

И Петьо, и Марето говорят с онзи тон, който бяга от големия въпрос — все едно, че се питат дали да излизат на разходка тая вечер...

— Няма да мога — казва тя. — Вие ще ме извините пред Мантов и жена му.

— Той, Мантов, беше сигурен в тебе... — чуди се какво да говори Петьо. — Дори казваше да те търсим у тях... че ти и заявление не си подадала.

— Лукан и Виската ще учат музика... — казва Мишо.

— Какво заявление? — пита тя.

— Ами... колебливо започва Петьо, но Мишо го прекъсва, говори с неестествен, твърд глас:

— „Новичката“ ще им преподава музика... Тя е музикант...

— Така ли?... — неестествено се усмихва Марето.

— Ще прескочим до Мантов за един час, има време за влака... — сякаш между другото вметва Петьо.

— А бе, вие на круши ли си играете?... Марето никъде няма да замине!... — така искрено се провиква Мишо и е така трогателен и смешен в тоя миг, че Марето не може да се сдържи и се засмива гласно.

Кой знае дали е щастлив този смях, но е силен. Смях, който счупва и надмощава много навъсени, зли мисли.

Тя взема малкото куфарче от Мишо и казва:

— Добре! Тръгваме с тебе!

После прави весел реверанс на Петьо за довиждане, улавя Мишо под ръка и го повлича напред.

Но Петьо в същия миг с един скок ще ги настигне, ще дръпне грубо Марето към себе си и ще викне:

— Ти не разбираш ли, че аз всичко разбирам!... Какво искаш?

— Нищо не искам! — упорито, почти шепнешком след пауза отговаря Марето, а очите ѝ сияят в сълзи.

— Дай куфарчето! — все така с пълен глас решително се провиква Петьо.

14.

На масата в кухнята у Иван Мантов са сложени чашките за сливовата, салатата. Петьо и Марето, изглежда, отдавна седят там. Яна е неспокойна. Гледа всяка секунда към будилника. Девет часа.

— Ние по-добре да си ходим... — казва Марето.

— Нещо са го задържали за малко — веднага добавя Петьо и се плаши единствено от това Марето да не си тръгне.

— Не, не! Че как така?... — уплашено говори Яна, смутена от присъствието на гостите, от отсъствието на домакина.

Мишо се разхожда отвън, пред жилищния блок.

Васката е отворил един от прозорците на общежитието, надвесил е тяло навън и гледа към осветения път.

В кухничката у Иван Мантов. Звъни се, но по-тихо. Яна тича на вратата. Това е Лукан. Той звъни на своята врата. Яна се скрива. От другата врата се появява Лукановата жена.

— Отваряй, де! — вика Лукан, след като тя е отворила.

Той е пил доста и говори трудно:

— Диригент ще ставам, солист и музикант... Рам-па-па-пам! Ти разбра ли, мадам, че твоят мъж е едно нищо. Ти си го знаеш... Рам-па-па-пам!... — и хлътва в тъмното.

Марето гледа своя часовник: десет часа.

— Не, не! — казва Яна. — Та аз съм се приготвила...

Тя е в някакъв ужас. Лицето ѝ пламти, почти не поглежда гостите си. Тя гледа повече към вратата, трескаво зачакала да чуе стъпките му в коридора.

И когато Иван ще влезе, тя не помръдва. Сякаш не чува и думите му:

— Добре дошли! Заседание имаме в партийния комитет — непредвидено...

Дойдоха другари от ЦК.

Мантов сяда веднага на масата. Пак забравя да си свали каскета.

— Хайде, Яне, наливай! — топло казва той и ѝ се усмихва.

Яна рипва изведнъж и му удря плесница. Мантов става рязко, побледнял като вар, настръхнал. Тя, тънка, бледа, изглежда като някаква миниатюрна стъклена статуетка пред него.

Иван сяда отново. Бавно.

Яна бяга в коридора и плаче. Иван говори на фона на този тих плач:

— Имаме дете, момиче, нали знаете? Има тумор в мозъка. Не е злокачествен, но на такова място, че не може да се изреже. То ослепя. А иначе е умно като възрастен човек. Лекарите казаха, че ще умре след шест месеца. Ние криехме един от друг, а веднъж се оказа, че и детето знае. Чуло, когато сестрата казвала на жена ми... Два месеца остават... Представете ли си какво е изстрадала тази жена все до него? А какъв весел човек беше тя... Сега виждате... Яне, ела тука!

Яна идва и сяда до него. Той ѝ подава чашката и се усмихва. Яна отпива една глътка, мръщи се, усмихва се.

После взема каскета от главата му и го слага на закачалката.

Петьо улавя ръката на Марето с две ръце и я милва предпазливо, сякаш милва птиче.

— Ще издържим ли, Яне?... — пита сякаш от много далече, с огромна нежност Иван.

Яна се усмихва и плаче безшумно с обилни сълзи. И казва „да“ само с устни, без звук.

— За какво да пием? — дръзко пита Мантов. Сега вече всичко е някак условно, само хората виждаме, а може би и тях не виждаме. Мантов пита не само гостите си. Той всички пита, нас, тясна е тази стая за гласа му. — Казвайте! Точно и ясно като пред себе си!...

Виждаме отблизо само Яниното лице.

— Ти? — пита я Мантов.

— За тебе... — трепери от любов Янкиният глас.

— Ти?

Виждаме отблизо Петьового лице.

— За трудната любов... — строго, убедено изговаря той.

— Ти?

Застава пред нас лицето на Марето.

— За нашите хора!

И сега само лицето на Мантов виждаме отблизо.

— Ти?

— Ти?

— Ти?

15.

Ето ги нашите, силните хора... Този силен, могъщ поток от строители, когато започва работният ден. Те вървят на шумни групи покрай административната сграда, покрай пропуска. Вървят към главния корпус, към... гората от корпуси на големия строеж. И ако между тях видим един възрастен мъж със старомодна шапка и папионка, ще ни изглежда смешен. Люлее го потокът от строители, а той пита:

— Моля ви се, познавате ли Любомир Гинев, електроженист?

А над него хвърчат подвиквания, смях, реплики.

— Ти на мене ми подсипури матриали, па...

— Питай го дали разбира нещо...

Някъде, в челото на потока, вървят Марето, Петьо и Мишо.

Силен и безкраен е сякаш този поток.

Ето вървят Веселина и Виската. Виската говори извънредно сериозно:

— На арматурата майката му е любовта.

— Любовта ли?... — смее се Веселина.

Ще видим за миг Лукан и Стефан. После Мантов, който пита златното момиче:

— Какво става, Славче? Ще кумувам, нали?...

А тя се усмива и ѝ е малко тъжно.

Но и тях загубваме от погледа си — погълнал ги е потокът.

Само онзи възрастен мъж със старомодната шапка и папионката ще видим отново.

— Моля ви се, познавате ли Любомир Гинев, електроженист?

— Електроженист ли? — обръща му внимание най-сетне една млада жена в строителна униформа. — Къде работи? На Фезесето или в Умата?

— Къде... тук... на вашия комсомолски строеж...

Ние вече най-категорично ще се досетим коя е тази млада жена, след като тя докосне с един пръст брадичката си и каже:

— Питай в Комсомола.

И старомодният гражданин тръгва на пряко потока към новата едноетажна сграда, където е комитетът.

Адрес на редакцията: ул. Тодор Страшимиров № 2, тел. 4-33-11. Абонаментите се внасят във всички п. т. станции; за България 50 лв., за чужбина 70 лв.

Дадена за печат на 25. V. 1961 г. Пор. 1607
Дадена за печат на 25. V. 1961 г. Пор. 1607

