

Киноизкуство

9

септември



9

киноизкуство

ОРГАН НА МИНИСТЕРСТВОТО НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА, НА СЪЮЗА НА КИНОДЕЙЦИТЕ И НА СЪЮЗА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

1961
СЕПТЕМВРИ

С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

Стр.

1. Яко Молхов — Нови явления 3

ПО НАШИТЕ ЕКРАНИ

2. „Обикновена история“. „Сбогом, гълъби“,
„Слепият музикант“, По Чехов, „Кръстоносци“ 16

ПРЕГЛЕД

3. Поздравителна телеграма 26
4. Мисли около гостуването на „Госфилм-
фонд“ — Н. Станимирова 27
5. С. Зенин. Творчески проблеми пред съвет-
ските кинодокументалисти 33
6. Филмът и марксистското обогатяване тео-
рията на изкуството 41

АКТЬОРИ, ЗА КОИТО СЕ ГОВОРИ

7. Евгени Урбански — А. Зорки 44

ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

8. Италианските кино клубове — обществена сила 47

КИНОТО ПО СВЕТА

9. Грузия-филм снима — Нина Бенашвили . 51
10. Страхът 55
11. Превъзможната ли е кризата в италианско-
то филмово творчество — Карло ди Стефано 56
12. Литература по въпросите на киноизкуството 59

ИСТОРИЧЕСКИ КАЛЕНДАР

13. Киното и учащите се в миналото — Ал.
Александров 60
14. Х Р О Н И К А 62

БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

15. Марлен Хуциев, Геннадий Шпаликов „Аз
съм на двадесет години“ 1

*На първа стр. на корицата Иванка Димитрова и
Милен Колев във филма „Царска милост“. На чет-
върта стр. Иванка Димитрова в кадър от същия
филм.*

Главен редактор ЯКО МОЛХОВ

Редакционна колегия

ДАКО ДАКОВСКИ, ХРИСТО КИРКОВ, ХАИМ ОЛИ-
ВЕР, НИКОЛАЙ ПОПОВ, ГЕОРГИ СТОЯНОВ-БИ-
ГОР, д-р АЛЕКСАНДЪР ТИХОВ, РАШО ШОСЕЛОВ

ОФОРМЛЕНИЕ — ИВАН БОЯДЖИЕВ

КОРЕКТОР-СТИЛИСТ — ДИАНА ДИМИТРОВА

ЯКО МОЛХОВ

НОВИ ЯВЛЕНИЯ

За съжаление литературният сценарий все още има съдбата да умира, споменат с добра дума или с укор, в беглата или по-обстойна рецензия за филм, чиято слава той не споделя. Твърде скоро литературният сценарий става явление на историята на киното и твърде рядко — явление на историята на литературата. На Запад филмовият сценарий е най-често колективно съчинение на специалисти по сюжета, по диалога, по фабулата. Само най-нашумелите филми се удостоават с литературен запис, дело на литературни занаятчии. Тия записи обикновено представляват книжки с лъскави корици, илюстрирани с кадри от филма — една добра търговска стока, съобразена с масовия интерес към киното.

У нас се следва традицията, установена в Съветския съюз — традиция, която се основава на признанието на самостоятелната и важна роля на литературния сценарий, признанието на авторското лице на сценариста. Неслучайно Валентин Ежов получи Ленинска награда за своя прекрасен сценарий, по който бе създаден филмът на Григорий Чухрай „Балада за войника“. Това е признание — държавно и политическо — на самостоятелността на кинодраматургията. Социалистическата кинематография е немислима без самостоятелна авторска кинодраматургия.

Израз на това признание е и самостоятелното критично разглеждане на литературния сценарий още преди да се е превърнал във филм. За това ни дава тласък не само желанието да предупредим създателите на филма за достойнствата и слабостите на сценария, не само да дадем свое критично тълкувание на сценария, но и да разгледаме сценария като пълноценно литературно произведение, мислено като филм.

В следващите бележки ще разгледаме три сценария, публикувани последователно в книжки 5, 6 и 7 на списание „Киноизкуство“ — „Пленено ято“ от Емил Манов, „Слънцето и сянката“ от Валери Петров и „Хроника на чувствата“ от Тодор Монов. И трите сценария са пуснати в производство и в момента се снимат. Това са три съвършено различни по тема и стил сценарии, които, да се надяваме, през идната година ще се превърнат в три интересни филма.

Режисьори на филмите са: Дучо Мундров на „Пленено ято“, Рангел Вълчанов на „Слънцето и сянката“, Любомир Шарланджиев на „Хроника на чувствата“. И трите сценария представляват трудна постановъчна задача, интересна и увлекателна. Още по-трудна е

актьорската интерпретация на образите. Трудността идва преди всичко от ярките стилови особености на сценариите. Но да се приближим до самите сценарии...

1.

„Пленено ято“ е вече познато заглавие — едноименният очерк на Емил Манов излезе за пръв път още преди десетина години. Всъщност това бяха мемоари, писани непосредствено след събитията. Политическият затворник Емил Манов разказва задушевно и с адмирация за своите другари-политзатворници, осъдени на смърт и загинали доблестно. Книгата вълнуваше читателя не само със суровата правда на покосения човешки живот, но и защото се усещаше вълнението на самия автор на мемоарите. Сега, толкова години след унищожаването на фашизма, Емил Манов отново ни припомня за онези, които изпиха горчивата чаша на предсмъртния бяс на фашизма. Защото тя, която отиваха на бесилката, знаеха, че краят на фашизма е близък, че жертвата им е част от близката, окончателна победа над палачите им... Това чувство, исторически подхранено от стремителния развой на войната, подсилва трагиката на положението и поведението на осъдените на смърт политзатворници. И може би заглавието на сценария, макар и повтарено, точно и много изразително подчертава това чувство за „плененото ято“ от борци против фашизма, които загинаха, за да живеем ние, хората от тяхното поколение, имали щастието да избягнат тяхната трагична участ.

Първата книга „Пленено ято“ разказваше за конкретни исторически лица, за хора, които ние чествуваме като герои. Героите в сценария „Пленено ято“ са измислени, но също така живи и напълно възможни исторически. В затворническите записки на Емил Манов бяха създадени художествени портрети на дейци, които авторът е познавал, в сценария са създадени обобщени художествено образи, в които ние разпознаваме чертите на много исторически лица. В книгата бяха споделени с читателя отделни вълнения и мисли, в сценария е изграден строен сюжет с една водеща художествена тема — темата за доверието към другаря, за моралната поддръжка, която му е нужна при всички обстоятелства на живота.

Може би тази основна тема на сценария да е необходима само за да разкрие отношенията между героите? Не, тази тема носи мисълта на автора, тя е преживяна от него, с нея той възкресява не само едно минало, с нея той влиза в нашата съвременност. Ето защо аз бих нарекъл сценария „Пленено ято“ твърде злободневен по тема, твърде съвременен по идея.

И днес ние се нуждаем от доверие, от човешко разбиране, от другарска подкрепа при всички обстоятелства на живота ни. Без доверието и подкрепата не може да има истинско развитие на нашето социалистическо общество. Нравствената основа на това общество е доверието и грижата за човека.

В основата на сценария лежи една дълбока и революционна концепция:

„Докато сме живи, всичко има смисъл, а човек е жив, докато се бори“ — тази мисъл на Антон е мисъл на целия сценарий. Тази мисъл има особена цена, защото е изказана от един член на „плениеното ято“ при почти пълната безнадежност на неговото положение.

Тя е казана в килията на „смъртните“ от осмо отделение на Софийския централен затвор. Тази мисъл е и сюжетната пружина, която движи цялото развитие на характерите в сценария. Защото сценарият няма нищо събитийно, нищо ефектно нито в сюжета, нито в драматическата ситуация.

Сценарият е хроника на затворническия живот, или по-точно — хроника на един процес: един след друг залавят участниците в една бойна група, съдят ги и... привеждат смъртните присъди в изпълнение. Единственият интригуващ момент в целия сценарий е подозрението в предателство, което пада върху един от арестуваните. Върху това жизнено обстоятелство се изграждат отношенията между хората от плененото ято. По-късно, след процеса, групата се разделя на две — осъдените на смърт и осъдените само на затвор. И ако има нещо в този сценарий, което независимо от значителната му тема най-много да ни привлича, това е неговата жизнена достоверност, неговата психологическа и битова правда. Без тази правда темата му би увиснала като гола теза, незащитена от подробностите на живота, който я осмисля.

Както в предишния филм на Емил Манов, Коста Странджев и Янко Янков — „Стръмната пътека“, — така и в „Пленено ято“ има търсене на групов образ, на групов портрет. Тук са шестима политзатворници, хора с еднакви идеали, с еднакви стремежи, с почти еднаква участ. И в това търсене на общото авторът открива и личното, неповторимото за всеки един от шестимата: уравновесената мъдрост на Антон, властната натура на Владимир, справедливостта на Васил, наивността на Петър, чистотата на Борис, страстната жажда за живот на Христо.

В този групов портрет особено релефно се открояват два образа, които включват в себе си останалите като степени на една същност — комунисти, които защитават живота си в името на свещеното дело

Тези два образа са Антон и Христо.

В Антон няма нищо необикновено. Дори литературно това е един познат образ. Само обстановката, в която той е поставен да действа, е различна от познатото ни в литературата. Затворът. Смъртната присъда... и неговата деловитост, за да се подготвят всички за процеса, да се държат доблестно, да не посрамят името на партията... В неговите думи, в поведението му има делничност, простота и някаква скрита задушевност, изкована през дългите години на борбата в затворите, в нелегалността. Той повече от другите знае цената на другарската заинтересуваност от съдбата на другаря и може би затова посвещава всичките си човешки ресурси, за да спаси от позор младия участник в бойната група Христо. И той успява. Не може да не успее. В неговите лаконични реплики има сила — несъкрушима морална сила на комунист. След ужаса в дирекцията на полицията шестимата се намират в килията на затвора, на която пише „смъртен“. Този надпис не може да не даде отпечатък върху настроението на младите комунисти. Единият от тях казва: „А видяхте ли каква табелка има на вратата?... На нея пише „смъртен“... Антон, без да се замисля, отговаря находчиво и умно: „Това значи, че не сме безсмъртни... Сядайте, другари, да се огледаме...“

И защото няма какво повече да каже, той тихичко подхваща руската революционна песен:

Смело, друзья! Нетеряйте
бодрост в неравном бою.

Антон е душата на „плененото ято“. Благодарение на него „плененото ято“ спечелва моралната победа над врага. И когато го отвеждат към бесилката, блед, но спокоен, Антон ни привлича с неотразима сила: в негово лице ние виждаме несъкрушимата партия на Благоев и Димитров, несъкрушимата сила на идеите на Маркс и Енгелс, несъкрушимия борец от ленински тип...

Ние общуваме с Антон в кратки мигове, но узнаваме величието на характера му. И се проникваме не само с уважение и обич към Антон, но усещаме някаква непреодолима, непримирима болка, че в навечерието на победата си отива такъв забележителен човек!

Създаването на такъв образ в нашата сценарна литература е голямо, важно завоевание на Емил Манов. Дано актьорът, който ще има щастието да пресъздаде Антон на екрана, вникне в неговата значимост, предаде неговото човешко обаяние, не забрави неговата внушителна роля в историята на нашата социалистическа революция: тя беше дело на Антон.

Като контрапункт на Антон е изграден образът на Христо, младия шивашки работник. Може би чрез него повече узнаваме и можем да почувствуваме непоносимото понякога физическо и морално изпитание, което се е паднало на младото революционно поколение в периода на Втората световна война.

Христо е млад революционер, изпълнен с доверие към хората. И — такива са превратностите на нелегалната работа — трябва да преживее страшна човешка драма. Дълги дни той издържа нечовешките мъчения в дирекцията на полицията, но коварният враг успява да го сломи морално и той прави самопризнания. Показанията на подъл провокатор са му представени като признания на неговите другари от бойната група. Същевременно тези показания са представени на останалите членове на групата като признания на Христо... Така се завръзва един ужасен възел от подозрения, които създават едно свърхчовешко напрежение у всички.

С много такт, придобит през дългите години нелегален и затворнически живот, Антон успява да разсее подозренията, да открие провокатора, да сплоти колектива от затворници. Първото средство за това е доверието и разбирането на поведението на Христо. Христо не е герой, но все пак, облегнат на това доверие, успява да издържи изпитанията, да не се поддаде на уловките на врага, който се готви да го направи агент-провокатор. И когато той също тръгва към бесилото, ние изпитваме не само чувство на мъка за загубения млад живот, но и гордост, че и Христо не посрами името на комуниста в жестоката схватка с класовия враг. Ние разбираме неговите колебания и моментни падения. Или както много точно определя неговото положение един от другарите му:

„Христо не е ренегат... Сили не са му стигнали...“

Има образи, които ни респектират със своята завършеност. Такъв е Антон. Той извиква нашето възхищение, неволно ни вну-

шава своята спокойна и уравновесена увереност, че всичко, което върши, го върши в името на човешкото съвършенство. Ние бихме искали да сме като него, да вършим онова, което той върши, онова, което той мисли... Това е силата на положителния герой.

Но има образи, които ни въздействуват не по-малко от завършените именно със своята незавършеност, със своите колебания, мятания, с мъчителното преодоляване на човешките си несъвършенства. Такъв е Христо. Той ни въздействува положително със съчувствието, което възбужда у нас към слабостите му, защото го разбираме, без да искаме да сме на негово място...

В останалите герои на сценария Емил Манов е открил черти и неповторими особености, които допълват характеристиката на „плененото ято“, които изграждат колективния характер на комунистите от онова тревожно време. За всеки един поотделно той е намерил най-благоприятния момент, за да го постави на преден план и с няколко шриxa да го очертае така, че да го запомним и обикнем. Ето например незабравимата по своя богат подтекст сцена в съда, когато Васил се среща с децата си. Срещат се светът на възрастните и светът на децата, среща се бащата със своите невръстни деца. Една проста сцена, запълнена с богато емоционално съдържание, с много човешчина... В кратките мигове на свиждането, преди да започне процесът, Васил милва децата си и води разговор, който ни покъртва:

— Е, какво правите в къщи, слушате ли мама? Или само на игра сте го ударили?

— Ние сега много не играем — казва сериозно момиченцето.

— Защо?

Момиченцето поглежда баща си и устните му треперят.

— И таз хубава — сърди се уж бащата. — Трябва да играете и да сте весели. Татко скоро ще си дойде...

Момиченцето кимва, то е тъжно. Но малчуганът е зает с друго. Той се занимава с веригата на баща си и задава въпроси:

— Защо ти е това желязо?

— За да ме държи. Да не ме духне вятърът...

Малчуганът задава своите безконечни въпроси, които винаги затрудняват възрастния човек, още повече когато този човек е политически затворник. Но ние искаме да подчертаем усета на Емил Манов към човешкото в отношенията между героите, умението му да ги експонира в момент, когато най-ясно се изявява характерът им. Тази сцена и няколкото реплики на Васил в следващи сцени, вече в затвора, го очертават като обаятелен човек и прекрасен комунист. Той не е безличен член на ятото, а единица, която има своето определено място в общия портрет на политзатворниците.

По същия маниер в естественото течение на сюжета Емил Манов отдава необходимото място на всеки един от шестимата, за да го профилира в общия, груповия портрет.

Защо се спрях толкова дълго на неща, които изглеждат неизбежни и естествени за сюжета, който е избрал писателят? Защото онова, което е просто и ясно, което ни се струва безизкуствена хроника на затворническия живот, е постигнато с цената на тънък, вни-

мателен и естетически внушителен отбор. И наглед незначителното придобива значителност, защото е само видимост, зад която се крие богато човешко преживяване. Всъщност тези шестима души са поставени в много тежки жизнени обстоятелства, те са принудени към пълно бездействие, но зад това физическо бездействие все повече нараства действието на мисълта и чувствата. Атмосферата на крайно нервно напрежение, на сложни човешки отношения, на велики идеи, изразени в прости думи — всичко това предполага голямо, високо художествено майсторство, при което не само жизненият материал е овладян без остатък, но е и преживян идеологически и емоционално от автора. Оттам тази безизкуствена простота на всичко, което е казано в този сценарий, оттам това чувство на доверие, че всичко е истина — от първата до последната дума...

Не може да не направи впечатление и друго обстоятелство: в сценария няма самоанализи на героите, няма манифестации на мислите и преживяванията. Тук липсва и толкова удобната за една повест психологическа подготовка на поведението на героите, разкриването на вътрешния свят. Не, авторът си е наложил лаконична форма на сценария, дисциплина на сценарния израз. Тук всичко е видимо, тук всичко е изявено по най-нагледен начин: чувството, настроението, човешкото отношение. Не говори ли всичко това за овладяно сценарно майсторство, за почти съвършената сценарна, а не някаква друга повествователна организация на сюжета? Емил Манов е писал своя разказ за политзатворниците, като през цялото време го е виждал на екран — той е мислил като кинематографист.

Тук няма сцени, които да не носят част от цялото и в същото време да не са изкусно подредени моменти на едно общо сюжетно движение напред към фаталната развръзка. Видимото и скритото движение се преливат едно в друго — едното, за да покаже хрониката на затворническият живот, другото, за да разкрие нарастването на частния случай в исторически значимото явление на борбата срещу фашизма. Такава е финалната сцена — изобразително документална, по настроение силна, по смисъл оптимистична трагедия.

Целият стил на сценария е документално описателен. Но документалност, стоплена от енергичните симпатии и адмирацията на автора към героите му. Емил Манов не е патетичен в разказа си — той изхожда само от фактите и от обстоятелствата. Той не се опитва да украси или възвиси своите герои — той изобразява само техните постъпки. Те говорят обикновени, всекидневни неща и авторът не обогатява речта им с мъдри афоризми или дълбоки разсъждения. Той ги наблюдава като обикновени хора, които поради обстоятелствата стават необикновени, каквато е и съдбата им. Всеки един от тях щеше да бъде онова, което му налага професията и задълженията към близките му, ако времето и борбата не го принуждават да бъде революционер. Като такъв той се превръща в пример за поколенията.

Стилът на сценария трябва да стане стил и на бъдещия филм — документално правдив и като обстановка, и като поведение на героите. Актьорите имат шанса не да „играят“, а да живеят живота

на онези, които го пожертвуваха в името на един по-справедлив обществен строй. Всяка патетика тук ще бъде неуместна и всяка гоза — излишна...

2.

Свършено различно явление от „Пленено ято“ е сценарият на Валери Петров „Слънцето и сянката“. Точно напротив — всяка документалност е неуместна, всяко приземяване — фатално за стила на филма. Това е една истинска филмова поема в духа на цялото творчество на поета Валери Петров. Не че тук няма реални човешки образи и реални човешки отношения, но всичко е написано в една своеобразна поетична гама, присъща само на Валери Петров, сякаш на шега, просто и безизкуствено. И изведнъж чувствуваш, че това не е никаква шега, че всичко е много сериозно и много голямо, защото става дума за мира и войната, за дружбата между народите, за чудото на любовта...

В това е талантът на Валери Петров — да обеме голямото, значителното в границите на малкото, почти всекидневното в живота на хората.

Има в сценария един диалог между двамата млади, срещнали се случайно на брега на нашето прекрасно море, влюбили се — нима това е трудно, когато си на седемнадесет години, — диалог на вътрешните гласове:

- Значи ти вярваш в нашата правда?
- Бих вярвала, но...
- Но какво?
- Толкоз неща ни делят! Разстоянията, границите, войната...
- Тя е минала!
- Тя иде!
- Няма да дойде!
- Ще дойде, и то каква!
- Няма, ти казвам! Няма да я пуснем! Животът е по-силен!
- Ууууууу!

Този диалог е почти условен, по-нататък става малко смешен, както са смешни почти всички диалози между младите, ако възрастните имат възможност да ги подслушат. Валери Петров ги е подслушал заради нас и ги е превърнал в поетична каскада — малкото и голямото, личното и общото, срещата на два свята, различни по устройство, но еднакви по човешките си стремежи — една вълнуваща и очарователна поетична каскада...

И изведнъж се случва невъзможното:

„Защото плажът е изчезнал, звуците са изчезнали, движенията на света са изчезнали. Всичко прилича на мъртъв фотографски негатив. Само някакъв пепеляв дъжд бавно и безшумно пада, пада над безцветната вода, над безцветната, опразнена от живот земя и покрива с дебел, мъртъв слой Нищото, в което се е превърнал светът.

А къде са двамата млади? Какво е станало с тях?

И със скок напред камерата открива две сиви безплътни сенки, които се очертават върху бетонената площадка на мостика, оцеляла по чудо над няколкото изкривени железни греди, два страшни силуета, застинали в гърча на мъчителната смърт!

Това е зловещото видение на атомната смърт, която за един миг може само да превърне светът в едно голямо Нищо! Ето това е простата и толкова логична мисъл на Валери Петров: не бива да допуснем една нова атомна война; хората трябва да се разберат и обичат така, както се разбират и тези очарователни герои на смешните плажни сцени.

Това е далече по-покъртително за нас, отколкото ако писателят ни беше поднесъл някаква лекция за ужасите на атомната война или патетични проповеди за мира и войната, за капитализма и социализма...

Впрочем неусетно Валери Петров ни внушава различието, което съществува между света на чувствата и мислите на Момчето и Момичето. Склонността към резигнация, към бързо преминаване от смях към сълзи, неувереността в бъдещето, болезненият скептицизъм на Момичето са противопоставени на бодростта, оптимизма, увереността в бъдещето на Момчето. Момчето е наше, Момичето е от една западноевропейска страна.

Разбира се, сценарият на Валери Петров не трябва да се разглежда с обикновената мярка на една традиционна драматургия. Всичко в този сценарий е обобщено. Това е Момчето от нашия социалистически свят, това е Момичето от капиталистическия свят. Онова, което ги обединява, е младостта им, чистотата на поривите, тяхната непоктареност — на тази плоскост те намират общ език, езика на човешкото влечение един към друг, езика на любовта и човешката солидарност. Не случайно в наивните си философствувания те дискутират темата за солидарността, за човешкото общение. И колко пъти във веселата си игра те се убеждават, че той е тя и тя е той и че светът е винаги най-малко от двама души, които се обичат. Зад тяхната свещена наивност прозира истината: светът е прекрасен и мирът трябва да бъде запазен!

„Слънцето и сянката“ не е психологическа драма, още по-малко е комедия, макар че в него има твърде много смешни неща — един лек хумор, който не осмива младите герои, а ни умилява, както ни умилява сериозната игра на децата, дори когато играят на война или на стражари и апаша. Защото децата са невинни и не са нито кръвождани, нито са апаша или стражари. Те са деца!

„Слънцето и сянката“ не прилича на нищо познато в киното, макар че почти във всеки филм, където става дума за любов между млади хора, има някаква умиляваща ни игра — ние я наричаме любовна игра и тя предшества всяка голяма и истинска любов. Тя е винаги игра, преди да стане истина, преди да стане ангажиращо човешко отношение. Валери Петров разказва за играта, за вечната любовна игра, в която всяко историческо време влага нещо ново. Новото, което нашето време влага, е големият въпрос пред младото поколение — да запази мира. Иначе от него нищо няма да остане...

Необичайността на сценария, написан сякаш извън всяка литературна и драматургична традиция, поставя пред режисьора на бъдещия филм Рангел Вълчанов извънредно трудната задача да намери решение — изобразително и актьорско, — при което да се запази извънредно оригиналният стил на Валери Петров. В картина, звук, актьорско поведение трябва да зазвучи съвършено по новому тази поема за любовта и мира. Сценарният материал е толкова деликатен, че всяко и най-малко огрубяване, обитовяване може да се отрази пагубно на филма. Може би никога въпросът за художествената мярка, за усета, за тона не е поставян така остро и решаващо, както пред режисурата на „Слънцето и сянката“. Контрастът на слънцето и сянката, на мира и войната, на пессимизма и оптимизма, на доверието и недоверието в силите на човека, цялата дълбока философска мисъл на автора трябва да намери тънко и изящно кинематографично решение, ако искаме да защитим неповторимия експеримент на Валери Петров. „Слънцето и сянката“ не е първата съвместна работа на Валери Петров и Рангел Вълчанов. Ние ги познаваме от „Малкият остров“ и от „Първи урок“. Да се надяваме, че и този път общността на естетическите им възгледи, на художествените им търсения ще се увенчае, ще ни дадат нова и оригинална кинематографична творба.

„Слънцето и сянката“ е смел художествен експеримент — експеримент и в съдържанието, и във формата. Защото оригиналността на съдържанието изисква властно и оригиналност на кинематографичната форма. Ако този експеримент успее — а ние не се съмняваме в успеха му, — това ще означава, че са се разширили границите на социалистическия реализъм на нашето киноизкуство, че е намерен нов аспект за разкриване на нашата съвременност, нови средства за защита на нашите благородни идеи, нови пътища за естетическо възпитание на чувствата на зрителя...

3.

В киното се появи млад автор — Тодор Монов, — познат досега като белетрист (през 1960 г. излезе първият му роман „Смърт няма“, посрещнат ласкаво от читателите и критиката). Неговият сценарий „Хроника на чувствата“ показва несъмнен усет към киното и главно — усет за съвременност. Както романът му, така и сценарият е посветен на онези, които участвуват най-непосредствено в строителството на нашата нова социалистическа сграда — материална и духовна, икономическа и нравствена.

Първото и главно качество на сценария е неговата правдивост, неподправеност, неговата непосредственост и непреднамереност. Хората, които действуват пред нашите очи, съвсем не са съвършени, но те се движат неумолимо към съвършенство. Писателят ги застига именно в този закономерен процес и без каквото и да е разкрояване ги показва в техния труден път в живота.

Трудно е на строителството — всичко е в скели, животът е неустроен, но в хаоса на строителните площадки владее някакъв разум, който превръща този хаос в ритмично пулсиращо сърце. Тук всичко е устремено към бъдещето — това бъдеще е новият живот, новите отношения между хората, издържали изпитанията: и неустроения

живот, и строителното напрежение. Не случайно сценарият започва с една типична жанрова сцена. Един младеж бяга от строителството. Случайно той среща Мантов — секретаря на комсомолския комитет.

„Ще спре изведнаж 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.

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

„Случайни хора тука не виреят“ — това е лайтмотивът на целия сценарий. Хората влизат в сложни взаимоотношения и се освобождават от онова, което е „случайно“ у тях, от старите възгледи, от предрасъдъците, от наносите на миналото в тяхната душевност.

Тодор Монов надниква в най-интимните кътове на душата на своите герои, открива „случайното“ в тях и след това ги издебва в онези моменти от живота им, когато те мъчително се освобождават от плесента, влияейки си един на друг, помагайки си един на друг. Всеки съди другите от позициите на нашия социалистически морал и всеки е принуден да започне да изисква от себе си, преди да изисква от другите. Чувствата на хората се изменят, избистрят, задълбочават, затова сценарият е наречен „Хроника на чувствата“. Омразата се превръща в любов, любовта — в омраза, страданието — в радост, радостта — в страдание, лекомислието — в сериозно отношение към живота, играта — в отговорност пред хората, с които си играеш, грубостта — в нежност, неразбирането — в разбирателство... С една дума, поток на живота, неспирен и променлив, но целесъобразен, защото е поток, насочван от една разумна сила — принципите на нашето социалистическо обществено.

Тодор Монов обича своите герои и затова не е равнодушен свидетел и битоописател. Той обича да ни изненадва с откритията си, като ни принуждава да се проникнем от страданието или щастията на тия герои, след като сме ги разбрали. Той търси зад видимостта на поведението скритите им мотиви. И това е главното в откритията, които прави.

Мантов е строг към хората (това ние видяхме още в пролога на филма) и някои хора, като Марето например, се отнасят към него с явна антипатия. Ето един остър, но очистителен разговор:

„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 харесват дори 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 zlepоставят, 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.“

Но изведнъж разбираме, че тъкмо Мантов не е от този тип.

„комунисти“, че в душата си носи едно непреодолимо човешко страдание — детето му е болно и осъдено на бавна, но неизбежна смърт. И всичко, което той прави, е преодоляване на страданието, надживяване на ужасното нещастие...

Марето има репутацията на лекомислена жена. Но постепенно ние узнаваме, че тя е преживяла тежко разочарование, което се е отразило на цялото ѝ поведение. В нейните сложни отношения с бригадира на „бригадата за социалистически труд“ тя отново възвръща доверието си към хората и става друг човек. Променя се и Петьо — любовта му към Марето издържа изпитанието. Той ще свърже живота си с нея, макар тя да има дете от онзи, който я е оскърбил и изоставил.

И така, променят се всички — Мишо, Васката, дори пианицата Лукан. Те се променят не по волята на автора, не по една предначертана схема — те се променят от естествения ход на нещата, от развитието на отношенията в строителния колектив. „Ето ги нашите, силните хора... Този силен, могъщ поток от строители, когато започва работният ден.“ Тези наши и силни хора се променят — това е мисълта на Тодор Монов и тя пронизва историята на частичката от колектива: бригадата на Петьо.

Някому ще се стори, че Тодор Монов показва нашите строители в неблагоприятни постъпки, в неблагоприятна светлина. Тук действа може би една инерция в мисленето, според която трябва да показваме строителите само в позата, в която обичат да ги фотографират фотокореспондентите на вестниците. Тодор Монов не прави фотография, той дълбае в душите на своите герои, той разкрива тяхната нелека съдба, в която високото и ниското често съжителствуват. Важен е, както се казва, критерият — етичен и естетичен, — от който авторът изхожда при разкриването на своите герои. А този критерий е наш, комунистически, безстрашен и верен на живота.

В „Хроника на чувствата“ Тодор Монов най-сетне преодолява една натрапчива схема в повествованията за нашите съвременници: преодоляване на стихийността, индивидуализма като централна тема. В неговия сценарий няма колоритни фигури, които под влияние на колектива се сливат с него... Няма рязко разделение на героите на черни и бели: те са такива, каквито той ги е виждал, те са същите, с които той е живял дълги години и които познава отлично. Той достатъчно уважава и обича своите герои, за да не ги лакира... Пише за трудния живот на тези хора, за тяхната трудна любов, за нашите хора... Живот, който те не биха сменили с нищо друго, живот, който те сами си създават и понякога отвоюват.

Но трябва да се освободим от инерцията на старите, лакировъчни представи, за да почувствуваме всъщност колко опоегизирани са всички образи в сценария, колко много красота и сила има в тях! И тогава всяка сцена, всеки кадър на бъдещия филм ще ни вълнува не само със суровата си правда, но и с поезията на всекидневието, поезията на нашето строително всекидневие, което не се нуждае от лакиране, за да изглежда романтично и поетично. В това виждаме принципно значението на сценария на Тодор Монов, новото, което той носи в нашата сценарна литература.

Стилът на сценария е наложен от жизнения материал — това са моменти от живота на строителния колектив, един поток от малки жанрови картинки, които в своята съвкупност създават богата и съдържателна картина на всекидневието му. Някои от тези картинки са силни с драматизма си (да си спомним мъчителните сцени в дома на Мантов, край леглото на умиращото дете), други са пълни с искреща младост, трети са почти хумористични, но винаги съдържателни, винаги обляхнати от любовта и уважението на автора им. Стилът е на нахъсана хроника, но споена от сърдечното внимание на писателя към героите му. И неусетно разбираме, че камерата можеше да се обърне и към други лица, и към други имена — и те ще бъдат същите тези наши хора, които слагат основите на нашето утрешно по-съвършено общество. Това са хората, които се трудят не за да си изкарват хляба само, а за да стане животът в цялата страна по-смислен и по-хубав.

Завидно е умението на Тодор Монов да ни занимава с отделните хора, без да ги откъсва от естествената им среда, без да изгуби от очи цялото. И колкото понякога да се ограничава погледът ни върху отделните неща, ние не загубваме усещането си за цялото или както се казва, не губим нито за момент перспективата, усещането за развитие, за усъвършенстване на нещата и на хората, за растежа на строителството и за растежа на хората, които строят. А това е вече чувство за пълнота, за достатъчност, макар в сценария да не е показана ролята на профсъюзите или няма тържествени събрания като непремънен атрубит на строителния патос. Тук животът е погледнат отвътре, а не от горе на долу. А това е вече откриване на нов аспект в нашата съвременност: ние виждаме хората, а не строителните скели... Такъв аспект поражда повече бодрост, повече доверие в хората, повече надежда в тяхната победа, защото е поинтимен и по-близък до нашето очакване, че славните хора от строежите са също такива, каквито са всички останали хора. Такъв аспект ни сродява повече с хората, които ще видим на екрана, и затова ще ни дразни всяка поза, ако режисьорът на филма позволи на актьорите си да я заемат от досегашните шампи...

*

* *

Хвърлихме бегъл поглед върху три нови и оригинални филмови сценария, по които тази година се снимат филми. Заедно със сценария „Двама под небето“ на Анжел Вагенщайн, който също се снима от режисьора Борислав Шаралиев, четирите сценария въпреки различията в индивидуалния почерк на всеки автор представляват доста ясно определено стилово направление в нашата художествена кинематография. Аз бих го нарекъл нова струя — повече лирична отколкото драматична — в общия поток на нашето филмово изкуство. Като подчертавам нейното лирично начало, не бих желал да се разбере, че с утвърждаването на това стилово направление се отричат всички останали стилови направления в нашата кинематография. Само отбелязвам в положителен смисъл неговото съществуване, развитие и утвърждаване.

Едно ново стилово направление е винаги и една по-ясна или

по-завоалирана полемика с нещо съществуващо, с нещо, от което се освобождаваме. Стилното направление, което представляват тези четирима автори, към които бих добавил и Христо Ганев, автор на сценария на наградения със златен медал в Москва филм „А бяхме млади“, е насочено против схематизма и тезисността в нашето киноизкуство, против голата патетика, против позата и помпозността. Струва ми се, че успешното завършване на тези четири филма ще нанесе окончателен удар върху схематизма в нашето кино и вече ще бъде трудно да се надигне отново, макар че такава опасност съществува винаги в живота на всяка социалистическа кинематография.

От друга страна, и това ново стилно направление крие в себе си подмолни възможности за създаване своя собствена схема, ако търсенията на авторите престанат, ако само за момент загубят връзката си с живота. Новото в изкуството се утвърждава само в постоянно обновление на неговото съдържание и форма, в активната защита на новото в самия живот. Или както много хубаво го е казал съветският режисьор Г. Козинцев: „Струва ми се, че главната проблема на съвременната кинематография се състои в това: да се види новото в действителността, да се назове това ново, благородно, то да се нарече благородно, а лошото — лошо, да се разбере същността на измененията в живота и да участвуваме със своето изкуство в тия изменения.“

Режисьорите на четирите филма, които се снимат тази година, на свой ред ще внесат нещо от своя личен опит — жизнен и в изкуството, — за да получат филмите своята окончателна и съдържателна форма, набелязана така успешно в самите сценарии. Върху тях е легнала високата отговорност да защитят не само своето лично професионално майсторство, но да защитят едно ново и оригинално стилно направление в нашата кинематография.

«Обикновена история»

Този филм прави силно впечатление с правдата и хуманизма си, с бликащите от него любов и уважение към обикновения човек, към човека, строител на новото общество. Липсват безкрайните, натежали от зърно и изпълнени с песни и комбайни блокове, липсва парадният ентусиазъм, липсва голословието, липсват герои, курдисани със заучени фрази, но не липсва духът на времето. Липсват машините, затова пък ги има хората. Ето къде се крие успехът на творбата. Нейните създатели черпят материал от самия живот, гледат го направо, с очите на съвременника и го отразяват без украса, без преструвки, такъв, какъвто е.

Още с началните кадри, лаконично и естествено, само с надписите и обстановката на събранieto е охарактеризирано състоянието на нещата в колхоз „Заря“, охарактеризирана е средата, в която ще живее, ще работи и ще се развива героинята. Тук ние се запознаваме с необикновено прямата, по мъжки смелата, самонадеяната Саша, енергичната Саша, която съселяните ѝ заради тези ѝ качества избират за председател на колхоза. Този образ стои в центъра на творбата. Всичко във филма е подчинено на неговото разкриване. Той носи до нас правдата на живота. В него авторите са вложили идейния замисъл на творбата, чрез него решават голямата тема, която стои пред тях — темата за израстването на новия съветски човек.

И друг път сме виждали актрисата Нона Мордюкова да защитава проникновено образа на обикновената съветска жена — труженица и героиня. Но във филма „Обикновена история“ тя като че ли е влязла под кожата на своята героиня. Актриската ни разкрива един интересен и силен характер, един характер с много широка амплитуда на развитие...

Авгорите разглеждат всестранно живота на героинята. Пред нас е целият ѝ ден. Ние горим с нея в работата,

промъкваме се вечер в стаята ѝ, надзъртаме в спомените и сърцето ѝ. И виждаме как постепенно пред нашите очи израства един нов човек. Мъчително е това израстване. То не става изведнъж като след слушането на някоя беседа. Неуспехите идват по-лесно от успехите. Те не отрихват и Потапова. Тя се сблъсква с работата. Тук се иска не само енергия, но и знания. Мордюкова изразява естествено и плахостта, и срама от незнанието, от ограничеността на своята героиня. Нейната Саша не всякога може да гледа хората право в очите. Но в нея няма и следа от отчаяние или примирение с невежеството, с незнанието. Нищо не може да загаси нейния неугасващ дух.

Пред нас е и любещата Саша, с големи влажни очи и преглътнати думи. Познаваме я и угнетена от скръб, но тази скръб като че не е за нейната неспокойна натура. Все нови и нови нюанси разкрива Мордюкова в поведението на своята героиня. Тя е схванала правилно замисъла на режисьора и строго го следва. Нещо повече. Не само го следва, но го разкрива своеобразно, с особена сила, естественост и страстност. Да си спомним само изразите на лицето ѝ в отделните части на филма. Само по нейните едри планове ние бихме могли да съдим за дългия и труден път, който е изминала. Човешкият живот е нескончаем низ от проблеми, с които се сблъсква и Саша Потапова. Във връзка с това във филма започват да звучат и редица подтеми. Тук можем да намерим темата за щастieto на хората, за връзката между личното и общественото, за отнoшението между народ и ръководител, за истинската, голяма любов, която преобразява хората. Всички тези теми са тясно свързани със съдбата на Потапова. Във всяка една от тях се изгражда определена черта от нейния характер. И докато отделните теми се сливат в общата тема — израстването на новия човек, отделните черти от характера, които се проявяват в тези теми, се сливат в образа на героинята.

От останалите образи във филма твърде интересен е образът на заместника на Потапова Ликов в изпълнението на актьора Улянов. Потапова и Ликов изразяват два морала. Авторите ги противопоставят един на друг, подробно ги разглеждат, за да обусловят историческата обреченост на единия и жизнената сила на другия.



Н. Мордюкова в „Обикновена история“

В живота Потапова и Ликов вървят по различни пътища, а формално погледнато, техните съдби са еднакви — и двамата са самотни. Но нима Саша е самотна, нима може да бъде самотен човек, който е обичан от всички, който кипи в работата, който е нужен на хората.

Интересен е също така и образът на партийния работник Данилов. Интересен е преди всичко със стремежа на авторите да го освободят от познатия шаблон, от дидактичното извявяване на

идеята, заложена в неговия образ. В изпълнението на актьора М. Улянов Данилов покорява със своята спонтанна чистота, с вътрешната си сила, с предаността към делото, на което се е посветил, със своята лична драма — своеобразно изявени през призмата на един отчетливо индивидуализиран характер.

„Обикновена история“ е едно от най-сполучливите произведения, посветени на темата за израстването на новия човек в съветското село, измежду тях, които сме гледали в последно време.

«Сбогом, гълъби»

Звучите на проста мелодия придружават запознаването ни с героите. По улицата върви момиче, почти дете — дребно, русо, с плитка, с дръпнати очи. По косите и лицето му играят отблясъци. Източникът им е огледало в ръцете на момче — високо, тънко, мурга-

во, в черната униформа на ученик от занаятчийско училище. То е на покрива при своите гълъби. Така непосредствено и непретенциозно, с топло чувство към младите герои започва обикновената история за Гена и Таня, за Майката и Максим Петрович.

Яков Сегел започна своя път в изкуството в творческа дружба с Лев Кулиджанов („Това започна така“, „Домът, в който живея“). Първата му самостоятелна работа беше филмът „Първият ден на мира“ по сценарий на Олшански. „Сбогом, гълъби“ е изця-

ло негова роля — той е и сценарист, и режисьор на филма. И по тия причини, и поради избитирането и стилизирането, резултат на натрупания творчески опит, тук особено ясно и определено се забелязват чертите, които характеризират идейното и естетическото верую на младия творец, неговата тема в изкуството.

Сегел е певец на обикновените хора, бих казал на най-обикновените хора. Той е лирик, който умело съчетава романтичните пориви с изключителна и необикновено чиста простота на тона, на рисунъка на образите, на детайлите.

„Сбогом, гълъби“ е филм за красотата. За красотата на човека, за красотата на първото чувство, разкрита от автора удивително тънко и нюансирано, за красивите пориви на младостта, за това те никога да не угаснат, за увереността, че няма да угаснат, за красивите души на Гена и Таня, на Майката и Максим Петрович, за красотата на съветските хора (да си припомним например майсторски реализирания епизод в клуба — вечерта на ударниците). Възпявайки красотата, Сегел воюва с пошлото и грозното, където и да го срещне, в каквато и форма да го намери. За собственика на свръхестествената моторетка „Индианка“ не са пожалени ярките бои. С неговата дребнавост, болнаво самолюбие, непрекъснати сметки и покупко-продажби, с успешния подбор на типажа ние възприемаме този субект като някакъв тумор в средата, в която живеят и дишат героите. Силно, запомнящо се петно е дебелият, добре облечен клюкар, който съчинява цяла история за преследването на Гена от милиционера. В съвсем друг план, с мекота, защото човекът по начало е добър, се отнася авторът към прегрешенията на Максим Петрович, без това отношение да е смекчило категоричността на присъдата.

Търсенето, неспокойният дух, вечната жажда, романтиката, устремеността на мечтите — ето темата, носена от основните образи на творбата. „Сбогом, гълъби“ не е прощаване с младостта, както би могло да се стори на повърхностния зритель, не е прощаване с безгрижието и чистотата на юношеските дни, навлизане в прозата на живо

та. Напротив, това е преминаване от малко абстрактната мечта, от символа на устрема и мечтата към живота, към живота, който не ѝ противоречи, а я претворява в действителност, защото съветското общество със самата си същност съдейства за това. Авторът бащински казва на своя млад герой: „Достатъчно си се радвал на гълъбите. Време е ти сам да полетиш като птица!“

Другата основна тема на филма — равнозначна, дори надделяваща, но всъщност тясно свързана с първата — е обстоятелственото разкриване на чистотата, обаянието, бих казал лъчезарността на съветския човек, проявени в ежедневието, в бита, в съвсем дребните случки, в обикновените взаимоотношения между хората. И пречупването на човешките съдби през тая призма съвсем не довежда до идейно издребняване, а обратно, като че още повече извисява образите. За това говори цялата линия на отношенията между Гена и Таня, както и линията на отношенията между Майката и Максим Петрович. Всички тези качества на героите, проявени в така подобрите от автора обстоятелства, са разкрити без патос, без помпозност, без поза. Достатъчно е съвсем наслука да припомним някои събития и епизоди: гасенето на пожара, приемането на Гена в Комсомола, зараждането и укрепването на чувството между двамата младежи, посещението на Майката при болния, енциклопедията на Максим Петрович и разсъжденията за „ненаучната“ дума любов или мислите върху квартирния справочник, коментарите на „Ромео и Жулиета“ и хиляди дребни подробности.

Цялостният творчески подход на автора е наложил своя отпечатък на всички компоненти на филма и преди всичко на актьорското изпълнение, което се отличава с пределна простота и искреност. Търсеният стил можем да открием още в самия подбор на актьорите. От своя страна стилът на изпълнението строго е обусловил и изобразителния стил на творбата, който се отличава с простота и изящество.

На края ще си позволя да кажа, че според мен младият Локтев (изпълнителят на ролята на Гена) е истинска находка на режисьора.

«Слепият музикант»

„Основен психологически мотив на етюда е инстинктивният, органическият стремеж към светлината. Оттук душевната криза у героя и нейното разрешаване.“ Тези думи на украинския класик най-добре определят замисъла на неговото произведение, пропито от дълбок хуманизъм и любов към народа. Короленко издига благородната идея, че човек не трябва да се помирява със своето нещастие, че не бива да се оставя да бъде погълнат от стопяващата го мъка. Неговият герой намира светлината във връзката с хората, връзка, станала извор на душевната му сила. От романа прозвучават мощно прекрасни мисли за живота и назначението на човека, за правото на хората на щастие. Дълбокият анализ върху психологията на слепия не е самоцелен, а е в тясна връзка със социалната среда, в сред която се оформя характерът на героя. И най-малките промени в неговото настроение са свързани със събитията от външния свят, с живата действителност. Това превръща произведението в поема за човека, който мъчително търси и намира своето място в живота.

Всички тия мотиви са движили режисьора Лукашевич в работата му над екранизацията на „Слепият музикант“. Той вярно е уловил атмосферата и идеята на произведението. Правдиво е показал средата, в която се разгръща жизнената драма на героя. Решил е филма в стил, хармониращ със стила на Короленко.

Но като художник и гражданин на своето време Лукашевич не се е задоволил само с това. Той грижливо е издирил и концентрирал разхвърляните из романа критически елементи към съществуващите в Русия порядки и по този начин е засилил бойността на творбата. Засилил е и приглушения в романа социален елемент. Най-добре това се чувствува в епизодите на странствуването на Петър.

И въпреки всичко това не ни напуска неясното чувство за незадълбоченост, прибрзаност. Схванат е духът на времето, схванат е идейният патос на образите, но не е постигната дълбочината

на Короленковото проникване. Тук е и възелът на противоречивите чувства, които буди екранизацията.

Слабостите идат още от сценария, който носи белега на повърхностност и незадълбоченост. Действието в романа тече скоково, епизодично, но неговата сила се крие в описанието на психиката на слепия, в описанието на природата — не откъснато, а в дълбока връзка с душевното състояние на героя. Следвайки съдържанието на произведението, създателите добре са предали събитията, но при изразяването на мислите, които ги спояват, те са се затруднили. Получил се е известна периферийност при разкриване психологията на творбата, известно външно внушаване на идеята. Разказът на места се ограничава само с простото регистриране на основните етапи в развитието на драмата. Не се дава възможност да видим как се раждат мислите, чувствата, репликите често приличат на откъснати неузрели плодове. А това води до избледняване на съдържанието във възлови моменти от филма. Ето например епизодите, отразяващи странствуването на Петър с двамата слепи музиканти. Тия епизоди са един много съществен момент в сюжета, бегло засегнат у Короленко и с право разширен и задълбочен от авторите на филма. Сблъскването на Петър с действителността, със страданието на хората, жертви на един човеконенавистен обществен строй, му помагат да „прогледне“. Да, той наистина проглежда! Вместо слепота и егоистично страдание той ще носи в себе си чувството за живота, чувството за нещастията на хората, за техните радости. Това би трябвало да се почувствува във филма като свежа струя въздух, която ни удря в лицето след излизане от душна стая. Но именно тия епизоди са решени повърхностно, статично, еднопланово. За промените у Петър ние съдим едва ли не само по думите му след неговото завръщане.

Твърде сериозна художествена задача е предаването на света през „очите“ на слепия. Това, колкото и парадоксално да звучи, е постигнато с голямо майсторство в творбата на Короленко. Представете на Петър за външния свят се изграждат главно от звуците, които долавя неговият чувствителен слух. Колко са силни в романа епизодите, като този с внасянето на пианото, с образите, които се появяват в съзнанието на

слепия под влияние на природните явления, музиката и разказите на близките му. Оттук и особената роля, която трябва да изиграе звукът във филма. Но в тази област очевидно е работено недостатъчно.

Прибързаност и незадълбоченост се чувствуват и в играта на актьорите. Най-сполучлив е образът на малкия Петрик. Сergyожа Шестомалов ни пленява със своята непринуденост и чистота, с детската си наивност и задълбоченост, присъща на възрастта му.

Много по-сложен е душевният мир на слепия юноша. В неговото измъчено сърце се преплитат първите трепети на любовта със съзнанието за непълноценност, плахата надежда за чувството за обреченост, озлоблението със стремежа към светлина. Следователно пред В. Ливанов е стояла значително трудна актьорска задача. Артистът добре изразява физическата непълноценност на своя герой, около който се е разстлал непрогледен мрак. В настроението му личи винаги напрегнато очакване. Но желанието му да изрази естествено недъга на героя го е подвело и му е попречило да изрази пълнокръвно душевните му преживявания. Неговото лице е твърде сковано, а според Короленко не такова е лицето на слепия. „Ние, зрящите — казва той, — сме привикнали да скриваме чувствата си, докато по

лицето на слепаца може да се чете като в отворен дневник.“

Успех за филма е образът на Максим. Този гарибалдиец, вечно неспокоен и незадоволен. В. Ливанов с голямо майсторство изгражда характера на стария бунтар, намерил смисъла на своя живот във възпитанието на слепото момченце, в чието лице вижда свой заместник. За него животът е вечна борба. Човек може да се бори не само със сабя и копие. И той намира оръжие на своя обезправен от живота възпитаник — музиката. Пленява образът на този човек, когото животът не е могъл да сломи, съчетал в себе си суровост и нежност.

Останалите образи са далеч под нивото на героите от романа на Короленко. При едни това е по вина на актьорското изпълнение (Евелина и майката), при други — поради трактовката, дадена им от Лукашевич (Йохим, Ставрученко и неговите синове). Сериозно ошечен е образът на Йохим. На екрана виждаме един образ, който малко прилича на онзи волен и нехаещ Йохим от романа, който със своята дълбока дарба, събудила музикалната душа на детето, изразява любовта и вярата в творческите сили на простия народ, които са така характерни за Короленко.

Тия именно съществени слабости на филма са му попречили да се извиси над нивото на стандартните екранизации.

По Чехов

Да се постави Чехов на екрана е едновременно благодарна и трудна задача. Екранизаторът е изкушен от богатството на мисли и настроения, които крият разказите на Чехов, от своеобразното на художествения му почерк, от сложната психологическа характеристика на неговите герои. Но тъкмо тук се крие и голямото изпитание. За да се преведе Чехов на екрана, са необходими смелост, своеобразен талант, умения в дребния факт да се открива истината за живота, в незначителната тема да се влива значително съдържание, в малкото да се види голямото. Чехов не предлага несбикновени, сложни сюжетни ходове, външни сблъсъци, ефект-

ни ситуации. Всяка екранизация е осъдена на неуспех, ако авторите ѝ не съумеят да проникнат в изумително богатия подтекст у Чехов, да почувствуват нежната печал на писателя, да приемат тъжната му усмивка, да доловят повторимата Чехова ирония, да покажат колко страшно зазвучава понякога смешното у Чехов.

Неотдавна бяха пуснати по екраните два филма, създадени по произведения на Чехов — „Дуел“ и „Къщата с мансардата“. Дело на автори с различен творчески почерк, екранизацията достойно защитава повестта и разказа. И двата филма са напоени с атмосферата на Чеховото време, на онай душната действителност, в която руският интелигент мъчително търсеше отговор на страшния въпрос: „Накъде? Какво да се прави?“ И Лаевски, и фон Корен, и Самойленко от екранизацията на „Дуел“, и Художникът, и Лидия, и Жения от филма „Къщата с мансардата“ носят отличителните черти на своята епоха. Напразно героите се мъчат

да изплуват от блатото на лъжата и пошлостта, да се измъкнат от душешата ги еснафска атмосфера, от смазващата ги скука и безделие. Въпросът на Художника, „Мисюс, къде си?“ не е просто израз на измъчващата го самота, на тъгата по изгубената красота, по неизживяната любов. „Мисюс, къде си?“ звучи във филма и като интимен вариант на големия въпрос на времето. Във великолепно снетата финална сцена на „Дуел“ вътрешният монолог на Ваня Лаевски е също плод на неутолимата жажда към „същинската истина“. По същия мъчителен път към истината се движат и строгата и недостъпна Лидия Волчанинова, и нещастната, несрещнала съчувствие и опора в тъжното си съществуване Надежда Фьодоровна, и нежният, винаги търсещ, терзан от вечни съмнения и недоволен от себе си Лаевски, и силният, самоуверен и деспотичен фон Корен. Но всички те именно търсят, страстно търсят пътя за освобождение. Заслугата на авторите на тези филми Г. Везезанцева, Л. Рудник („Дуел“), П. Ерофеев и Я. Базелян („Къщата с мансардата“) е преди всичко в това, че са успели художествено да възплътят именно този основен патос на Чеховото творчество — вярата, че нейде наблизо е търсеният изход, че няколко крачки още делят хората от върха, откъдето се вижда по-далеч, където се диша по-свободно...

От гледище на едно истинско творческо отношение към литературната класика особено внимание заслужава „Къщата с мансардата“. Изискването за вярност към първоизточника, за задълбочено и точно разчитане на произведението не е изискване за механично копиране, за буквален превод на литературния материал. Ерофеев и Базелян са проявили художническа смелост, която няма нищо общо с повърхностното отношение към класическото наследство, с произволното вмешателство в характера и логиката на Чеховото повествование. Наистина авторите на „Къщата с мансардата“ са застанали по-отчетливо на страната на Художника, усилили са неговата привлекателност, а също така са произнесли по-определена присъда над заблужденията на помешчиковата дъщеря. Във филма са вмъкнати и нови сцени, които не се срещат в разказа. Лидия посещава селяните, пострадали от пожара, обещава им помощ, но самата тя е стъписана пред контраста между мизерните подавания и безмерната скръб и нищета на народа. Сцената с болната Пелагея потвърждава

още веднъж илюзорността на мечтите на Волчанинова за социални преобразования.

Но съвсем очевидно е, че в случая не се касае за произволни корекции на Чехов, за изопачаване на неговия замисъл. Ерофеев и Базелян са пристъпили творчески към задачата си, ръководени от похвалния стремеж да дадат по-съвременно звучение на разказа. С внесените допълнения и тълкувания, издържани напълно в духа и стила на Чеховото творчество, авторите са искали да дадат по-вярна оценка, да произнесат по-категорично присъдата си над явленията, каквато Чехов не е могъл да даде поради ограничеността на своята епоха. Новото в техния филм не е търсено по пътя на неприемливо, неисторическо избистряне на съзнанието на героите. Авторите на екранизацията ни най-малко не откъсват Художника и Лидия от времето им, не ги извеждат вън от социалната среда, която ги е създала и оформила. Те си остават все същите Чехови герои, търсещи по своему своето място в живота. И във филма, както и в едноименния разказ, Художникът все така броди в лунната нощ, измъчван от тъга и самота, и пита: „Мисюс, къде си?“ Дори в гнева си Лидия трябва да признае: „Истина е, ние не спасяваме човечеството и може би в много работи грешим, но ние вършим това, което можем...“ И все пак във филма много по-силно, отколкото в разказа, се налага мисълта, че медицинските пунктове, училищата, библиотеките и аптечките при съществуващите условия служат само за пороо-ване, че „народът е обвързан в тежки вериги и вие не разбивате тези вериги, а само прибавяте нови звена.“ Тия покатегорични оценки във филма, търсени и чрез диалога, и чрез поведението на героите, и чрез новите сцени, не са резултат на недопустимо осъвременяване на жизнения материал. Но новото не противоречи на Чехов; нещо повече: то е търсено и намерено в духа на творчеството на писателя.

Нов във филма е и повтарящият се ритуал на обедите и вечерите у помещика Белокуров. С неизменен тържествен тон старият камериер съобщава, че масата е сложена. С едни и същи измерени движения Любов Ивановна разлива супата. По един и същ начин в точно определена минута прислужникът навива пружината на грамофона, който разнася скучната, повтаряща се кой знае откога мелодия. Потънали в тъпо мълчание, обитателите на дома едва ли

не свещенодействуват на масата. Но цялото това безмълвие говори по-красноречиво от всички слова за ситото благополучие, за страшната празнота в еснафското съществуване на тези хора, лишени от всякакви пориви и стремежи, осакатени от бездействието и скуката. Тези сцени също не са произволно хрумване, каприз на авторите; те свидетелствуват за дълбоко вникване в психологията на Чеховото творчество. Тук идеята се разкрива в детайла, в обикновения, сам по себе си дребен, незначителен факт.

И в двата филма битът престава да бъде просто бит. Режисьорите не са търсили само фактичката достоверност, колкото и необходима да е тя. Работата не се свежда до домашните пантофи на Лаевски или до фуражката и китела на Самойленко, до интериора у Белокуров или до светлата блуза и тъмносинята пола на прелестната Мисюс. Всъщност и най-малките подробности от бита и облеклото на героите тук имат своето значение, създават търсената атмосфера, разкриват епохата. Всеки детайл от дома и облеклото на помещика Белокуров и неговата приятелка крещат за скуката и духовната нищета, господстващи в този дом. Махнете шляпащите пантофи на Лаевски, и вие ще обедните вътрешния образ на този изнежен неврастеник, който напразно се мъчи да избяга от себе си. Без пантофите, както и без картите и виното, без жената, без вечното гризене на ноктите и постоянните самовнушения „Да се бяга! Да се бяга!“ Лаевски би престанал да бъде това, което е.

Пейзажът също не е само пейзаж. И в „Дуел“, и в „Къщата с мансардата“ той напомня за хората, говори на човека за човека, за най-интимните му състояния, търсения и копнежи. Картината на мрачното, развълнувано море в „Дуел“ е превъзходен кинематографичен еквивалент на дълбоката философска размисъл у променилия се Лаевски за живота, за жаждата на хората да доплуват въпреки отхвърлящите ги назад вълни на страданията и грешките до „същинската истина“.

Ако природата в „Дуел“ е по-сурова, по-властна, обусловена от сюжетното развитие, в „Къщата с мансардата“ доминират поетичните картини на гори, поля и градини, облени в мека, лунна светлина. Може би тук пейзажът е

твърде красив, зрелищен, може би не се отличава със същата простота, с която се рисува природата у Чехов. И все пак нямаме основание да упрекваме оператора и режисьора на филма, ако не забравяме, че киното работи със свой специфичен материал, че всеки художник има право на свой почерк, че екранизацията не е фотокопие на оригинала, а самостоятелно произведение на изкуството, че най-сетне така създадените природни картини не само не противоречат, а се покриват с интимния свят на Чеховите герои, допълват атмосферата, асоциират определени душевни състояния и настроения.

Разбира се, успехът на двете екранизации не би бил реалност без сполучливия общ взет подбор на актьорите, които по външни и вътрешни данни покриват литературните първообрази. Ако Л. Гордейук пресъздава на екрана с много лиризм и непосредственост прелестната и нежна Мисюс, ако Ю. Леонидов (Белокуров), С. Яковлев (Художника), А. Хвиля (Самойленко) защитават успешно в Чехов маниер ролите си, образите, създадени от Олег Стриженов (Лаевски) и Вл. Дружников (фон Корен), са връх на постигнатото от актьорския ансамбъл. Има нещо, което сродява двамата актьори — това е темпераментната, ярка, приповдигната игра, която е чужда както на декламацията, фалша и театралността, така и на делничното, сиво изпълнение и която именно поради това се издига до голямото обобщение, до голямата правда.

Обикновено и най-добрите екранизации остават длъжни на литературното произведение, не са в състояние да предадат цялото богатство от мисли, настроения и чувства, които се крият в него. Стриженов и Дружников не остават длъжници на писателя: техните герои са нови, неповторими и същевременно пределно Чехови, верни на авторовото мислене.

Не задоволява само Л. Шагалова в ролята на Надежда Фьодоровна. Актрисата твърде опростява, на места едва ли не оглупява образа на тази нещастна, неразбрана жена, познала много страдания в очакване на нещо ново, по-хубаво, по-мъдро. Нещо противно, нещо тъпо, непоправимо порочно лъха от Надежда Фьодоровна на Л. Шагалова и зрителят съвсем не може да приеме коренната промяна у героинята след измяната ѝ, след дуела.

Филмите „Къщата с мансардата“ и „Дуел“ са успех на светското кино. В основата на този успех лежи преди всичко върното и същевременно твор-

ческо отношение към двете Чехови произведения, които авторите на двете екранизации са видели с очите на съвременника.

„Кръстоносци“

Изостаналост и мрак са потопили полска Полша по времето, когато Сенкевич пише своя знаменит роман „Кръстоносци“. В него писателят разкрива пред очите на своите сънародници картини от славното минало на тяхната държава. Той чувствава нужда да ободри съвременниците си с образите от героичното минало, за да не потънат те в мъките и страданията, с които ги залива робството.

Сценаристите Йежи Ставински и Александър Форд се връщат отново върху този сравнително къс, но един от най-интересните периоди на историята на Полша. Началото на XV век. Времето, когато страната е в разцвета на своето могъщество. Уредена и успокоена вътрешно, тя има вече възможност да сплоти силите си и да срази вековния си неприятел Тевтонския орден, който с меч и кръст се домогва към завладяване на източните земи. Шестдесет години след Сенкевич авторите на филма се обръщат към историята, която той възкреси за хората от своето време. Това представлява за тях сериозно изпитание: с какви очи ще се погледне отново на тези събития? И те са издържали това изпитание. Създаденият филм е една съвременна екранизация, която влияе на съвременния зрител, буди размисъл върху съвременността. Създателите на филма навлизат дълбоко в недрата на Средновековието и извличат оттам материал за една твърде актуална творба. С голямо майсторство са показани духовните корени на нацизма. Същевременно филмът е и предупреждение към надигащата глава реваншизъм. Трупът на великия магистър лежи в краката на полския крал. Такава е участва на всеки, който ламти за чужди земи, който поробва други народи. Такъв е урокът на историята.

Авторите на филма са се отнесли с

голямо внимание и уважение към безсмъртната творба на Сенкевич. Те умело са сбили действието, съкращавайки редица подробности, които биха разводнили повествованието. Напълно хармонизирайки със стила на произведението са направени изменения, които спомагат за избистряне и изясняване на идейния му замисъл. Вярно е почувствуван и предаден неспокойният пулс на онова размирно време, неговият суров дух, неговата романтика. Върху всичко това авторите изграждат една внушителна картина на тогавашна Полша, една образна оптимистична трагедия. Трагедия — със сърцераздирателния вик на протест против мрака и несправедливостта. Оптимистична — с утвърждаване властната сила на живота, победил войната и смъртта.

Сенкевич притежава изключително живо въображение, с което ни смайва в романа си. Ние не бихме могли да отречем това качество и на създателите на филма. Те просто ни потапят в епохата, така правдиво и жизнено отразена в творбата на полския класик. Високата изобразителна култура е едно от най-големите достойнства на филма. Широкият екран, цветовете и виртуозната камера са превърнали филма в една епична картина на събитията и нравите на тези отдалечени с шест века, времена. Извънредно голяма заслуга тука има операторът Мечислав Ягода, редица от кадрите на който имат самостоятелна художествена стойност. Особено голямо възхищение будят баталните сцени. Високо е художественото качество на сцените на боя в теснината, двубоя с бравдите и особено Грюнвалдското сражение.

За това твърде много допринася и строго целенасочената и изпълнена с детайли режисура на Ал. Форд. Той умело използвава историческия материал за художественото внушаване идеята на филма. Да си спомним как рисува орден. При показване на кръстоносците в очите се набиват огромни и мрачни замъци, опасани с високи стени, мрачни подземия, религиозен фанатизъм, смесен с желязна дисциплина, суровост и чинопочитание, от които са изтъкани тези хора-машини. Това помага да се очертае твърде осезателно ликът на тевтонците. И изведнъж всичко се сменя с



Сцена из филма „Кръстоносци“

широтата и свежестта на полската природа, с широтата на полските сърца, с човечността и простотата, от които блика чувството за живот. Разбира се, тука имаме известна идеализация на полската шляхта и съществуващите порядки, която е необходима за засилване на патриотичната тенденция. В блясъка и величието на полския двор, в мъжеството и спокойствието на Ягелоние виждаме мощта на полската държава от онова време.

С право във филма центърът на вниманието е паднал върху двамата рицари от Богданец и върху отношенията на Збишко с двете девойки. Тяхната съдба е съдбата на целия полски народ. Те са представители на дребния шляхтич, който е бил мнозинство и е съставлявал главната военна сила на Полша. Към тях са насочени симпатиите на Сенкевич в стотиците изпълнени с любов и топлота страници на романа.

Образите, създадени от Сенкевич, са живи, пластични. Да вземем Збишко,

този вечно неспокоен, необичащ да мисли буен юноша, с характерните за епохата разбирания за дълг и чест, с чистата си и голяма любов, със сломилото страдание, така неприсъщо на правата му. А Ягенка? Колко сложни чувства изпълват сърцето ѝ. Към скръбта, към несигурността за утрешния ден, към мъките, към безкрайното съжаление за миналото се прибавя и чувството за унижение. Но най-силна е любовта. И Ягенка обича, надява се и чака. Ами разкъсаното между гнева и любовта към Дануса сърце на Юранд... За съжаление литературното богатство на образите не е постигнато във филма. Очевидно Форд е рискувал психологическата задълбоченост на образите в името на епичните изобразителни решения. Той безупречно е предал духа на времето, рицарските нрави, тевтонщината. Но слабо се чувства човекът зад расото и ризницата. Това е причината на места да останем почти равно-

душни към разиграващата се пред нас драма.

Най-сполучлив и по драматургия, и по актьорско изпълнение е образът на Мацко. С голям усет актьорът Шавалски ни предава психиката на своя герой. Неговият Мацко ни привлича с искреността си, с пресметливостта си, с вродената любов към земята, към старата къща, със своите мечти, със съчувствената усмивка, която на места предизвикват у нас неговите мисли и неговото поведение.

Филмът е и една антирелигиозна творба. Той воюва с религията, сковала във вековни предразсъдъци умовете на хората. Религията е показана като най-силното оръжие на тевтонците в грабителската им политика. За тях тя е плаш, под който скриват вълчите си нрави. Отвратителни са тези духовници, тръгнали с огън и меч да покръстват мирни народи, отвратителни са с мазните си, лукави лица и светкащи от жестокост, алчност и ниски страсти очи; отвратителни са с огромната пропаст, която лежи между благите им думи и кървавите им дела. Но тяхната същност е показана някак си статично. Ние не можем да почувствуваме силата, която се крие в двуличното им, не

виждаме жертвите на лукавството и лицемерието им.

Във филма наред с прекрасните изобразителни епизоди срещаме и компромисни решения. На места ни се струва, че имаме не критика на религията изобщо, а само на тези, които я изопачават, които я използват за мръсните си цели. Някак си чиста и приемлива е вярата в бога при поляците. Един пример. Преди Грюнвалдското сражение. Палатката на великия магистър. Той моли бога за помощ. Палатката на поляците. Ягело произнася същите думи. И двете страни молят бога за помощ. Разбира се, той не може да изпълни двете молби едновременно. Ще помогне на правия. А това вече е врата за религията. Този принцип минава през цялата творба. Не казваме, че поляците тогава не са вярвали, но не вярата им е най-важното в случая, а патристичният подем, силата на народа, решимостта да се даде отпор на агресора.

Тези забележки не накърняват яркостта на забележителното произведение, което успешно издържа изпитанията и на екранизацията, и на историческата тема. Направен по случай 650-годишнината от победата при Грюнвалд, филмът „Кръстоносци“ е истинска победа за полските кинематографисти.

Материалите в рубриката написаха: Ивайло Знеполски — „Обикновена история“, „Слепият музикант“ и „Кръстоносци“: Тодор Андрейков — „Сбогом, гълъби“: Божидар Михайлов — „По Чехов“.

Преглед

ТЕЛЕГРАМА

До Управление на Българската кинематография

Тук

Другари,

Приемете моите сърдечни поздрави по повод награждаването на художествения филм „А бяхме млади“ със златен медал и на късометражния филм „Светлини и хора“ със сребърен медал.

Високата оценка, която нашите филми получиха на втория международен кинофестивал в Москва, е голям творчески успех за българската кинематография и специално за създателите на филма „А бяхме млади“.

Признаването и наградите на най-авторитетния кинофестивал в света задължават всички филмови творци да работят с още по-голяма енергия и творческа смелост за нови, още по-големи успехи на нашето социалистическо киноизкуство в отразяване на героичното ни съвремие.

за МИНИСТЪР НА ПРОСВЕТАТА И КУЛТУРАТА

(п) Б. Вапцаров

Мисли около гостуването на «Госфильмфонд»

Нашата млада кинематография непрекъснато се е учила от шедьоврите на съветското кино и продължава да се учи от неговата съвременна практика. Класическите творби на Айзенщайн, Пудовкин, Довженко и другите знаменити съветски режисьори винаги са били образци за българските киноработници. Но не всичко най-ценно от съветската филмова история ни е добре познато, не всичко сме изучили и усвоили. Това ясно пролича при гостуването на „Госфильмфонд“ — Държавния филмов архив на Съветския съюз, организирано по покана на Комитета за българо-съветска дружба, Държавния киноархив и Съюза на кинодейците в България от 15 май до 27 юни т. г. Програмата на гостуването, включваща 24 филма — от най-ранния период на руското дореволюционно кино до Втората световна война, — разкри пред нас едно изумително богатство.

Богатство с изключителна познавателна стойност. Какво изобилие от историко-политически, историко-културен и историко-битов материал — като се почне с документалните филми на Дзига Вертов, зафиксирали истинския образ и гласа на Ленин, с „Падането на династията на Романовци“ на Есфира Шуб, включващ уникални кадри от подготовката и развитието на Първата световна война и революцията, и се стигне до всички онези битови подробности в игралните филми, отразяващи реалната жизнена обстановка, при която са правени снимките. Нито един съвременен филм със сюжет от миналото не би могъл така пълнокръвно да ни въведе в епохата, както произведенията, родени в стихията на самите събития.

Богатство на идеи, мисли и чувства. Невъзможно е да остане човек равнодушен пред възпетите с такова вдъхновение, с такава партийна страстност революционни и трудови подвизи на съветските хора. Тъкмо в този граждански патос, в тази идейно-емоционална сила на съветските филми е преди всичко разковничето на неувяжавщото им обаяние.

Богатство, особено ценно за нашите кинотворци, на кинематографични изразни средства, на висока професионална култура в представените филми. Сценарният, режисьорски, операторски и актьорски опит на големите майстори от миналото би могъл да бъде приложен при решаването на немалко съвременни творчески задачи. Оказа се, че в съветските архивни филми може да се намери отговор на не един въпрос, по който ние спорим, че редица похвати, обявявани у нас за новаторски, са отдавна използвани и че в съ-

щото време много от изобразителните възможности на киноизкуството днес биват пренебрегвани.

Това се отнася на първо място за нашите творци в областта на документалния жанр. Неотдавна при обсъждането на продукцията на Студията за хроникално-документални филми от 1960 г. се разгоряха с нова острота старите спорове около въпросите за възстановката и инсценировката, за използването на скритата камера и ред още въпроси, свеждащи се по същество до това, как съсредствата на документалния филм да се постигне най-силно въздействие върху зрителя. И ето шедьоврите на съветското документално кино начело с творбите на Дзига Вертов дойдоха съвсем навреме, за да разкрият пред нас неподозираните възможности на документалния жанр — с неговата образна публицистичност и увличащо призивна сила.

Как е постигната необикновената агитационна и поетична мощ на Вертовите филми? В тяхната основа са залегнали неподправени, не „възстановени“, а още по-малко инсценирани факти от действителността. Но в същото време това са факти не случайно и безразборно заснети, а талантливо подбрани и смело „хванати“ от живота. Режисьорът предварително е обмислил и организирил материала, като точно е определил условията за фиксиране на истинските места и събития с цел да задълбочи идейно-художествената страна на филма. Той широко използва и кадри от кинохрониката, заснети по различно време и от различни оператори. Но Вертов не остава на равнището на безстрастната информация за събитията, а обобщава фактите във вълнуващи художествени образи. Запазвайки достоверността на хроникалните кадри, той не се задълбочава в техния географски и исторически контекст, а ги използва като елементи в играждането на филма. При това филмът наистина губи откъм фактографическата „вещественост“ на отделния кадър, но придобива качества на поетично произведение, в което истинността на образа е условие, а не цел.

Този резултат е постигнат чрез преосмислянето на кадрите с помощта на монтажа и надписите. Посредством виртуозни монтажни съпоставки Вертов извиква желаните асоциации, изгражда контрасти, метафори. Чрез монтажното повторение на едни и същи кадри той създава особен ритъм, наситен с дълбока патетика. Незабравима в това отношение е втората песен от Вертовия шедьовър „Три песни за Ленин“, където ритмичното повторение на заснетите в крупен план тъжни женски лица, както и редуването на равни по дължина монтажни откъси пораждат особено настроение и ни карат зримо да чувствуваме ритъма на траурния марш. С право Вертов казва: „Чрез кинокадрите ние пишехме киностихове.“ Действително „Три песни за Ленин“, както и другите два негови филма, представени при гостуването — „Напред, Съвет!“ и „Една шеста от света,“ — звучат като вдъхновени поеми.

За тази поетичност освен монтажът допринася и друг един елемент, за който споменахме — надписите. Вертов широко използва словото като идеен и емоционален извод от показаното, като страстен призив. Със своята ораторска интонация, публицистичен

патос и метафорично изграждане на образите надписите в неговите филми силно напомнят поезията на Маяковски. Ведно с духа на гениалния революционен поет Вертовите филми носят и очарованието на народното песенно творчество (епизодите „В черна тъмнина е моето лице“, „На площада стои колиба и в нея лежи Ленин“ и др.). Надписите у Вертов вълнуват не само с приповдигнатия си тържествен тон, но и с формата, в която са поднесени: монтажно повторение на един и същ текст, разкъсване на фразата на отделни думи и степенуване на едрината на шрифта в зависимост от идейно-емоционалните акценти. По-късно, в звуковия период, редом с надписите Вертов впряга и дикторския текст, и прекия говор на заснетите лица, и музиката, и шумовете по такъв начин, че да въздействува най-силно върху зрителя. За постигането на това въздействие той използва и всички останали възможности на кинематографичната техника: пределната подвижност на камерата, необичайния ракурс, мултипликацията, обратната снимка, дългофокусната и късофокусна оптика и т. н.

Безспорно днес киното разполага с много по-съвършени средства, но нашите документалисти далеч не винаги ги използват максимално, с онази неуморима новаторска страстност, която Вертов влага в творбите си. Тук нямаме предвид слабите, професионално несръчни произведения. Но колко често ние се любуваме на някои наши филми, „изпипани“ чисто, културно, и в същото време оставаме вътрешно спокойни, равнодушни. А филмите на Вертов, създадени преди 20—30 години, и днес вълнуват с пламенния си, не декларативен и помпозен, а извиращ от сърцето граждански патос, със заразителната си поетичност и приповдигнатост, която зове, увлича, импулсира.

Със своята активна целеустременост творбите на Дзига Вертов биха могли да бъдат образци не само за нашите кинодокументалисти, но и за тружениците в областта на игралния филм — така, както на времето още те са допринесли за създаването на т. н. „поетичен кинематограф“ в Съветския съюз. „Някога, през 20-те години, хрониката и документалният филм водеха нашето киноизкуство. Върху много от филмите на зараждащата се тогава художествена кинематография лежеше несъмненият отпечатък на това, което създаваше тогавашната документална кинематография. Остротата на възприемането и на факта; остротата в зрението и остроумието в съчетаването на видяното; проникването в живота и в действителността и още много, много внесе документалният филм в стила на съветската кинематография“ — пише знаменитият Айзенщайн.¹

Ние се убеждаваме в истинността на тази мисъл не само от думите му, но и от самото му творчество, което по своята експериментаторска дръзновеност и страстно утвърждаване на новото има много общо, родствено с изкуството на Вертов.

„Броненосецът Потемкин“ и другите прочути произведения на Айзенщайн са добре познати на нашите кинематографисти. Но за първи път сега у нас бе показан и друг един негов филм —

¹ С. М. Айзенщайн. Освобожденная Франция — Избранные статьи, стр. 116.

„Старото и новото“ („Генералната линия“, 1930 г., съвместна постановка с Г. Александров), в който въпреки някои идейни непълноти, отбелязани още на времето от съветската критика, се чувства гениалността на създателя му. Специално изучаване заслужава майсторството в композицията на кадрите, врязващи се в паметта като внушителни художествени платна (да си спомним само драматичната картина „А лошади нет“ — с впрегнатата в ралото жена, с мрачно надвисналите облаци, с разпръсваните от вятъра глухарчета...), и в монтажа — блестящ, остроумен, динамичен (монтирането например на такива детайли, като претгълстите бузи, врат и други части от туловището на кулака с молещите, съсухрени, трудови ръце на сиромаскините). Новаторският дух, изразен във войнствувашото разобличаване на бюрокрацията и всичко отживяло, във вдъхновеното възпяване на социалистическия строй, в търсенето на нов киноезик, се чувства и в „Отломка от империята“ (1929 г.) на Фр. Ермлер, и в почти всички филми, включени в гостуването. Той живее и до днес в най-хубавите творби на съвременното съветско кино, от него би трябвало да се проникнат и всички наши кинематографисти.

Всред изобилието от прекрасни примери, предложено ни от „Госфильмофонд“, се откроява и примерът за уелото изграждане на националната форма — въпрос, често пъти твърде ограничено разглеждан у нас. Наред с руските кинотворби грузинските филми „Елисо“ (1928 г.) на Н. Шенгелая и „Последният маскард“ (1934 г.) на М. Чиаурели, „Наричат го Сухе-Батор“ (1942 г.) на Хейфиц и Зархи, разказващият за живота на марийците филм „Песен за щастието“ (1934 г.) на М. Донской и др. разкриват цялото онова многообразие на средствата, чрез които може да се изяви националната форма. Освен поетично пресъздадените природни картини, освен националните обичаи, танци и битови детайли, възпроизведени с чувство за мярка, без увлечение по етнографска екзотика и романтично украсяване, в тези творби преди всичко са възплътени проникновено националните характери — в тяхното неповторимо своеобразие. Дълбоко са изучени и приложени традициите на съответната национална култура в изобразителното решение на филмите: в „Елисо“ при построяването на кадъра Шенгелая следва традициите на знаменитите грузински фрески; в „Без зестра“ на Я. Протазанов редица кадри напомнят известни картини на руски живописци — съвременници на Островски („Неравен брак“, „Бурлаки“ и др.).

Ярко проявен е и националният темперамент — особено в творчеството на грузинските режисьори. Той проличава и в емоционалната, на места патетична актьорска интерпретация, и в динамичното разрешение на масовите сцени, и в острия, насечен монтаж, придаващ стихийен ритъм на филмите. Интересен пример в това отношение е епизодът „Тържеството на меншевиките“ във филма „Последният маскард“: разположилите се като господари чужди генерали и раболепстващите пред тях грузински меншевики гуляят и аплодират понеслата се във вихрен танц красавица Тамара, а в същото време завърналите се от фронта войници и посрещналите ги жени и деца, излезли на демонстрация, биват подложени

на картечен огън от меншевиките. Посредством динамичния и изразителен монтаж на двете паралелни действия е създаден изумителен контраст, достигащ върха си, когато танцът се изключва и ръкопляскащите предатели биват неколккратно монтирани непосредствено след образите на убитите жени и деца. Потресващо е впечатлението от този монтажен ураган, от тези издевателски ръкопляскания над народната трагедия. Със същата острота и темперамент Чиаурели изобразява и епизода в затвора (комично нашареното със сажди лице, контрастиращо с душевните страдания на героя), и публичния търг за целувката на Тамара, където с поразяваща сатирична сила са противопоставени ужасите на войната и охолните забавления на „благоприятелната“ буржоазия.

Подобен — с мащабността на контраста — е кулминационният епизод и в другия грузински филм — „Елисо“: риданията на прокудените от родния аул и изпаднали в транса на отчаянието чеченци преминават в неудържим масов танц — едно хрумване колкото неочаквано, толкова и психологически върно изградено. Тези и други сродни на тях оригинални решения естествено не са плод само на национален темперамент и буйно въображение — в тях личи и благотворното влияние на Айзенщайн и на цялата съветска кинематографична школа.

Освен това тук въпросът за националната самобитност тясно се преплита и с друг един проблем, интересен за нас — за многообразието на стиловете и индивидуалните почерци на отделните творци. В „Последният маскарад“ на М. Чиаурели и в „Покрайнината“ (1933 г.) на Б. Барнет например е разработена твърде сродна тематика: за Първата световна война и побратимяването на войниците от двете вражески армии, за революцията на фронта и в тила. Но каква разлика в стила на двамата режисьори: докато при Чиаурели събитията се разгръщат с епичен размах и в един приповдигнат, монументално-тържествен тон, насечен от буйни, темпераментни изблици, у Барнет емоциите са приглушени, всичко е на пръв поглед обикновено, делнично, но под тази външна обвивка клокочат дълбоки преживявания; докато Чиаурели рисува с ярки, съгъстени краски, Барнет предпочита лиричните, акварелните тонове, тънките нюанси; язвителната сатира на Чиаурели, блясваща в заснетите с карикатурна острота портрети на отрицателния персонаж (нагло разкрачения милионер и др.), се различава от меката ирония на Барнет (изваяните с добродушен хумор образи на Манка-Кузмина в „Покрайнината“ или на Параша — Марецкая в „Дом на „Трубяная““); в изграждането на характерите Чиаурели търси алегорични обобщения (Тамара-Грузия, стария ѝ годеник — руското самодържавие, страхливия ѝ, продаден брат — меншевизма и т. н.), а Барнет взема малките, обикновени хора от ежедневието.

Редица подобни съпоставки доказват, че на времето още съветското киноизкуство е разкрило богатите възможности, предоставени от метода на социалистическия реализъм, за разгръщане на различни стилови направления. С това то отдавна е оборило „теориите“ на някои западни естети за „нивелирането“ на индивидуалностите при социализма. Радостно е, че и в нашата кинематография все по-

определено се очертават своеобразни стилови насоки, търси се самостоятелно, оригинално разрешаване на сродни теми. В тези си положителни търсения нашите кинотворци биха могли да намерят значителна подкрепа в класическите съветски образци. Известна е истината, че и много от прогресивните режисьори на Запад са се оформили под влиянието на съветското кино от 30-те години. В тази истина ни убеди и гостуването на „Госфильмофонд“. Много от особеностите на сегашния неореализъм ние виждаме още във филмите на Барнет — „Момичето с кошница“ (1927 г.), „Дом на „Трубная“ (1928 г.) и най-вече в „Покрайнината“: привидната безсюжетност и подчинената роля на ситуацията, имаща за цел да разкрие характеристиките; паралелното развиване на няколко фабулни линии, съчетани в една голяма тема; уметелото вглеждане в обикновения човек и намирането на поезия в делничното, в незначителния, прозаичен на пръв поглед детайл (колко красота е открил Барнет в уличната локва, край която пляска криле най-обикновени патици, но в която се оглежда кокетна църквица в ореол от тополи, небе и облаци); преплитането на комичното с трагичното (епизодът в окопа, където Сенка, помислил брат си за умрял, плаче, а всички наоколо му се заливат от смях... и не след дълго и Сенка, и брат му загиват).

Колко още би могло да се научи от високата професионална култура на съветските режисьори, изразена и в чувството им за ритъм, и в художествената мярка, и в майсторската композиция на кадъра, и в смелото използване на късофокусната оптика (изобразените като огромни чукове юмури на назаднявия селянин, който, противопоставяйки се на техниката, показва ръцете си — „Старото и новото“).

Тук ни се иска да обърнем по-специално внимание към педагогическия подход на съветските режисьори при работата им с актьора — проблем, често пъти подценяван от нашите кинорежисьори. Забележителен пример в това отношение е Яков Протазанов — един от най-старите руски режисьори, създал още до революцията плеяда от знаменити актьори, като Иван Можухин, В. Орлова, В. Холодна и др. (чието майсторство имаше възможност да видим в най-добрите дореволюционни филми на Протазанов — „Дама пика“ и „Отец Серги“). Привърженик на работата с професионални актьори, а не с „натуршчици“, Протазанов в същото време като истински режисьор-педагог не се бои да привлече за отговорни роли и съвсем млади, неопитни изпълнители. Доказателство за великолепната му работа с тях са и неговите следреволюционни филми, включени в гостуването: „Четиридесет и първият“ (1927 г.), в който ролята на Марютка се изпълнява с правдивост и дълбочина на преживяването от студентката-първокурсничка Ада Войцик, и „Без зестра“ (1937 г.), където Нина Алисова (Лариса), също студентка във ВГИК и дебютантка в киното, завладява с искрената си, нюансирана и вдъхновена игра. И двете, станали след това именити актриси, разказват в спомените си за доверието, с което Протазанов се е отнасял към тях, за умението му леко и радостно да ги въведе в творческия процес, да споделя с артистите замислите си, да подхожда към тях не като към „типаж“, а като към равностойни твор-



Нар. арт. Иван Димов и актрисата Иванка Далимброва в сцена от филма „Царска милост“



Милен Колев и Стефан Великов в сцена от филма "Царска милост"

ци — с уважение и възискателност. „Повече внимание към актьора, всичко чрез актьора!“ — такъв е бил творческият девиз на Протазанов.

И не само на Протазанов. При гостуването ние се възхитихме от цяла поредица истински „актьорски“ филми, при които режисьорът е съумял да се „стопа“ в актьора, като в това всъщност е и голямото му майсторство. Невъзможно е да се обхване тук всичко — та това са творби, в които всяка една роля заслужава специален анализ: „Мечта“ (1942 г.) на М. Ром — с галерията от разнообразни и запомнящи се образи, изпълнени блестящо от Ф. Раневская, Е. Кузмина, Р. Плят, А. Войцик, М. Астангов и А. Кисляков; „Покрайнината“ — с вълнуващата игра на А. Чистяков, Н. Боголюбов, Н. Крючков и М. Яншин; „Песен за щастието“ — с трогателно-комичния, пленяващ със своето полудетско-полумоминско обаяние образ на Анук — Янина Жеймо; „Наричат го Сухе-Батор“ — с великолепия, сърдечен, непринуден и в същото време героически внушителен Сухе-Батор на Лев Свердлин и своеобразния белогвардейски генерал на Н. Черкасов; „Машенка“ — с излъчващата такава топлина и любвеобилност героиня на В. Караваева...

Много още бихме могли да изреждаме и пак ще остане неизказано изобилието от проникновени, незаличими в съзнанието образи. Постиженията на съветската актьорска школа би трябвало наистина да бъдат най-детайлно изучени и творчески възприети от нашите филмови режисьори и актьори.

Надяваме се, че това първо гостуване ще сложи началото на една празнична за нас традиция — да си помислим само колко още творби на съветското кино ние не познаваме! Тяхното вгълбено обсъждане ще издигне професионалната култура на нашите кинотворци и възискателността им към себе си, ще ги вдъхновява и импулсира за нови търсения, откривателства и победи в киноизкуството.

Недка Станимирова

С. ЗЕНИН

Творчески проблеми пред съветските кинодокументалисти

(Статията е написана за сп. „Киноизкуство“)

Документалното киноизкуство вече отдавна властно и трайно влезе в арсенала на боевите средства за комунистическото възпитание на народа, заема изключително важно място в духовния живот на нашите съвременници. Ленин подчертаваше огромното значение на документалното кино, характеризирайки го като образна публицистика. В една от беседите си с народния комисар на просветата А. Луна-

чарски Владимир Илич забелязва: „Производството на нови филми, проникнати от идеите на комунизма и отразяващи съветската действителност, трябва да започне с хрониката.“

Значението на документалното кино за възпитанието на хората от комунистическото общество е особено голямо, ако се вземе под внимание, че то има чудесната възможност бързо, нагледно да покаже на милиони хора това, което е постигнато от един колектив, да направи неговия опит достояние на всички, да запечата на кинолента събития, които интересуват всички.

Но силата на документалното киноизкуство е не само в това да „отразява“ и „фиксира“ събитията и явленията, а главно — да ги осмисли, да ги обобщи, да намери път към сърцето на зрителя, да го развълнува, да го потресе, да го подбуди към действие, да го застави да се замисли над най-важните проблеми от живота на неговата страна.

С какви средства да се достигне това? Как още повече да се изостри оръжието на кинопублицистиката? На този въпрос са посветени сега многочислените срещи на майсторите в съветското документално кино, творческите дискусии и конференции.

За киноочерка. Не случайно предмет на разгорещени спорове станала проблемата за киноочерка. Ако в предишните години майсторите на документалното кино се увличаха по произведения, страдащи от многотемие, гола фотографичност, обзорност, в последно време се създават филми, в които за основа се вземат един или няколко факта, едно или няколко близки по съдържание и смисъл явления, които се показват във връзка едно с друго, разкриват се техните корени, тенденциите на тяхното развитие. Все по-често и по-често документалистите се ръководят от указанията на Ленин, който призоваваше в агитацията да се отделя по-голямо внимание на фактите, най-обикновени, но взети от живота, проверени в живота факти на комунистическото строителство. Призовавайки да се използват фактите, Ленин отхвърляше съзерцателността, аполитичността в изобразяването им. „Фактите, писа той, ако се вземат в цялост, в тяхната връзка, са не само нещо „упорито“, но и безусловно доказващо, малките факти, ако се вземат извън цялото, извън тяхната връзка, ако са откъслечни и произволни, се явяват... само играчка или нещо още по-лошо.“*

Обръщането на погледа към киноочерка вече съвсем ясно може да се види в съветското документално кино. Това личи преди всичко в работата на най-голямата в СССР студия за документални филми — Централната студия за документални филми в Москва. Опитът в последно време показва какви огромни възможности за многостранното разкриване на живота дава киноочеркът, ако дълбочината на съдържанието се съчетава с оригинална кинематографична форма и ярко изобразително виждане на живота. Да споменем такива филми като „Градът на голямата съдба“ (режисьор И. Копалин), „Утрото на нашия град“ (колективна работа на студентите от ВГИК), „Сенки на тротоарите“ (режисьори В. Краснопольски и В. Усков), „Към големия живот“ (реж. И. Жуковская), „Пее Има Сумак“ (реж. Л. Дербешева), „Това тревожи всички“ (реж. Д. Мусатова), „Имат думата

* Ленински сборник XXX, стр. 303.

студентите“ (реж. В. и Ю. Григориеви), „Университетът е открит за всички“ (реж. Л. Данилов) и редица други. Над киноочерци работят сега такива майстори-документалисти като Л. Кристи, Р. Кармен, И. Поселски, И. Копалин, А. Ованесова, Р. Григориев и редом с тях творческата младеж, която се видя през последно време в редиците на документалистите. Почти половината от цялата продукция на студията — всичко 150 филма за 1961 г. — се пада на киноочерците. Много знаменателно е, че между споменатите филми само „Градът на голямата съдба“ е в шест части, а всички останали не са повече от две части. Това не е случайно явление. И то е продиктувано не само от прокатни съображения. Самият жанр на киноочерка, насочването към локални факти и явления, изискващи не повърхностно записване, а осмисляне на взаимовръзките в тях, налагат винаги кратката форма.

Това, разбира се, не е отричане от пълнометражния документален филм (в пет или повече части), ако самата тема и материалът, с който трябва да се разкрие по-пълно, са многостранни и широки. Така е например с темата за Москва, към която се обърна И. Копалин в киноочерка „Градът на голямата съдба“. Всъщност какво е Москва? Това е Кремъл и югозападните простори, където възникна огромният нов район; това е театралният площад в центъра на града и тихите улички на Арбат; това са станциите на метрото и пътническата въртолетна станция; това е московската индустрия — гордост на страната, показваща образци на техническия прогрес и комунистическия труд; това е университетът на Ленинските хълмове и училището-интернат; това са народните университети и Планетарият; това са Большой театър, МХАТ и Третьковската галерия; това е Академията на науките и ракетните кораби, шурмуващи Космоса; това е столицата на първата в света социалистическа държава, столицата на мира и дружбата.

Би могло да се тръгне по пътя на обзорността със стремежа да се покаже най-важното в Москва. Но творческата група, която работеше над филма, си постави задачата да покаже по нов начин столицата — да даде синтетичния ѝ образ, да отрази в киноочерка душата на великия град, да покаже в поетичен разказ това, което го отличава от капиталистическите градове. Формата на разказа — това са размишления, какво представлява градът: градът — това е движение, градът — това са къщите, градът — това е историята, градът — това са хората. И във филма за всичко това ни разказват къщите и хората. Този похват позволи съгласно да се реши огромната, като че ли безгранична тема.

Ето, ще кажат привържениците на големите по размер документални филми, за да се разкрие ярко значителната тема, все пак е нужен метраж. А нима темите, на които са посветени останалите споменати по-горе филми, не са посветени на значителни, големи явления от съветския живот? Ето например филма „Към големия живот“. Той разкрива огромна по значение и смисъл тема — преустройването на съветското училище към политехнизация, като не само показва измененията в училището, но поставя и проблеми, над които сега работят съветските педагози. Филмът е в две части, той вълнува, заставя те да мислиш, да правиш изводи, води към широки обобщения.

Или другият филм — „Сенки на тротоарите“ — за народните дружини, които обявиха война на пияниците, безделниците, любителите на „лекия“ живот — на тези, които още бродят по нашите улици като сенки от миналото.

Тези филми са интересни за нас с търсенията на нови сценарни и изобразителни форми и смели решения. В тях, както и в „Градът на голямата съдба“, основен метод при снимането беше кинорепортажът.

За кинорепортажа. Не случайно в творческите спорове тази дума все по-често и по-често звучи от трибуната. За кинорепортажа говорят и режисьори, и оператори, и сценаристи — всички, които се вълнуват от съвременните проблеми на документалното кино.

Кинорепортажът не е откритие в документалното кино. Поколения документалисти усъвършенствуваха този метод и изкусно го прилагаша в своите творби. Достатъчно е да си спомним класическите произведения на Дзига Вертов и неговите ученици, такива майстори като М. Кауфман, Р. Кармен, М. Слуцки, И. Поселски, В. Микоша и много други. Но за съжаление наред с образците на кинорепортаж ние се сблъскваме и със занаятчийство, опощяване на самото понятие репортаж, което в някои случаи се отъждествява с простото фотографичане на събития и явления. Към репортажа отнасят понякога снимането на това, „което става“, „което си видял“, като не се взема предвид простото обстоятелство, че без майсторство няма кинорепортаж, няма истинско изкуство. И тук решаващо е вече „как си видял“.

Ето например сценките от градския живот, уловени от острото око на операторите-репортьори в потока на градското движение („Градът на голямата съдба“): загрижено лице, усмихнато, разгневено, потънало в размисъл, човек в състояние на покой, разни характери, различна походка, различен начин на разговаряне.

Това не са просто снимки — това са търсения, които позволяват да се покаже многоликият град. Тези снимки позволиха на авторите на филма, като съчетаят стремителния монтаж с дикторски текст, да дадат ярка характеристика на градската тълпа, на градския живот. Кадрите се сменят и ние чуваме думите:

— миг на размисъл...

— миг на усмивка...

— миг на загриженост...

— миг на покой...

— миг на конфликт...

— всеки остава сам със себе си в градския кръговрат...

— както остава сам със себе си градът — грижлив и любознателен.

Във филма „Имат думата студентите“ — за международния семинар на студентите в Крим — ние присъствуваме на занятията на семинара. Разгарят се спорове по въпрос, който интересува всички — за колониализма. Всред участниците в семинара има хора от различни страни и с различни политически убеждения. И макар че това е обикновен филм, не панорамен, не ни напуска чувството за присъствие — толкова изразително е снет епизодът.

Методът на кинорепортажа е позволил да се предаде не само

атмосферата на събитието, но и *състоянието* на хората в момента, тяхното отношение към това, което става, техните мисли и чувства. Операторите са съсредоточили вниманието си не само върху говорещите, но и върху тези, които ги слушат, запечатвайки на лентата техните погледи, реплики, мимики, движения. Няколко седмици кинохроникьорите прекараха в училището, като снимаха в класните стаи и работилниците филма „Към големия живот“. Учениците привикнаха към снимачната камера, забравяха за нея и затова се държеха непосредствено, като позволяваха на оператора да избере за снимки такива моменти и да запише звуково такива реплики, които несъмнено ще влязат във фонда на майсторския кинорепортаж. Това не са снимки „неочаквано“, изневиделица. В известно отношение можем да ги отнесем към така наречените „организирани“ снимки, т. е. такива, при които действието и поведението на децата се определят от замисъла на бъдещия филм. Изкуството на документалистите се прояви преди всичко в това, че те не заставяха учениците да „играят“, не разработваха мизансцени, а искаха от тях да действуват пред кинокамерата така, както се държат обикновено всеки ден.

И така на зрителя се показва не изкуствената, не измислената, а действителната правда, която не дава повод да се упрекнат авторите в каквато и да е фалшива нотка.

Изкуството на кинорепортажа е многостранно. Работейки над филма „Сенки на тротоарите“, операторите трябваше при снимането на отрицателните явления и герои — безделници и хулигани — да прибегват и към „скрити снимки“, към „незабележимия“ репортаж. Но при всички случаи кинорепортажът може да се отнесе към арсенала от боеви средства на кинопублицистиката само тогава, когато има *осмислено* записване на фактите, когато репортажът разкрива характеристиките на хората, техните убеждения и помисли, когато от калейдоскопа на събитията се отделя най-характерното явление и чрез изразителни детайли се търси дълбокото разкриване на неговото съдържание, когато това не е занаятчийско фотографиране на факта, а репортаж на чувствата.

Репортажът на творческите търсения на съветските кинодокументалисти в последно време е непосредствено свързан със звуковия репортаж — със синхронния запис. Все по-често се появяват призови документалното кино да престане най-после да бъде няма.

За говорещото кино. Когато се говори за звука в документалното кино, имат се предвид главно гласът на диктора и музикалният съпровод. Досега още плахо се отива към синхронните снимки и естествените шумове. А редките синхронни епизоди предизвикват понякога и чувство на неудовлетворение. Не случайно, когато говорят за успехите на синхронните снимки, кинодокументалистите си спомнят знаменития епизод във филма на Дзига Вертов „Приспивна“ беседата с младата парашутистка. Колко обаяние има в тази снимка, колко непосредственост и изразителност. Без да се страхуваме от преувеличение, можем да кажем, че като видиш този епизод, ще го запомниш завинаги. Но нали оттогава, когато Вертов създаде своя филм, преминаха десетки години? Документалното киноизкуство израсна, намери нови форми, успешно решава много по-сложни задачи,

неизмеримо обогати своята палитра, ползува се от друга, нова техника. И все пак то си остава „великият ням“. В тая връзка се родиха даже теории, че доколкото героите в документалния филм са обикновените хора, не артисти, те нямат необходимата добра дикция и „пасуват“ пред кинокамерата, губят непосредствеността си и т. н. При това сполучливите синхронни снимки се определят като „щастлива случайност“.

Практиката на редица съветски режисьори изцяло отхвърли тия схващания. За това особено свидетелствува и последният филм на Р. Кармен „Пламтящият остров“ — за революционна Куба. Може смело да се каже, че този филм бележи нов етап в творчеството на забележителния кинорепортьор. С „Пламтящият остров“ документалното кино изцяло проговори и придоби огромна сила. По пътищата на Куба заедно с операторите Р. Кармен и В. Киселов вървеше и звукооператорът В. Котов, който записа не само живите гласове на хората, но и естествените шумове както на големия град, така и на тихото селище, шумовете, съпровождащи военните походи и занятията в клас, пеенето на птиците и отзвуките на строителните делници.

Почти изцяло на реплики, синхронни записи и шумове е построен и филмът на младата режисьорка, дипломантката от ВГИК Ирина Жуковска „Към големия живот“. И какво се получава: хората говорят, пеят, беседват помежду си, разменят си реплики, „както в живота“. От екрана ви гледат живи лица, подкупващи с непринудеността си, и говорят просто, не със заучени фрази, както бива понякога, а с присъщата за тях интонация и така, както са привикнали да си говорят.

Въпросът е очевидно не в „особеностите“ на документалното кино, а в майсторството на режисьора и оператора, в тяхното умение да работят с хората, в способността им да използват съвременната звукозаписна техника. Точно както е противоположно да се снимат хора в непривична за тях обстановка, така не трябва и да се принуждават героите да говорят с „чужд глас“, по предварително продиктуван текст и по непривичен за тях строй на мисълта, изява на характера. Трябва да се избягва, разбира се, и „игралният елемент“ при звукозаписа. Успехът на синхронните снимки във филмите „Към големия живот“ и „Имат думата студентите“ в значителна степен се определи от това, че документалистите се сдружиха със своите герои, известно време прекараха с тях, станаха, така да се каже, „незабележими“ за тях. Нерядко героите даже не подозираха, че техните думи се записват.

Във връзка с проблемата за „говорещото“ документално кино бяха преразгледани и каноните за музикалното оформяне на филмите. Все още доста режисьори по неизвестно от кого и кога установени норми се стремят на всяка цена към непрекъснатата музика, имаща понякога примитивно илюстративен характер.

В редица филми от последно време музикалното оформление носи определена задача, въвежда зрителя в атмосферата на отразените върху екрана явления, точно както дикторският текст изразява определено отношение към показваното върху екрана.

За сценария и дикторския текст. Съвременните задачи и изиск-

вания на документалното кино поставиха нови изисквания и към авторите-сценаристи. Ако преди сценаристът можеше да смята своята работа за свършена след утвърждаването на сценария, сега от момента на представянето на сценария той става активен член на творческата група и продължава своята работа както през време на снимките, така и до окончателното завършване на филма. Та нали един от доводите на противниците на сценария в документалния филм беше този, че сценаристът не може да догони развитието на живота. Епизодите в сценария остаряват до момента на снимането, а между предаването на сценария и снимането на филма понякога наистина преминава доста дълъг срок. Животът тече, изменя се, в процеса на работата над филма се изменят обектите на снимките, появяват се нови, непредвидени в сценария факти и явления и т. н. В повечето случаи не може да се обвини в недобросъвестност авторът, ако между готовия филм и сценария може да се види голямо различие. Опитът показва, че успехът в осъществяването на замисъла зависи много от тясното сътрудничество на режисьора и сценариста през целия период на работата върху филма.

В редица случаи Централната студия за документални филми приема от автора разширено либрето на сценария, който ще се доработи в процеса на снимките. Окончателният вариант на сценария се предава към началото на монтажа. При всички случаи либретото трябва да съдържа следните елементи: замисъла на филма, неговата идея; конструкцията или кинематографическия похват; основните епизоди, набелязани макар и ориентировъчно.

Работата над редица филми, в това число и такива отговорни като „Пламтящият остров, „Градът на голямата съдба“ и др., показва, че постоянната работа на сценаристите в процеса на снимките, непрекъснатото сценарно решение на епизодите на място, в тясно съдружество с режисьора дава много положителни резултати.

В последните години напълно получи признание и сценарият за събитийни филми. Задачата на такъв сценарий съвсем не е в излагане програмата на предстоящото събитие или в избиране на най-важните моменти от тази програма. Сценаристът трябва да помогне на киногорупата да създаде не репортьорски запис, не просто отчет за събитието, а страстен, публицистичен разказ, дълбоко идеен, облечен в ярка художествена форма.

Към радостните явления в документалното кино се отнася и стремжът да се разтовари дикторският текст за сметка на повишеното изобразително майсторство. Често много документалисти забравят при работата си върху дикторския текст, че изобразителното решение дава възможности за най-сложни емоционални въздействия, че макар и нямо, то само може да говори на зрителя и понякога не се нуждае от пояснения и коментарии. От това забравяне идват многословието, паралелният на изображението разказ на диктора, който пречи на картината, а не я обогатява. Участието на сценариста в процеса на монтажа се оказва доста плодотворно и за подобряването на дикторския текст. Сега много често той се пише не след свършването на монтажа, а паралелно с него. В монтажа се проявява не само изкуството на режисьора, но и строят на неговите мисли. Той може та-

ка да съедини кадрите, че зрителят да бъде обхванат от чувство на душевен подем, възторг, тревога, или пък да остане равнодушен. С други думи, от монтажа зависи силата на емоционалното въздействие на филма върху зрителя. Изкусният, идейно направен монтаж определя характера и рамките на текста, неговия строй и размери. И в същото време характерът на текста, неговият строй и размери определят рамките на монтажа.

Настана време за широко привличане към словото в документалното кино на писатели, крупни публицисти, майстори на перото от всички жанрове. И заедно с това при Централната студия за документални филми е създадена специална литературна група, призвана да работи преди всичко върху текущите випуски, над хрониката и събитийните филми, които изискват от автора оперативност и знание върху спецификата на нашето изкуство. В тази литературна група влизат писатели и сценаристи, имащи опит в документалния филм.

Какво се работи през 1961 година? Настоящата година е особена. Цялата страна се готви достойно да посрещне XXII конгрес на КПСС. С големи успехи във всички области на живота бяха ознаменуван първите месеци на годината. Страната набира все по-голяма и по-голяма скорост в осъществяването на седемгодишния план — плана на разгърнатото строителство на комунистическото общество. Това определи и задачите на кинопублицистиката, призвана да бъде в центъра на народния живот, да го отразява, да зове към нови победи. Пет киноочерка, посветени на най-важните строежи през седемлетката, на развитието на основните отрасли от народното стопанство, ще създадат такива заслужили майстори-документалисти като Р. Кармен, И. Сеткина, И. Копалин, Р. Григориев, Л. Кристи.

Режисьорът И. Поселски пристъпи към работа над филм, който ще даде широката картина на кипяния живот в страната и съдбите на хората, които строят комунизма. „Африка хвърля веригите“ — така условно се нарича намиращият се в производство филм за краха на колониалния режим и строителството на новия живот в бившите колонии. Над него работи режисьорът А. Медведкин. Във връзка с 20-годишнината от началото на Великата отечествена война режисьорът В. Киселов създава филма „Великата победа на съветския народ“. На творческата група предстои колосална работа по преглеждането и отбора на стоици хиляди метри уникални снимки на съветските кинохроникьори, снимали стъпка по стъпка борбата на съветския народ на фронта и в тила с хитлеровските пълчища.

Режисьорът Р. Григориев се върна от експедиция в Узбекистан, където заедно с операторите създаде документална киноповест за героическите делници на строителите от гигантския газопровод Бухара—Ташкент—Урал.

Създава се серия филми за успехите на съветското селско стопанство и тружениците от колхозите и совхозите. Над тях работят В. Беляев, А. Лебедев, Л. Дербишева и други.

Съветските кинохроникьори правят снимки в много страни на света, може да се каже по всички континенти.

Спряхме се на някои от въпросите, които се намират в центъра на вниманието на съветските кинодокументалисти. Те се стремят в своята работа да оправдаят високото звание на боеви агитатори и пропагандисти, художници, носещи всред народа правдата за нашето забележително време, за нашите съвременници, творещи историята на века, в който живеем — века на комунизма.

ФИЛМЪТ И МАРКСИСТКОТО ОБОГАТЯВАНЕ ТЕОРИЯТА НА ИЗКУСТВОТО*

Пред нас е новата италианска книга „Филмът и марксисткото обогатяване теорията на изкуството“, в която са събрани най-ценните теоретически трудове на неотдавна починалия виден италиански теоретик на киното Умберто Барбаро.

Умберто Барбаро е един от малцината италиански интелектуалци и теоретици на киното, който открито разпространява марксизма още от годините, когато над Италия тегне фашистката тирания. Освен това той има голямата заслуга, че към тези идеи успява да привлече и приобщи мнозина от младите интелектуалци, които днес са негови последователи и продължители на теоретичните му изследвания в областта на киното. За Барбаро се казва, че принадлежи към числото на онези, които още в първите години на фашизма слагат основите за изграждане на силна комунистическа партия и подготвят възраждането на марксистическата мисъл в Италия. Френският историк Жорж Садул го нарича „духовен баща на неореализма в неговата естетична и теоретична страна“.

Прилиствайки страниците на новата книга, ние наистина се убеждаваме, че не е имало аспект на мисленето и културата, не е имало теоретична проблема в областта на киното, към които Барбаро да не се е обърнал, да не е почувствувал задължението да ги развие и осветли откъм тяхното научно-марксистическо гледище. Заради това непрестанно негово търсене, заради неговата безпощадна разобличителна сила и последователност в разясняване проблемите на кинотеорията и кинокритиката той отдавна си е спечелил славата на войнстващ интелектуалец-комунист. Барбаро никога не се задоволява да се ограничи само в рамките на най-обикновените естетични

* Umberto Barbaro. „I film e il risarcimento marxista dell'arte“. Roma—Editori riuniti — 1960.

проблеми, а всякога прави задълбочени теоретични постановки, непоклатими по своята формулировка. Всеизвестен е фактът, че в Италия дори и неговите идейни противници всякога са били принудени да се съобразяват с тези теоретични постановки, да признават тяхната необорима логика.

Първият труд от новата книга е „Пудовкин и кинематографната теория“. Той е написан в началото на тридесетте години, когато Барбаро представя на италианските читатели преведената от него книга на Пудовкин „Кинематографният сюжет“. Още в далечната 1932 г. Умберто Барбаро ясно и категорично заявява: „Няма съмнение, че едно произведение на изкуството изразява моралния мир на своя автор.“ И той не се смушава да каже, че авторът на книгата е изразител на официалните идеи на болшевишкия строй в едно време, когато в Италия се преследва всяка прогресивна проява. Малко по-късно, когато превежда и останалите трудове на Пудовкин върху режисурата, актьорската игра и звуковия филм, Барбаро пише: „Представям ги с надеждата, че те ще могат да допринесат за ускоряване процеса на възраждане на италианската кинематография, поради което книгите от подобен род стават актуални.“

Сам Барбаро става инициатор за превеждането и разпространяването на класическите трудове на светските майстори Пудовкин, Айзенщайн и на унгарския теоретик Бела Балаш. Тези трудове стават семето на един небивал разцвет на италианското киноведение, на раждането на една нова проблематика. Появяват се и няколко от основните трудове на Барбаро: „Кинематографният актьор“, „Актьорът-творец“, „Сюжет и сценарий“, публикувани по същия ред в книгата. Възприел и направил свои идеи и теоретичните обобщения на Айзенщайн и Пудовкин, Умберто Барбаро успешно се стреми да ги приложи и доразвие на италианска почва. Особено големи са заслугите му за утвърждаване на реалистичните постижения на италианското кино.

След това се появява трудът му „Проблемът за прозата в киното“ (пети раздел от книгата). Тук Умберто Барбаро убедително доказва, че благодарение на своите характерни особености, между които и тази, че филмът може да разказва само в сегашно време, недопустимо е той да изразява абстрактни мисли, оценки и размишления, а трябва да бъде разпространител на здравото реалистично отношение към живота. Разбирайки под термина проза онова, което не е поезия, т. е., което не е изкуство, той стига до извода, че въобще не трябва да съществува кинематографна проза.

Следващите раздели от книгата: „Още върху третата фаза или за изкуството във филма“, „Истинският филм“, „Киното и предаването на действителността“ и „Поезията във филма“ или значението на възбращението“ са дадени по реда на публикуването им и са ярък израз на неуморимата му борба за изясняване, насочване и търсене на верния път на италианското реалистично кино. Противопоставяйки се остро на безразличието, проявено от много слоеве на италианската интелигенция по отношение на киното, Барбаро има заслугата, че в трудовете си за първи път в Италия поставя въпросите на киното на висотата на проблемите на другите изкуства. С ярка проникновеност той анализира основните въпроси на единството на изкуството, на филмовата специфика и др. от позициите на марксистическата наука. Той кри-

тикува рязко онези течения, които се стремят да създадат отвлечена и откъсната от живота кинематографна естетика, които заплашват да доведат до формалистично и абстрактно кино. За Умберто Барбаро киното е винаги новото, демократичното изкуство, което позволява повече, отколкото при другите изкуства, да се изявяват революционните идеи и принципи. За това той остро бичува онези, които се опитват да фалшифицират природата на киното и да го използват като средство за разпространяване на стари ценности.

Така, навлизайки в страниците на новата книга, ние ще видим, че в основата на всяко художествено произведение той слага реализма, разбран не като тенденция, а като основна същност на художествената творба. Когато е необходимо да си послужи с убедителни примери, той неуморно се обръща към опита на съветската кинематография и верен на своите разбирания за отговорността на войнстващия теоретик и критик, непрестанно бележи пътищата, по които италианското кино би могло да осмисли съществуването си.

Противопоставяйки се на немския теоретик Рудолф Арнхайм, Барбаро утвърждава, че макар по своята природа киното да си служи с механически средства, то създава изкуство. Погрешното схващане, подчертава Барбаро, идва от навика да се отъждествява произведението със средствата, с помощта на които се получава — кинокамерата, звукозаписната апаратура, проявителните и копирните машини и пр. Барбаро влиза в полемика дори и с Чаплин в първите години на звуковия филм, когато Чаплин отрича звука в киното. Важна заслуга има Барбаро като един от първите теоретици на киното, които оформят естетичните основи на звуковия филм. Неговите трудове допринасят за формирането на цели поколения кинорежисьори и кинокритици, които днес са основно ядро на реалистичната италианска кинематография.

Особено голям интерес представлява последният раздел от книгата: „Марксистското обогатяване на теорията на изкуството“, който се публикува за първи път. В този си труд Умберто Барбаро е имал желанието да развие своите възгледи върху кинематографната естетика, погледната през призмата на общата теория на изкуствата, разгледана от позициите на марксизма. За съжаление преждевременната смърт е попречила на автора да завърши докрай този наистина капитален труд. Въпреки това обаче публикуването на този незавършен труд беше отбелязано като важно събитие в киноведческата литература заради богатството на мислите и дълбочината на теоретичните обобщения. Затова и съставителите на книгата са счели за необходимо да използват заглавието на този последен труд на Барбаро за заглавие на целия сборник от негови теоретични трудове.

Като член на Италианската комунистическа партия Барбаро е бил принуден да понася последиците на дискриминацията, която системно и упорито са прилагали спрямо него представителите на Християн-демократическата партия в Италия. И когато италианските нео-реалистични филми раздвижваха съзнанието на милиони зрители по света, Умберто Барбаро, духовният баща на неореализма, беше изоллиран и тикнат в задънена улица от враговете на италианската кул-

тура. Но неговите възпитаници, цялото италианско кино, всички творчески работници — режисьори, актьори и критици — независимо към кое течение принадлежат, непрекъснато се съветват с него, обсъждат творческите си проекти. Скромен и честен човек, той всякога гледал с пренебрежение на материалните интереси и нищо не е било в състояние да го накара да измени на своите убеждения. Възприел още от младини марксистическото учение, той през целия си живот проявява влечение към подобряване съдбата на отрудените и онеправданите и дълбоко вярва, че киното трябва да помогне да станат те наистина свободни, равноправни, братя. Неговите трудове са реален израз на дълбокия стремеж киното да стане наистина народно изкуство с голяма познавателна и възпитателна функция. Всичко това прави интересна неговата книга и за българските кинодейци, които при един превод биха могли да почерпят от богатството на неговите мисли.

Нашият бегъл поглед върху книгата и личността на Барбаро е само малък опит да се насочи вниманието на обществеността ни към този важен принос в развитието на кинематографната култура, към една голяма фигура в областта на кинематографната естетика, към делото на един истински комунист.

Христо Мутафов

Актьори, за които се говори

Евгени Урбански

Преди пет години в малката зала в Дома на литературата Евгени Габрилович четеше своя сценарий „Комунист“. Чувствуваше се, че в съветското кино-изкуство се ражда образ, същността на който се изразява в точната дума комунист. Неволно се питахме: кой ли от актьорите ще се заеме с неговото превъплощение.

След известно време в киностудията „Мосфилм“ дойде един юноша и каза, че иска да се снима в ролята на комуниста Васили Губанов. За себе си съобщи накратко: Никога не съм играл нито в кичото, нито в професионален театър, уча в студията на МХАТ. Дотогава — детство в горещия Ташкент, юношество в затрупаното от снегове заполярно градче Инта, след това за кратко време в горския институт и оттам — в студията.

Евгени Урбански — висок, мускулист младеж. Открито, мургаво лице с твърд и пряк поглед. Къдрава глава на силен врат. И именно неговите проби измежду многото други се оказаха най-подходящи.

Подхожда. Сега това изглежда естествено, но тогава за такова решение е била необходима голямата проникателност на режисьора Юли Райзман, който е открил немалко знаменити сега киноактьори.

Райзман още в самото начало започнал да снима с Урбански най-сложните лирични епизоди: срещата на героя с Анюта. Тук актьорът трябваше да покаже онова ново, незнайно, с което Васили поразява младата жена. Неговата чистосърдечност, благородство, умение да преодолява трудностите в името на щастието на целия народ, да дава на

другите и последния си къшей хляб и сила, и щастие, и самия си живот.

Какъв искаше да покаже актьорът комуниста? Неговият герой се отличава с огромна искреност и убеденост и рядка сила в изразяване на чувствата. У Васили Губанов всичко е естествено. Ние вярваме в могъщото проявление на неговата воля, когато в лютия студ той е готов сам да изсече цялата гора, когато, окървавен, умиращ, се повдига от земята, за да срещне врага.

По-късно във филма „Изпитателен срок“ Урбански играе епизодична роля. Във войнишка фланелка, с бойни ордени, силен, прям, произнася плахо и наивно объркано „палещи“ речи. И зрителите познават в него Губанов, както в годините на войната познаваха родителите се отново Максим, Чапаев.

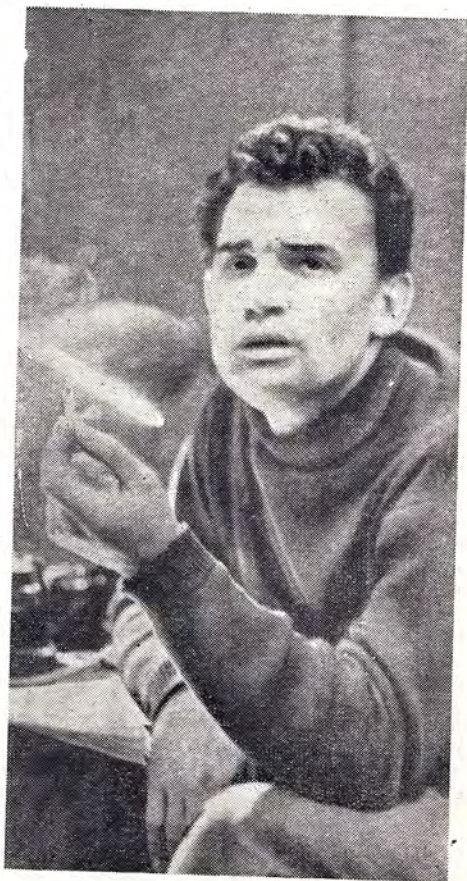
Свеж, ярък, необходим дойде Василий Губанов в киноизкуството. Трябва да се отбележи, че над този образ работиха и вдъхновението на младия актьор, и талантът на драматурга, и блестящата режисура, и майсторството на оператора и художника.

Актьорът вложи в своя герой сила, бурен темперамент и огромна вяра. Тези качества направо въоръжиха смисъла на образа, чисти краски преляха в него. Зрителят се удивлява от органичното сливане на актьора и образа. Но това още не може да се нарече майсторство. В играта на Урбански емоционалността се оказа по-силна от зрялото, стегнато владение на характера.

Прекрасно е, когато пътят на актьора в изкуството започва с един силен образ. Първата роля е важна, но и опасна стъпка. Колко пъти ние сме виждали как заслепен от успеха си актьори поставят пред себе си единствената цел — да се снимат, да се снимат. Да се снимат в каквото им попадне, наред, едновременно, като играят все по-лошо, по-бедно, еднакво, губейки спечеленото в началото.

Урбански избягна такава опасност. Той постъпи в трупата на драматичния театър. „К. С. Станиславки“, която е всъщност една школа за майсторство. Ние го срещаме в разнообразни сериозни роли. Така например и в Петр Петрус от „Такава любов“, Март в „Блудният син“, Ричард в „Ученикът на дявола“, Ян в „Първият ден на свободата“.

Втората работа на Урбански в кино беше ролята на Сергей Степанович от филма „Неизпратеното писмо“. Този образ дори външно малко подхожда на Васили. Урбански търсеше друг характер.



Актьорът Е. Урбански

Скъпернически обрисуваният от драматурзите характер на затворения, мрачния, външно безстрастния човек изискваше обяснение. Защо той е именно такъв? Това, мислеше актьорът, е човек, младите години на който са объркани от войната. Затова той е самотен, затворен, мрачен. Толкова по-силно и не-обикновено трябва да бъде внезапно възникналото чувство към Таня. Такъв именно ни показва Урбански образа на героя. Беше ли това крачка напред? Не. Получи се един праволинеен и несравнено по-беден образ на образа на Губанов. Не бива да се търси обаче вината за това у актьора. Върху всички изпълнители в „Неизпратеното писмо“, един толкова своеобразен филм, въобще лежеше печата на някаква скованост и безстрастност: за чувствата на

героите разказваха не толкова актьорите, колкото постановчикът и операторът.

В „Балада за войника“ Урбански игра второстепенната роля на инвалида Васили, с който Альоша Скворцов се среща. Епизодичната роля изисква от актьора изтънчена техника. Образът трябва да се намери изведнъж — от първия кадър, от първата реплика.

Ние забелязахме позната къдрава глава всред стълпилите се на гарата. Васили рязко се обръща — ето го Урбански. На лицето му — възбуда и дълбока бръчка, издълбана от скръбта. Чувствуваше се, че това е буен, силен човек. Но силата на когото сякаш са подрязали, поставяйки го на патерици.

В този кадър е целият образ — намерен изведнъж, пестелив, единен, като свит от болка юмрук. По-нататък на актьора остава само да углъбява, да допълва намереното, рисувайки отчаянието на героя, душевния му смут, искрите на вятъра. Тук всичко е силно, остро, точно. Със смях, внезапно избухнал от солената войнишка шега, с този пестелив детайл актьорът като че ли разтваря вратите към предишния живот на Васили. А ето го и настоящето — сцената на срещата с жена му. С особена сила е направено началото на тази сцена. Не можейки да я види всред хората на перона, не вярвайки в нейното идване, той е отпаднал, впил ръцете си в патериците, целият страдание, болка, отчаяние.

В образа на Васили Урбански по своему показва частица от горчивите години.

С тази роля започна творческото сътрудничество на актьора с режисьора Г. Чухрай. Очевидно на тях двамата им беше нужна нова среща. Та нали общуването между истински художници никога не прекъсва със завършването на снимките?

Урбански завърши работата над главната роля в новия филм на Чухрай „Чисто небе“. Неговият герой — летецът Астахов — преминава сложен път. Тук са и войната, и пленничеството, и възкресението от мъртвите, и мъчителното търсене на щастието.

Творческият път на актьора е още напред. Но и сега е ясно: Урбански започна правилно. Той не ограничи своето дарование в някакъв „типаж“, „амплоа“. За това му помогна театърът, помогна му щастливото обстоятелство, че той работи с трима твърде различни и твърде интересни режисьори, помогна му, разбира се, и собственият талант.

За своите роли Урбански казва: „Гледам и сега нищо не ми харесва... Сега аз бих играл не така...“

Това е най-скъпоценната черта на един актьор.

А. Зорки

ИТАЛИАНСКИТЕ КИНОКЛУБОВЕ — ОБЩЕСТВЕНА СИЛА

Движението на италианските киноклубове се разраства много бързо след Втората световна война в резултат на повишения интерес към киното и свързаните с него проблеми. Това движение обхваща широки обществени слоеве, преди всичко младежи, които чувствуват голямата сила на киното като изкуство и необходимостта да изучават неговата история и развитие. Киноклубовете са място, където те имат възможността да се запознаят с онези основни творби, които кинематографията е създала през своя вече близо 65-годишен живот.

Днес в Италия киноклубовете играят важна обществена роля и тяхната дейност вече си е завоювала престиж на голям лост за кинематографното възпитание на зрителите. С помощта на така наречените „прегледи“ (прожекции на стари класически произведения на киноизкуството), на събрания и обсъждания на филми и основни проблеми на киното, както и прожектирането на най-добрите италиански и чужди филми, включително и онези, които цензурата не разрешава за обикновената киномрежа, киноклубовете развиват богата и полезна дейност, която привлича все повече и повече зрители.

По инициативата на италианските киноклубове се организират сериозни и задълбочени курсове по история на киното, често пъти съгласувано с висшите учебни заведения или с други културни институти. Много от киноклубовете, като тези в Сиена, Бергамо, Монтекатини и др., публикуват месечни бюлетени и списания, в които се обсъждат най-важните проблеми на киното и се прави авторитетна оценка на филмите. Благодарение на тази широка културна дейност на киноклубовете малката група от киноведи и кинокритици, която съществуваше в миналото, сега се е увеличила значително и днес в Италия вече съществуват много огнища на кинокултурата, на хора, които обичат киното и от чиито редове излязоха някои от най-добрите млади професионални кинематографисти с безспорни качества и талант. От друга страна, широката членска маса на киноклубовете позволява да се развие и широка издателска дейност на литература по въпросите на киното. Може би Италия днес стои на първо място по броя на издаваните сериозни трудове по въпросите на киното. Много от авторите на тези книги сами произлизат от движението на киноклубовете, като например автора на книгата „Новото италианско кино“ Джузепе Ферара, чийто труд беше високо оценен не само в Италия, но и в целия свят (в Съветския съюз бе издаден превод на тази книга).

Бързото развитие на киноклубовете и разширяването на тяхната дейност неминуемо ги доведоха до необходимостта да се обединят

в единен орган. Така беше създадена Италианската федерация на киноklubовете със задача да координира дейността на различните киноklubове, както и да осигурява редовно прожектиране на филми по мрежата на киноklubовете. Тук трябва да кажем, че за разширяване дейността и за образуване на нови киноklubове най-голяма дейност разви комунистическата младеж в Италия. Разбира се, нейната дейност нямаше открит политически характер, а се проявяваше под лозунга „В защита на киното“, т. е. на истинското реалистично кино. Този лозунг помогна вниманието на киноklubовете да се насочи предимно към съдържанието на филмите и към тяхното високо качество. Този лозунг доведе киноklubовете до онези прогресивни произведения на киноизкуството, като „Броненосецът „Потемкин“ на Сергей Айзенщайн, „Майка“ на Всеволод Пудовкин, „Земя“ на Александър Довженко, „Нетърпимост“ на Грифит, „Хляб наш насъщний“ на Кинг Видор, „Трагедията на мината“ на Пабст, филмите на Чаплин, Де Сика и др. Тази вярна ориентация на киноklubовете в Италия, макар и да не се смята като политическа акция, е реален израз на вярно поставената цел да се утвърждават най-добрите произведения в историята на киното. Нещо повече, много от филмите, които цензурата в Италия забранява за прожектиране, киноklubовете имат възможност да прожектират пред своите членове и пред голям брой кинозрителите. Често това помага много общественото мнение да се надигне и да започне да настоява за разрешаване прожектирането на първоначално забранените филми. Така в Италия са били прожектирани много от съветските филми, както и много от най-добрите произведения на световното реалистично киноизкуство.

Обикновено реакционните сили в Италия обвиняват комунистите в стремеж да правят политика чрез киноklubовете, обаче всички честни кинематографисти в Италия твърдят, че дори и да има такава политика, тя напълно съпада с истинските интереси на изкуството и на кинокултурата, разбирали в техните прогресивни реалистични тенденции.

Твърде естествено е, че това внушително движение в сектора на кинематографната култура, което непрестанно се разширява и добива все по-съвършена организация и обществен престиж, никак не се харесваше на клерикалите, за които културна проява е само онази, която служи на целите на католическата църква. Особено много ги плашеха откритите леви лозунги и платформи, издигнати на ежегодните конгреси на федерацията на киноklubовете, на които всякога присъствуваха и много представители на италианската култура, което придава тежест и обществен авторитет на тези конгреси. Затова с помощта на християндемократическото правителство клерикалите започнаха да създават затруднения за киноklubовете: не се даваха разрешения за прожекции на филми, забраняваха се културни прояви и чествувания и пр.

Като противодействие на киноklubовете клерикалите се опитаха да създадат подобни организации под техен контрол. Така се родиха организациите „Кинофорум“, „Филмовите клубове“ и др. Срещу федерацията на киноklubовете беше открита яростна кампания. Нейните ръководители се обвиняваха в това, че са комунисти, че прожектират



Иван Хаджирчев и Лиляна Ботева в сцена от филма „Царска милост“



Анастасия Бакърджиева в ролята на Вера от филма „Царска милост“

в киноklubовете съветски филми и филми от народните демокрации, че издават тенденциозни бюлетини и пр. Тази кампания даде известно отражение и вътре в самата федерация. Станаха оживени дискусии и дори някои киноklubове напуснаха федерацията и се опитаха да образуват така наречения италиански съюз на киноklubовете.

Тази борба около киноklubовете в Италия е от голямо значение. Тя говори за силата на киното и отношението към него на различните политически идеологии. Трябва да се има предвид, че киноklubовете заедно с отделените се от федерацията обхващат една членска маса и посетители, които наброяват над 150,000 души. Това е една висококвалифицирана публика, която е в състояние да оказва влияние върху кинематографния живот в Италия. В това отношение федерацията на киноklubовете си остава най-влиятелна, тъй като тя се ръководи от онези демократични сили, които открито се борят за свобода на изкуството и кинокултурата и не желаят да приемат контрола и зависимостта на клерикалите.

Разбира се, федерацията създава много неприятности на християндемократическите правителства, тъй като киноklubовете винаги са готови да се противопоставят на несправедливите забрани за прожекция на прогресивни филми, каквито бяха случаите с „Нощите на Кабририя“ или „Сладък живот“ на Федерико Фелини, да изтъкват големите художествени достойнства на други филми, които се забраняват само за това, че техните автори са комунисти, да правят публични протести и декларации срещу реакционни наредби и закони и пр.

Особено активна роля в това отношение играе Римският киноklub, в който наред с обикновената членска маса участвуват почти всички професионални кинодейци — продуценти, режисьори, сценаристи, актьори и техници. Между тях най-голям е броят на онези, които стоят на позициите на неореализма, в защита на италианското кино и за свобода на художественото изявяване.

Клерикалите се опитаха да разбият единството и на този киноklub. Но много малко се оказаха онези, които са готови сляпо да се подчиняват на правителствените разпоредби. Дори и онези кинодейци, които се числят към Християндемократическата партия, застанаха на страната на демократичните сили в борбата за укрепване ролята на киноklubа в защита на италианското кино и неговата свобода. Така клерикалите се оказаха безсилни да разрушат единството на Римския киноklub и дори загубиха за своята кауза и онези свои привърженици, които по-рано са били „добри християни“. Римският киноklub продължава да бъде най-сериозното противодействие за правителствените произволи. Достатъчно е само да се споменат отменяването на процеса срещу Ренцо Ренци и Гудио Аристарко за публикувания до отменяване забраната на филма „Лесни години“, за да се разбере големият обществен престиж на този киноklub. Напоследък киноklubът зае открита позиция срещу опитите да се провежда дискриминация спрямо известни кинодейци и срещу произволите да се правят изменения в закона за подпомагане на киното от страна на държавата.

Голяма помощ в работата на киноklubовете в Италия оказва също така и организацията „Приятелите на киното“, която има открит

политически характер и се ръководи от членове на Комунистическата и Социалистическата партия. Тази организация има за цел да внедрява у членовете на двете партии, както и на най-широките народни маси, истинска кинематографна култура и вярно отношение към проблемите на киното и кинематографната политика в Италия. Организацията нашироко използва всички средства, които имат и двете партии: прогресивен печат, многотиражки по предприятия и синдикални организации, политически акции, събрания, митинги, за да се бори срещу произволите на цензурата и за истинско реалистично кино. Много често тези акции се провеждат съвместно с местните кино-клубове.

Всяко лято в Монтекатини по инициатива на Федерацията на италианските киноклубове се провежда национален конкурс за любителските филми. В него могат да участвуват всички любителски филми, реализирани от членовете на киноклубовете, принадлежащи към федерацията. Раздават се награди за най-добър филм в категориите на игрален филм, документален филм, за най-добра режисура, сценарий, операторска работа, монтаж, използване на музиката и др. Ежегодните конкурси са голямо културно събитие, което раздвижва членовете на киноклубовете из цялата страна и намира широко отражение в италианската преса.

Успехите на италианското кинолюбителско движение, както и неговият непрестанно разрастващ се престиж в страната вече са го утвърдили като важна обществена сила, която и за в бъдеще ще продължава борбата за истинско италианско реалистично кино.

ГРУЗИЯ-ФИЛМ СНИМА...

Тбилиската киностудия „Грузия-филм“ е една от най-старите киностудии в страната. Още преди тридесет години грузинското кино се появи в първите редове на съветското киноизкуство. Най-голям успех измежду първите грузински филми имаха „Червените дяволчета“ на режисьора Перестиани, „Елисо“ на режисьора Н. Шенгелая, „Хабарда“ на М. Чиатурели, „Последните кръстоносци“ на С. Долидзе и др.

С успех се ползуваха и някои от грузинските филми през последните години. Измежду тях са „Лудетината“, „Те слязоха от планината“, „Трънчето“, „Фатима“, „Последният от Сабудар“, „Сянка на пътя“, „Нашият двор“, „Чужди деца“, „Ден първи, ден последен“ и др.

Грузинските рисувани филми „Приключенията на Самоделкин“ и „Вражда“ получиха награди на първия и на третия всесъюзен кинофестивал. А мултипликационният филм „След изсвирването на сирената“ беше удостоен с награда на международния кинофестивал в Сан-Франциско.

До края на тази година „Грузия-филм“ ще завърши производството на седем разнообразни по тема и жанр дълнометражни филма, повечето от които посветени на съвременността.

„С Ъ К Р О В И Щ Е“

Този филм е екранизация на едноименния разказ на грузинския писател Д. Шенгелая. В центъра на разказа е драматичната история на един човек, който спори със своята собствена съвест.

Щастливо живее колхозникът Саулиа със своята жена Фунду. Двамата съпрузи очакват своето първородно дете, но неочаквано всичко се променя. Тежка дума лишава Саулиа от сън и покой. Той става груб, раздразнителен, оставя работата си в колхоза и се пропиства.

Когато разоравал целината, Саулиа намерил голямо, ценно съкровище. Тази случайност го поставя в условия, при които той трябва да решава какво му е по-скъпо: неговата чиста съвест или богатството.

Разказът „Съкровището“ на Д. Шенгелая, както и всички негови произведения, се отличава с повествователност, с дълбочина на душевните преживявания на героите. Да се намери кинематографичен израз на всичко това съвсем не е лека задача. С тази задача се е заел младият режисьор Реваз Чхеидзе, познат на българския кинозрител с филмите си „Лурджо на Магдана“ и „Нашият двор“ (и двата наградени с международни награди).

— Моята главна задача е да разширя рамките на повествова-

нието и правдиво да възпроизведа психологическия рисунък на героите, сложния характер на Саулиа, описан с такова майсторство в разказа — заяви в една беседа режисьорът. — В изпълнението на тази задача на мен ще ми помогнат възможностите на киноизкуството и разбира се, актьорите.

Чхейдзе откровено признава, че неведнаж се е запитвал дали не е постъпил лекомислено, когато е възложил ролята на жената на Саулиа Фунду, съдбата на която е в центъра на сюжета, на непрофесионална актриса, на ученичката Зейнал Боцвадзе. Но готовите кадри от филма свидетелствуват, че режисьорът не се е излъгал в своя избор.

Ролята на Саулиа е възложена на театралния актьор Бондо Гогинава.

„ДОБРИ ХОРА“

„Добри хора“ или „Хубаво е да бъдеш човек“, или...

Все още нито авторът на сценария Георгий Мдивани, нито режисьор-постановчикът на филма Шота Манагадзе не са решили окончателно как да нарекат своя филм.

Не строй своето щастие върху нещастieto на другите — тази хуманна, антиеготистична мисъл е в центъра на вниманието на авторите на филма.

... След дълги търсения Гига Бетанели (един от героите на филма) открива грешка в плановете за модернизирание на прокатния стан, над които дълго са се трудили група млади металурзи.

... Срещата между Гига и Нану внася смут в душата и на двамата, въпреки че между тях никога и нищо не е имало освен една детска привързаност. Смутен е и мъжът на Вану Тамаз Марианашвили, научил случайно, че неговият колега и най-добър другар Гига някога е обичал Нану.

— Може би те и сега се обичат — тази мисъл тормози Тамаз, но той благородно мълчи.

... Гига решава да напусне завода, да напусне завинаги и града, за да не пречи на щастieto на другаря си...

Така епизод след епизод се ражда новият филм „Добри хора“ (все още ще го наричаме така), в който ще се разказва за живота на младите металурзи, за техния трудов ентузиазъм, за стълкновенията на различни характери, за дълбокото човеколюбие.

Сега, когато снимачната работа на филма вече привършва и по-голямата част от материала на филма е вече запечатана на лента, може с увереност да се твърди, че филмът ще бъде решен в правдив реалистичен план, свойствен на режисьора Манагадзе.

В този филм, както и във филма „Последният от Сабудара“, който беше премиран на Първия всесъюзен кинофестивал, Ш. Манагадзе е намерил интересно, отличаващо се с национално своеобразие решение на съвременната тема.

— Никакви мустаци и танци с кинжали — заяви режисьорът по време на актьорските проби. И многото претенденти за изпълнители на мъжките роли във филма, макар и неохотно, бяха припудени да се разделят със своите мустаци.

Режисьорът Ш. Манагадзе правилно смята, че националният

колорит трябва да се проявява преди всичко в характера и постъпките на героите, а не във външните признаци.

Музиката за филма пише майсторът на мелодичната грузинска песен, завоювалянт широка известност с песента си за Тбилиси композитор Резо Лагидзе.

Оператор е Ф. Висоцки.

Главните роли изпълняват: актьорът О. Мегвинет-Ухуцеси — Гига Бетанели, Н. Пирвели — Нану, Т. Арчвадзе — Тамаза Мирианшвили.

„Г Р А Б Е Ж“

... Колхозният зоотехник Николас решава да се прослави на всяка цена. Той замисля двойното увеличаване на млеконадоя по пътя на музикално въздействие върху кравите. Разработва цяла система за хранене на кравите под звуците на духов оркестър, като твърди, че това увеличава апетита у неговите подшефни, а следователно увеличава и млеконадоя. Бичико, другият герой на кинокомедията „Грабеж“, не желае пък за нищо да мисли и нищо да прави. С една дума, той е лентяй, както впрочем и го наричат неговите съселяни. Независимо от това обаче най-добрата доячка в колхозната ферма, счарователната Нани, дава благоволенieto си именно на Бичико. Както се казва, „На сърцето не можеш да заповядваш“. Бащата на Нани — Варден, завеждащ колхозния склад — притежава редица отживели времето си черти, като например суеверието и честолюбието, но въпреки това вижда единствено в Николас достоен жених за своята дъщеря. И от това активно вмешателство на бащата в съдбата на Нани се раждат редица комедийни ситуации.

Какви ли не хитрости изобретяват бащата на Нани и Николас, за да я накарат да се омъжи за славолюбивия зоотехник. Активизира се и Бичико, за да задържи своята любима при себе си. На края той решава да открадне Нани, но Варден залавя писмото, в което Бичико моли Нани да се пригответи, и вместо любимата девойка Бичико открадва нейния баща и... какво става по-нататък — зрителите ще видят сами.

Тази смешна история става върху фона на живота в един от колхозите в Западна Грузия. Колко смешни и нищожни изглеждат Варден, Николас и Бичико със своите дребни страсти, със своите нищожни желания в сравнение с повечето от колхозниците — ентузиастични на колективния труд, хора с нов съветски морал. И не е чудно, че в края на филма обществеността повлиява благотворно на лентяя и както става във всяка комедия, възелът на препятствията се разплита в полза на героите.

Сценарият на кинокомедията „Грабеж“ е написан от О. Размадзе, Р. Ебралидзе и Л. Хотивари.

Режисьор-постановчик Леван Хотивари, оператор Л. Сухов.

В главните роли участвуват: Бела Мирнанашвили (Нани), известна вече на зрителите от филмите „Момъкът от Сабудар“ и „Ден първи, ден последен“; Коте Мгалеблишвили (Бичико), В. Нинуа (зоотехникът Николас) и известният грузински комик А. Кванталиани (бащата на Нани).

Сега снимачният колектив работи над филма в едно от най-живописните кътчета на Западна Грузия, недалече от Батуми.

„ПО БРЕГОВЕТЕ НА ИНГУР“

Лъчите на изгряващото слънце постепенно разкриват величествената панорама на кавказките планини. Звучи химнът на слънцето.

На фона на лъчезарното небе се появява самолет.

Кинокамерата панорамира по Латбарския връх. В сиянието от снега и леда се рисуват връх Лайла и двуглавата красавица Ушба...

Самолетът се спуска, а долу, притисната от грамадни скали, подскачайки и пенейки се, тече буйната Ингур.

На фона на алпийски поляни и стада овци и крави, които пасат, по тях преминават титрите на филма: сценарий А. Битензон, режисьор-постановчик Д. Рондели, оператор А. Филипашвили, композитор А. Кереселидзе и други.

Самолетът прави кръг преди приземяването си над аеродрума на малкия районен център Местиа. Преминават под него малки планински селища.

Самолетът се приземява на Местийския аеродрум. От него излизат пасажерите: жена с дете на ръце, колхозници от Сванетия с куфари, с вързопи — весели млади хора, момък и девойка, на чиито куртки блестят емблеми на геолози алпинисти с раници.

Последен от самолета излиза млад войник. Това е един от героите на филма — Елизар (артист М. Горгиладзе). Той е демобилизиран от армията и се връща в родните места. Тук, в планините на Сванетия, го чака неговата любима. Не е ли забравила тя обещанието си да му бъде вярна? Единствено този въпрос безпокои Елизар. Всичко останало е ясно: Елизар ще се върне отново на своята предишна работа — дървосекач. Така започва филмът за дървосекачите на Сванетия. Но в живота не всичко е така просто, както изглежда понякога. Любимата на Елизар Манол (артистка Арианда Шенгелая, участвувала във филмите „Евгения Гранде“, „Евгений Онегин“ и в албанския филм „Фортуна“) е останала вярна на своя любим, но в нея се е влюбил Гуал — бригадирът на бригадата на дървосекачите, в която трябва да работи Елизар. Гуал и Елизар са не просто съперници в любовта. Те изобщо са различни хора по отношение на възгледите си за любовта, за труда, в отношенията си към хората и дори външно.

Стълкновението на силни характери, на остри страсти, присъщи на жителите на суровите планини, и тържеството на високите принципи на съветския морал лежат в центъра на филма.

Материалът на филма е вече отчасти монтиран. Оригиначните преходи и интересните мизансцени са решени от режисьора Д. Рондели с голям вкус и с присъщото му чувство за художествена мярка.

Особено успешен е епизодът с празника на сенокоса. В този епизод много умело, във всеоръжие на богатите кинематографични възможности, авторите са показали националните обичаи.

„МАЛКИЯТ РИЦАР“

У грузините има нещо много общо с българите: същият жизнерадостен хумор, весели шеги, съпроводени от живи жестове и пори-

виста реч. И очевидно не случайно българката Нели Ненова, кино-режисьор, и грузинецът Гено Цулая завинаги са свързали живота си.

Ненова и Цулая неотдавна завършиха ВГИК. Но те вече са автори на един филм — кинокомедията „Миналото лято“.

Сега младите съпрузи започват снимането на новия пълнометражен филм „Малкият рицар“. Това е разказ за съдбата на младия писател Едишер Кипиани.

Нина Бенашвили — киносценарист

Страхът

Генералният директор по въпросите на театъра и филма в испанското министерство на информацията Хозе Фонтан е снет от длъжност. Когато Фонтан тази година на международния кинофестивал в Кан прие от ръцете на журито „Златната палма“, той не допускаше, че заради наградения филм на Луис Бюнюел „Виридиана“ ще загуби своята служба. Как стана всичко това?

Десет дни след завършване на фестивала „безстрашният“ Каудилио Франко събра на заседание съвета на министрите, на който бе разгледан случаят „Виридиана“, и в крайна сметка решиха да уволнят Хозе Фонтан за недостатъчно внимателно отношение към сценария на този филм.

Защо „Виридиана“, така възторжено приет от критиката и обществеността на фестивала, уплаши толкова много испанските управници и най-вече самия генерал?

Филмът носи името на героинята, младата девойка Виридиана, послушница в един испански манастир. След смъртта на своя чичо тя става наследница на голямо имение и напуска манастира. Тя разбира, че да се служи на бога и да се правят добри дела, може не само зад високите стени. Виридиана, спазвайки божияте заповеди, събира в своето имение бездомни, гладни и бедни, недъгави и прокажени. (Ето къде са съгрешили авторите на филма и къде цензурата не е догледала. Нима може в Испания на генерал Франко да има в такова голямо количество гладни и бездомни!...) Но покрай действително нещастните се промъкват разни тъмни личности. Те ядат, спят, слушат благочестивите речи на Виридиана и не стават по-добри, напротив, като че ли по-лоши — лентяйствуват, пиянствуват, измъчват по-слабите, богохулствуват, развратничат. Стига се дотам, че самата Виридиана, преданата служителка на бога, едва не става жертва на хора, които живеят в нейния дом, ядат нейния хляб и пият нейното вино. Спасяват я не тези, на които тя помага. Спасяват я от позор

парите — презреният от църквата метал. Въпреки всичко Виридиана продължава да вярва в своя бог. Не се отказва от затъпяващата съзнанието религия, даже не се замисля над противоречията между ученията на своите отци и реалния живот. Тя остава католичка, тя е готова да продължава да служи на бога, да прави благодеяния, да помага на страдащите.

Такъв е в общи линии сюжетът на филма „Виридиана“, дело на Луис Бюнюел, един от забележителните съвременни филмови творци. Това е първият филм, който той поставя в родината си след 25-годишно отсъствие (живял е и работил в Мексико). Правителството на Франко забрани проектирането на филма в Испания, обяви го за „аморален“. По този повод Бюнюел заяви: „Когато правя един филм, аз върша това не за да предизвикам скандал, а защото не мога да не снима онова, което ме е развълнувало, сюжета, който съм обикнал. Що се отнася до „Виридиана“, в какво могат да ме упрекнат? Във филма е казано много по-малко, отколкото бих желал да кажа. Сценарият бе на няколко пъти преглеждан и изрязван от цензурата... Говорят, че съм снел скандален филм. Но никой не може да ми обясни кое точно е аморалното в моя филм.“

Работата не е в „аморалността“. И генералът, и Ватиканът се уплашиха от други неща. Правдивостта и смелостта на филма в изобразяване на антинародната, езуитската същност на католицизма, неговата нелепост и уродливост. Католическата църква е верен приятел на диктатора Франко. А нима Франко би допуснал да се каже истината за католическата църква?

Случаят „Виридиана“ не е нещо ново. Това не е първото произведение на изкуството, попаднало в „свободния свят“ под възбрана заради това, че в него звучи гласът на правдата и съвестта.

ПРЕВЪЗМОГНАТА ЛИ Е КРИЗАТА В ИТАЛИАНСКОТО ФИЛМОВО ТВОРЧЕСТВО

От няколко години насам филмовото творчество в Италия преживява сериозна криза. Тя е естествена последица от съзнателния идеологичен натиск, който се упражнява над създателите на филми и който има за цел да отклони италианското киноизкуство от принципите на неореалистичната школа и да го насочи към създаване на тъй наречените „касови филми“ за осигуряване на по-големи печалби. По тези причини по-голямата част от филмите, създадени през този период, третираат най-банални сюжети, които са лишени от всякакви художествени достойнства.

Въпреки тези ограничения във филмовото творчество през последните години не липсват и опити за създаване на по-съдържател-

ни и идейно издържани филмови творби, които вярно и искрено пресъздават събития от историческото минало или социални явления, свойствени на живота в днешна Италия.

Особено характерна в това отношение е изминалата 1960 г. Филми като „Генерал де ла Ровере“ и „Една нощ в Рим“ на режисьора Роберто Роселини, „Сладък живот“ на Федерико Фелини, „Роко и неговите братя“ на Лукино Висконти, „Една дълга нощ през 1943 година“ на Флорестано Ванчини, „Капо“ на Джино Понтекорво, „Гърбавият“ на Карло Лицани, „Адуа и нейните приятели“ на Антонио Пиетранджели разкриват правдиво и убедително както важни епизоди от най-новата история на италианския народ, така и тъжната картина на социалната действителност в съвременна Италия. По съдържание и стил тези филми се отличават съществено от останалото филмово производство, създадено от чисто търговски съображения, като ясно и решително третира противоречията, проблемите, изискванията, надеждите на обществото в Италия.

Тематиката на филмите, които предстои да бъдат създадени, показва, че и 1961 г. ще бъде година на борба за прогресивните сили в италианската кинематография. Редица жизнени проблеми, които са третирани в миналото, но остават актуални и днес, ще бъдат отново поставени на разглеждане, за да бъдат разкрити и обяснени техните причини и техният характер.

Така с филма „Другари“ режисьорът Франко Моничели ще пресъздаде някои епизоди от борбата на работническата класа в Италия; режисьорът Валерио Дзурлини ще разкаже за трагичната участ на 320 италиански патриоти, разстреляни от нацистките отреди, а режисьорът Нани Лой ще възвеличае съпротивата на антифашистите от Неапол срещу германските завоеватели; със сюжет из съпротивителното движение в Италия ще бъде и филмът „Италианска хроника“ на режисьора Антонио Пиетранджели.

Тази тематика на една част от филмовото производство в Италия през 1961 г. показва, че въпросите за фашизма, за нацизма, за съпротивителното движение стоят в центъра на вниманието на италианските сценаристи и режисьори. Това явление не е случайно. Днес голяма част от италианския народ, и особено младежта, проявява жив интерес към събитията от най-новата история. Този интерес е прекрасен случай за запознаване на младото поколение, а също така и на неопределените и неосъзнали се зрители с нещастията, които фашизмът, нацизмът и войната причиниха на човечеството.

Освен тези филми със сюжет от близкото историческо минало италианските сценаристи и режисьори предвиждат да създадат тази година и редица творби, които третират жизнени проблеми от днешната социална действителност в Италия, като филма „Метело“ на режисьора Пиетро Джерми, „Бурен живот“ на Джило Понтекорво, „Ягуарът“ на Лукино Висконти и „Просякът“ на Пиер Паоло Пазолини.

От друга страна обаче, производствената програма на италианската кинематография за 1961 г. предвижда и създаване на редица филми със сладниково-сентиментално съдържание или библиейско-историческа тематика, които за съжаление превъзхождат по брой ис-

тинските художествени произведения, основани на действителността и историята и изпълнени с хуманни и социални ценности.

Можем ли при това положение да считаме, че кризата в италианското филмово творчество е превъзможната? По наше мнение — можем. Резултатите от посещаемостта на кината през 1960 г. показват, че филмите с истински художествени качества намират все по-широк прием всред публиката за сметка на произведенията с лекозабавни и банални интриги. Обикновените зрители са вече отекчени от безвкусните сцени на еротика и евтини външни ефекти или от плитките остроумия на някои популярни комици и търсят все повече съдържателния и смислен филм с актуална тематика.

Обективността в преценката налага да признаем, че напоследък във филмовото творчество си пробива път една тенденция, която прониква и в някои филмови произведения със значителни художествени достойнства. Касае се за филмите, в които човекът е представен в някои моменти като носител на най-ниски страсти и живогински инстинкти. Някои критици, които не виждат опасната тенденция на тези филми, се отнасят към тях със снизхождение и съвсем лекомислено ги приемат само като наивни произведения, в които са отхвърлени известни предразсъдъци. Струва ни се, че и прогресивната критика се подвежда по тези мнения, тъй като все още не е отрекла тези филми. Възможно е тя да се въздържа по този въпрос, тъй като в много случаи официалната цензура забранява разпространяването на тези филми. Не трябва да се забравя обаче, че цензурата, която се упражнява днес в Италия, е лицемерна форма за своеволия от страна на управляващата класа, като се отнася съвсем снизходително към упадъчните и развращаващи филми, а строго и безпощадно осакатява и забранява филми, които притежават действително истински художествени качества. Считаме, че както филмовата критика, така и културната общественост трябва да вземат ясно и категорично становище за тези произведения. Необходимо е да се намери начин за пресичане на пътя на едно творчество, което застрашава да се разшири и да нанесе сериозни вреди върху съзнанието на публиката.

Обикновено тези филми третираят сюжети из живота на пролетарската младеж от предградията на Рим и Милано и представят нейната нерадостна съдба като общ показател за живота на италианското общество. Далеч сме от намерението да прикрием неволите и мизерията на голяма част от италианския народ, но не можем да се съгласим с приравняването на цялата италианска младеж към героите, които тези филми представят. Лишенията, несигурността за утрешния ден, безработицата водят тези младежи към отчаяние, разбиват техните чувства, мечти, стремежи. Не можем обаче да не видим у тях и волята за борба, за единство, за по-добър живот и повече щастие.

Разбира се, манталитетът и съзнанието на писателите и сценаристите имат решаващо значение за сюжетната разработка на филмите. Често жестокостта се представя като пример на „реализъм“, безнравствеността — като израз на „свобода на изявата“, натуралистичното представяне на истината — като подходящо средство за създаване на интерес и за повишаване на любопитството. Според нас оба-

че тези особености в творчеството доведоха до отричането на натурализма и до острите критики, които най-видните представители на реализма отправиха към натуралистичната школа.

Възможно е в процеса на общата идейна безпринципност да бъдат представени за реалистични някои произведения, които всъщност са умело прикрити творби на натурализма. Дори и прогресивната критика невинаги взема ясно становище при подобни случаи. Радостно е обаче, че не липсват, макар и отделни гласове, които искрено и смело поддържат полемиката, която ние тук без особени претенции се опитваме да изложим.

Карло ди Стефано

Литература по въпросите на киноизкуството

ЕЖЕГОДНИК кино. 1959. Отв. ред. С. В. Дробашенко. Москва, Искусство, 1961. 534 стр., 16 л. ил. (Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств).

Периодичният сборник „Ежегодник на киното“ за 1959 г. ни запознава с основните събития в областта на киноизкуството през годината. В сборника са поместени обширни обзорни статии и очерци за съветските художествени, документални, научно-популярни и мултипликационни филми и кинопреглед. За пръв път от създаването на сборника в него са включени и материали, посветени на кинолюбителското изкуство. В раздела „Чужди филми на московските екрани“ се разказва за Московския международен кинофестивал, за фестивалите, седмиците и тържествените премиери, свързани с творчеството на кинодеятелите във всички други страни. Поместени са и материали за текущия снимачен репертоар на СССР и редица други страни. В приложения са дадени дати и факти, филмография, библиография, указатели на филмите по страни, киностудии и др.

КУГАРИН, А. В. Чарли Чаплин. Москва, Искусство, 1960. 328 стр., 25 л. ил., пор. р.

Оригинален труд за живота и творчеството на бележития деятел на киното, съвършения актьор и режисьор на нашето време, борец за мир и демокрация Чарли Чаплин. Цялото творчество на талантливия майстор е посветено на темата за борбата за повече светлина, за социална справедливост, за правото на обикновения човек на щастие.

Книгата ни запознава с развитието и най-важните особености в изкуството на Чаплин. Авторът се спира по-подробно на участието на Чаплин при създаването на филмите: „Кучешки живот“, „Емигрант“, „На рамо“, „Детето на улицата“, „Пилигрим“, „Парижанка“, „Треска за злато“, „Цирк“, „Светлините на рампата“, „Нови времена“, „Великият диктатор“, „Моско Верду“, „Огньовете на големия праг“ и „Един крал в Нюйорк“. Към книгата е дадена подробна филмография на Чаплиновите филми, както и библиографски списък на всички публикувани работи, писани от Чаплин.

ФРЕЙЛИХ, С. И. Искусство екрана. Москва, „Знание“, 1961. 32 стр. с ил. (Всесоюз. о-во по разпространение полит. и науч. знаний. Ин-т истории искусств АН СССР. Серия 6. Литература и искусство. 7).

Брошура, предназначена за широк кръг читатели. Разглежда основните естетични белези на художествената кинематография, третиран и представен с подчертаване отличителните елементи на киното от другите

видове изкуство. На края като приложение са дадени съвети от автора на брошурата по темите: „Киното като изкуство“, „Специфика на киноизкуството“, „Киното — най-важното изкуство“. Даден е и пълен списък на филмите, които авторът упоменава, както и кратка библиография на основната литература по киноизкуство.

Sergei EISENSTEIN. Künstler der Revolution. Berliner Eisenstein-Konferenz. 1959. Berlin, Henschelverlag, 1960. 389 S.

Първата международна конференция на филмовата наука и изкуство в ГДР, която се състоя в Берлин през април 1959 г., бе посветена на делото на Сергей Айзенщайн, принадлежало към най-значителното, оставено в областта на филмовото изкуство. В тази конференция взеха участие именити филмови дейци от цял свят: Теплиц и Драйер от Полша, Линхард и Юренев от СССР, Лейда от САЩ и др. Участниците в конференцията в доклади са разгледали творческите проблеми в отделните творчески етапи от пътя на прославения филмов режисьор. Впоследствие докладите са били отпечатани. Тази книга съдържа кратък предговор, 11-те доклада, прочетени на конференцията, подробна документация върху проектирането в Германия на най-хубавия филм на Айзенщайн — „Броненосецът Потемкин“, — върху първоначалните публикации на сценария, а така също и избрани режисьорски скици и рисунки на Айзенщайн.

EISENSTEIN, S. M. Ausgewählte Aufsätze. Berlin, Henschelverlag, 1960. 628 S. 32 III.

В настоящата книга за пръв път на немски език е представен публицистът, критикът и теоретикът Айзенщайн. Читателят е приятно изненадан, като научава големия обем на неговите интереси. Те се разпростират от самокритичните оценки на собствените филми до издържаните литературни портрети на Чаплин, Прокофиев и др., от основни филмово-теоретични познания до размишления върху литературата и живописа. Известният съветски филмов изследовател Р. Юренев въвежда читателя в живота и творчеството на Айзенщайн. Изборът на материалите от най-общите и едри проблеми в теоретичното творчество на Айзенщайн е така направен, че да може книгата да бъде достъпна за по-широк кръг читатели.

К. Д. Бошнаков

Исторически календар

КИНОТО И УЧАЩИТЕ СЕ В МИНАЛОТО

На 22 септември (9 септември ст. стил) 1912 г. в най-разпространения столичен всекидневник „Софийска вечерна поща“ се появява редакционната статия „Кинематографите и учащите се“ — първата специална публикация по този въпрос в българския печат. Може да се смята, че с нея се поставя началото на трийсет и две годишната борба на педагозите и прогресивната общественост у нас срещу зловредното влияние на буржоазните филми върху учениците и младежите. Да проследим накратко зараждането и първите етапи от нейното развитие.

Проблемът за културно-възпитателната роля на киното през първото десетилетие след проникването му в България (1897—1907 г.) още не се е поставял с такава острота у нас, както в по-напредналите страни. По онова време в страната ни се устройват редки кино-проекции от чужденци-киновоаяжори и от неколцина собственици на подвижни кина. Нашите съграждани са ходели обикновено по веднъж „на кинематограф“, колкото да видят това ново техническо „чудо“, и въздействието на филмите е било крайно ограничено, за да му се обръща внимание.

Но ето че през 1908 г. се откриват и първите постоянни кина с редовни, ежедневни

прожекции. По свидетелство на съвременници не само у нас, но и в чужбина техни постоянни посетители стават малолетните граждани, особено учениците. Сравнително ниските цени на билетите, възможността да се ходи на представления през деня, лесноразбираемостта на сюжетите на филмите и редица други фактори са съдействували киното да стане главен притегателен център за учащата се младеж.

Но какво им предлага тогавашният кинорепертоар? Ние се намираме още в епохата на примитивния стадий на развитие на киното, когато то още не е пълноценно изкуство, а само „панарджийско зрелище“ от не особено високо качество. Обикновено програмата на кино-представления се състои от 8 до 12 късометражни филма (пълнометражният филм се появява едва в 1912 г.), от които 2—3 „изгледа“ (документални филми), 2—3 „актьорни“ (игрални филми) и 2—3 „комични“. Съдържанието на повечето от филмите е реакционно, а формата им — крайно примитивна. В тях е представен целият арсенал на буржоазната идеология: проповеди за класов мир, милитаризъм, монархизъм, религиозен мистицизъм, култ към парите, сексуалност. Реалистичните произведения се броят на пръсти. Само някои от „изгледите“ са имали положително значение за обогатяване културата на зрителите в областта на географията и естествените науки. Впрочем самите заглавия на филмите, проектирани у нас през 1909—1912 г., красноречиво говорят за тяхната идейно-тематична насоченост. „Обирането на един трен в Тексас“, „Бялата робия“, „Нападната поща“, „Малката милионерка“, „Изкушението в големите градове“, „Голата жена“, „Борба за корона“, „Война в долината“ и т. п. С особена популярност сред учениците се ползват криминалните филми от рода на „Шерлок Холмс — нюхающ детектив“, „Ник Картер, цар на детективите“, „Зигмар“ и др. Убийците и апашите от тези филми стават любими герои на обезверената в „добродетелите“ на буржоазното общество младеж. Това положение се влошава и от факта, че властите още не са упражнявали никакъв контрол върху проектираните филми, липсвали са специални ученически кина, а проекциите само за ученици са били крайно рядко явление.

В тези именно условия през 1912 г. излизат в печата упоменатата и други подобни статии, които забиват тревога против киноотровата. Какви констатации и препоръки правят авторите им по този наболял въпрос?

Следва още в началото да се направи важната уговорка, че казионният печат се обявява само срещу филмите, прославящи отделни пороци на буржоазното общество: престъпността, физическия разврат и т. п., но не и срещу филми, проповядващи буржоазните „добродетели“, като шовинизъм, религиозен, верноподаничество и пр.

„Софийска вечерна поща“ например ратува „да се избавят учащите се от неморалните картини“, които за нея са само „разните филми, които представят голи жени, целувки, развратни танци и отношения“, и филмите, представящи „всвъзможни „зигмаровци“, „ник картеровци“ и др. За вестника последните са „цяла школа за апашки и престъпления, как се употребява револвер, как се чупят каси, магазини, вагонства и всвъзможни префинеци занаяти из областта на криминалистиката“.

Другите две редакционни статии на вестника имат същата критическа насоченост — „срещу порнографическите и апашки картини“. Въпреки тази ограниченост на прицела не можем да откажем известна заслуга на „Софийска вечерна поща“, че се обявява така енергично за борба срещу тези филми.

Мерките, които тя препоръчва за предпазване учениците от престъпната школа на кинематографите, тези и да са палиативни, също заслужават внимание. Тя призовава Министерството на просветата да изпълни „своето високо задължение“ и да ревизира чрез специална комисия всички картини от „развращаващо естество“ и се забрани „престъпната търговия“ с криминални филми. От друга страна, вестникът съветва да се организират за учениците специални прожекции на картини, „които са пейзажи, исторически, класически и научни“. Изглежда, авторът на една от статиите е бил прогресивен журналист, защото той прибавя и една много уместна уговорка — „в никой случай тази деликатна работа не трябва да се възлага на полицията“, за да не се придава някакъв „политически оттенък на филмовата цензура“.

Разбира се, в условията на капитализма и фашизма даже тези скромни пожелания не са срещнали необходимия отзвук. Комисии, резолюции и правилници след отпечатването на статиите са изобилствували в тази област, обаче кинорепертоарът си е оставал все същият. Финансовите интереси са били поставяни винаги на предно място, а интересите на възпитателите — пренебрегвани. За това свидетелства дори и жълтият печат от онези години: „Градоначалството би трябвало да обърне сериозно внимание и върху моралната стойност на картините, които се представят, напомня в началото на 1914 г. буржоазният „Дневник“. „Нашите кинематографи и малки театри покрай големата си заслуга, че послужиха като школа за апашество и гаменария...“, констатира между другото същият вестник след още 5 години. Единствен у нас партийният вестник „Работнически вестник“ посочи изход от порочния кръг. „Само в ръцете на комунистическия пролетариат, писа той в 1922 г., кинематографът ще се превърне от орган за заблуждение на работниците и трудещите се маси във фактор за издигане класовото съзнание на подписаните, на хората на труда, които страдат от експлоатацията на капитала.“

Практиката и успехите на социалистическите кинематографии блестящо потвърдиха това правилно мнение.

АЛ. АЛЕКСАНДРОВ



Операторът Васил Холиолчев на традиционния работнически кинофестивал в Чехословакия получи награда за операторско майсторство за филма „А бяхме млади“.



Професор Стефан Сърчаджиев поставя новия български художествен филм „Царска милост“.



Актьорът Иван Хаджирачев в ролята на Челебията от филма „Царска милост“. Сценарий Камен Зидаров.

СССР

От сто и петдесет филма, които тази година ще бъдат пуснати в Съветския съюз, двадесет и един са посветени на съвременния живот в колхозното село. За създаването на тези филми са привлечени видни майстори на съветското кино.

И. Пиръв ще постави по сценарий на В. Логинов филм за хората от един кубански колхоз. Разказвайки как в живота на секретаря на партийната организация навлиза любовта, филмът учи как да се пази това чисто чувство. По сценарий на С. Антонов режисьорът Б. Барнет ще снима филма „Альонка“ — за първите совхози в целинните земи на казахстанските степи. И двата филма ще се работят в студиите в Мосфилм. За същата студия писателят Н. Евдокимов готви сценария „Грешница“ (по своята едноименна повест), в който говори за съдбата на девойките, работещи в една свинеферма.

Три филма с колхозна тематика ще покаже киевската студия „А. П. Довженко“. Режисьорката М. Маевска ще постави по сценарий на В. Земляк филма „Гражданин на републиката“. Филмът разказва за високо развитото чувство на патриотичен дълг като характерна черта на челните колхозници.

По сценарий на И. Стаднюк режисьорът Г. Липшиц ще филмира кинокомедията „Къде живее щастието“ — за борбата на младежите от едно украинско село срещу предразсъдъците от миналото, срещу лентяството, подмазванията, дребното еснафско щастие.

На живота и бита на младите колхозници е посветен и филмът „Перото на жар-птица“ по сценарий на В. Миняйл и Е. Мартич. В студията на Алма-Ата от четирите филма, които ще бъдат пуснати тази година, три са със селска тематика: „Пеещият аул“ — за художествената самодейност в казахския колхоз (режисьор Н. Аймаков), „Ако всеки от нас“ — за новаторите-животновъди (режисьор С. Ходжинов) и „Мое момче“ — за формиране характера на младежите, прекарвали ваканцията на целините (режисьор А. Файк).

Филми с колхозни теми са включени и в планове на другите републикански студии.

Немалко филми са били снети с участието на животни. Но обикновено кучетата „са играли“ кучета, конете — коне, тигрите — тигри. А не би ли могло да се създаде филм, в който, както в приказките и басните, животните да изпълняват някакви роли?

Тази мисъл възникнала у киноработниците, когато те видели атракцията „Мечи цирк“ под ръководството на В. Филатов. Косматите артисти, облечени в съответни костюми, ходели по арената на задните си крака, представяйки

пожарникари, ездени на велосипеди и мотоциклети, боксирали се и вършели още много други работи.

В необикновения филм, който сега се снима в „Ленфилм“, ще участва само един човек — артистът В. Филатов. Всички останали роли ще се изпълняват от неговите четириноги възпитаници. Зрителите ще видят мечия град Берложск, където има и здания в модерен стил, и таксито, и въртолет, и даже метро. Тук живеят и героите на филма: майка, баща и двама сина. По-старият син е известният цирков артист Мишел, завърнал се от гастроли в чужбина. Той важнички, раздава автографи и е често гост на ресторантите, забравяйки, че артистът без тренировка губи своята квалификация. В това време по-младият брат, мечтаещ също да стане цирков артист, усилено се тренира. И ето на представлението Мишел не може да изпълни своя номер, а Мишутка се представя отлично. Който се осланя само на постигнатото, неминуемо претърпява неуспех — такъв е моралът на този весел филм.

*

Девет месеца е странствувал по океана „Заря“ — единственият в света немагнитен кораб. Неговите пасажери, сътрудници на Академията на науките на СССР, през време на рейса са извършвали научни изследвания. На борда се намирал и кинооператорът А. Вагин от „Моснаучфилм“. Това, което е видял, той разказва във филма „На границата между двата океана“. Филмът се състои от няколко новели: „Най-малкият материк“, „По следите на Маклухо Маклай“, „В страната на дългия бял облак“. Всяка една от тези новели разказва за земите, където е спирала „Заря“.

ПОЛША

Новият филм на режисьора Станислав Рожевич „Свидетелство за раждане“ се състои от три новели. В първата новела — „На пътя“ — десетгодишният хлапак търси своите родители и вижда всички ужаси на войната: разстрели, горящи села, измъчени хора. Втората новела се нарича „Капка кръв“. Нейна героиня е еврейско момиченце, което хитлеристите отвлечат от един детски дом, за да запазят чистотата на расата... Третата новела — „Писма от лагера“ — разказва за дванадесетгодишно момче; син на концлагерист. Той свято пази паметта на баща си и полага всички усилия, за да помогне на съветски войници да избягат от лагера.

ГДР

Новият филм на Курт Метциг „Септемврийска любов“ оживено се обсъжда от младежите в ГДР. Това е филм за тях, за техния живот, за техните помисли и за това, че е невъзможно в наше време човек да живее само в своя мир, извън обществото и политиката.



Сцена от филма „Тютюн“ (I серия) с участието на засл. арт. Никола Попов и Магда Колчакова. Режисьор Николай Корабов.



След епизодичната роля във филма „Бъди щастлива, Ани!“ младата актриса Мирослава Стоянова във филма „Тютюн“ изпълнява ролята на Лила. (Горе: Сцена от филма)



Апостол Карамитев и Виолета Донева изпълняват централните роли във филма „Двама под небето“. Сценарий Анжел Вагенщайн, постановка Борислав Шаралиев, оператор Тодор Стоянов.



Министърът на културата на СССР Е. Фурцева (в средата) всред видни гости на тазгодишния Московски фестивал (вляво Джина Лолобриджа).



Татяна Самойлова, Джина Лолобриджа и Сергей Бондарчук на фестивала в Москва



Евгени Урбански в ролята на Алексей Астахов от филма „Чисто небе“, снечелил Голямата награда на фестивала в Москва. Режисьор Григори Чухрай.

Списание „Филмшгигел“ си е задало за цел да изследва вкуса на берлинския кинозрител. Бил изчислен броят на посетителите в продължение на две години в кино „Камера“ и въз основа на ежедневния касов приход станало ясно какви филми се посещават най-много. За две години през екрана на това кино са минали 500 филма, но най-голям успех са имали съветският филм „Летят жерави“, българо-немският „Звезди“, западногерманският „Ние — децата-чудо“ и френският „Играч“.

*

В студиите на Дефа в Бабелсберг при Берлин Курт Метцинг завършва филма „Сънят на капитан Лои“ по романа на Волфганг Шрейер. Филмът разказва историята за неуспешната дейност на един американски шпионин от Западна Германия на територията на Съветския съюз. Главните роли са застъпени от Гюнтер Симон, Хорст Дринда, Екехард Шал и чехословашката актриса Яна Брейхова.

Друг филм на Дефа, който сега се намира в производство, е младежкият „Тези от 12 Б“, разказ за учениците от последния клас на гимназията, за техните ежедневни тревоги и радости.

РУМЪНИЯ

Събитието, за което разказва филмът „Войници без мундир“, се е случило веднага след въстанието на 27 август 1944 г., когато нацистите отстъпвали от Румъния.

...Пуста провинциална гара. Влакът се готви да потегли. Внезапно нацистите нападат гарата. Какво да правят хората от влака, които не искат да бягат с нацистите? Да се борят — отговарят авторите на филма. „Хора без мундир“, поставен от режисьора Франческо Мунтяну, с успех се прожектира по екраните на страната.

В студиите на Буфтеа, недалеч от Букурещ, режисьорът Синиш Иветиц ще снима филма „Романтично лято“. Действието се развива в навечерието на освобождението на Румъния от Съветската армия. Главните роли се изпълняват от деца.

ФРАНЦИЯ

Основана е международна асоциация на мултипликационния филм. Местопребиваването на постоянните органи на асоциацията е в Париж. В състава на административния съвет участва и представителят на съветските киноработници И. Иванов—Вано. Бюлетинът на асоциацията ще излиза на три езика, в това число и на руски.

*

„Щастие може да има и утре“ е първият дългометражен филм на режисьора Анри Фабiani, работещ досега в късометражния филм. В снимките, правени близо до Сен Назер, са участвували в масовите сцени много работници от корабостроителните заводи. Главният ге-

рой на филма, осемнадесетгодишен младеж от буржоазно семейство, разочарован от живота, решава да свърши със себе си. Благодарение на дружбата му с един работник от дока и на любовта на една мила девойка, благодарение вниманието на неговия учител у младежа отново се събужда интерес към живота.

В този филм за пръв път пред камерата застава известният композитор на естрадни песни и музикант Анри Крол. Той създава изразителен образ на работник-китарист-самоук. Крол бил тежко болен, но до края е участвувал в снимките. Когато филмът бил завършен, Крол се подложил на операция и един ден след операцията починал.

*

През последните години във Франция са проектирани повече от 70 светски филма. Почти година не слиза от екрана филмът на С. Айзенщайн „Иван Грозни“. Досега с голям успех се ползува „Съдбата на човека“ — С. Бондарчук. Не слиза от екрана и филмът на М. Калатозов „Летят жерави“. „Броненосецът Потемкин“ на С. Айзенщайн толкова дълго време се представя в столицата на Франция, че французите, както пише полското списание „Филм“, смеейки се, говорят, че той е станал неделна част от Париж, както крайцерът „Аврора“ от Ленинград.

*

Вестник „Юманите“ дава висока оценка на филмовата комедия на Филип де Брок „Смешник“, сравнявайки я с най-добрите френски комедии от следвоенния период. Главната роля се изпълнява от Жан-Пиер Касел, представящ весел поет, който се опитва да се бори по своему срещу пороците на буржоазното общество. Той иска да убеди една мила девойка, богата наследница, да се откаже от наследство. „Аз го обичам, но той ме плаши“ — говори героинята, отказвайки се да последва съвета на своя любим.

*

„С кого е господин Сорже?“ — това е новият филм на режисьора Ив. Чампи (познат у нас от филма „Героите са уморени“). Главната женска роля се изпълнява от неговата жена японката Кейко Киши. Филмът е сензационно-шпионски и действието се развива в Япония през време на последната война. Парижката критика се отзовава положително за филма на Чампи.

*

С голям интерес се очаква новият филм на Рене Клер „Златото на целия свят“, сатира срещу лековерните, мошениците и богатшите, които смятат, че с пари може да се купи всичко. За какво разказва филмът? Едно малко имение се прочува с това, че неговите собственици доживяват до 100 и даже над 100 години. То става обект на научни изследвания и прицелна точка на мошеници и търговци. Създава се даже тръст за експлоатацията на



Сцена от китайския филм „Семейство-то на революционера“, главната актриса в който спечели награда за най-добро изпълнение на женска роля на тазгодишния фестивал в Москва. Режисьор Шуй Хуа.



Даниел Дарьо и Жан Маре представят на френската публика в Кан съветската режисьорка Юлия Солнцева след награждаването ѝ за филма „Повест за пламенните години“.



Сцена от филма „Повест за пламенните години“.



Именитият съветски актьор Борис Андреев в ролята на Ерошка от филма „Казаци“.



Тюн Вин — млада и надеждна актриса на вьетнамското кино.



Франтишек Смолик и Яна Брейхова в чехословашкия филм „Висшият принцип“. Режисьор Иржи Крейчик.

това „вълшебно място“. Начело на тръста стои мистър Машер, който вече е пуснал в ход бомбастични реклами. Той иска да закупи именното и да построи голям луксозен хотел. Но стопанинът, момъкът Виктор, отказва да го продаде, заявявайки: „За златото на целия свят няма да ви дам земята си.“ Така Виктор остава при своята земя, а милионерите въпреки парите си загубват шанса да живеят дълго.

В ролята на мистър Машер и Виктор играе забележителният френски артист Бурвил.

ИТАЛИЯ

„Обещавам да не гледам филми, противоречещи на религията и християнския морал. Обещавам, че преди да видя един филм, ще се постарая да узная какво е мнението за него в католическия център. С всички сили ще поддържам хубавите и нравствени филми.“ Ето какво прочели жителите на Падуа в листчетата, които като сняг засипали улиците на града.

Разпространението на тези позиви е само част от обширната програма за участието на Ватикана в общото настъпление на реакцията срещу прогресивната италианска кинематография. В тази програма влизат и религиозни митинги, и специални молитви, и натиск на католическия печат.

*

Жорж Уилсон, известен френски артист и изпълнител на главната роля в наградения в Кан филм „Толкова дълго отсъствие“ (режисьор Аври Колпи), е ангажиран от италианския режисьор Ренато Салче за филма „Комедантът“. Действието се развива през време на войната в Италия. Господар на живота на жителите на едно малко градче е фашистският комедант. Срещу неговия кървав терор се изправят най-добрите граждани, водени от професора по философия. Тази роля се играе от Жорж Уилсон.

*

Алберто Латуада е завършил снимането на филма „Степ“ по едноименната повест на Чехов. Главните роли са застъпени от Марина Влади и Шарл Ванел. Сега Латуада възнамерява да постави филм с политическа тематика. „Бих искал — е заявил режисьорът — да направя филм върху автентичен факт — убийството на депутата Матеоти, човека, който бе противник на политиката на Мусолини. В периода, когато Мусолини взе властта и лъжеше народа с фалшиви обещания, Матеоти бе едва ли не единственият политик, който демаскираше политиката на фашистите. По заповед на дучето Матеоти бе убит. Надявам се, че тази тема не е загубила своята актуалност и острота и днес.“

ГФР

Нацисткия филм „Лайденски морал“, забранен в 1945 г. от съюзниците за безотговорно прославяне на пруския милитаризъм, отново се играе по екраните на страната.

По едноименната пиеса на Зимел режисьорът Роберт Сподмак поставя филма „Моят училищен другар“ — за съдбата на пощенския раздавач, който някога бил съученик на Гьоринг. Потресен от зверствата на хитлеристите, той пише на Гьоринг писмо с молба да се направи всичко възможно и се сложи край на тази ужасна война. За тази своя дързост бива обявен за луд и изпратен в психиатрията.

„Нощ на скандалите“ — така нарича западноберлинският печат „тържествената вечер“, устроена по случай откриването на западноберлинския кинофестивал. Под въздействие на алкохола някои от „филмовите звезди“ са забравили всякаква мярка за приличие. Вестниците с най-големи подробности съобщават за някои от разигралите се сцени, по нищо не отстъпващи на това, което показва италианският режисьор Федерико Фелини във филма „Сладък живот“.

САЩ

Списанието „Филм енд филминг“ отпечатва обширно интервю с отговорния редактор на сценарния отдел на киногомпанията „Колумбия“ Уилям Федимен за тежкото положение на холивудските сценаристи.

Гилдата на американските писатели има 1500 членове. Около 900 от тях пишат изключително за киното. Останалите работят за телевизията и радиото.

Работата на сценаристите страда от строго разпределение на труда. Всеки има своя тясна специалност: мелодрами, спортни филми, музикални, ковбойски, детективски, научно-популярни или филми на ужасите. Когато на някой продуцент е нужен сценарист, той най-напред дълго се осведомява в какъв жанр е работил...

Това, разбира се, изсушава творческата фантазия и води до шаблон и занаятчийство. А тъй като нормата на холивудския сценарист е от 10 до 25 коли седмично, много замислени разкази и романи така си остават и ненаписани.

Бет Дейвис, една от най-забележителните американски актриси, след петгодишно отсъствие отново се връща на екрана. Режисьорът Франк Капра ѝ е поверил главната роля във филма „Джоб, пълен с чудеса“. Това е нова версия на известния филм на Капра „Дом за един ден“, снет през 1933 г. А ето и съдържанието на филма. Старата Ана, продавачка на вестници и цветя в мизерните квартали на Бродуей, изживява голяма тревога. Нейната дъщеря, възпитана в манастир в Испания, се оженва за испански аристократ. Сега младата двойка в своето околосветско сватбено пъте-



„В Рим беше нощ“. Артистите Ренато Салваторе и Джована Рали в сцена от филма. Режисьор Роберто Роселини.



Клаудия Кардинале и Жан Клод Брели в новия филм на френския режисьор Апри Верной „Лъвовете са сърдити“.



Сцена от филма „Кръстоносци“. Режисьор Александър Форд.



Известната негърска певица Дороти Деендриж във филма „Порги и Бес“, снет по едноименната опера на Дж. Гершуин.

шествие ще посети и Нюйорк, за да се види с нея. Сметта на обществото — гангстери и протитутки — помагат на нещастната Ана. Един забогатял търговец (пак от същата среда) отстъпва за един ден луксозния си апартамент, а бедната улична продавачка се превръща в мадам ла Гипр. Всичко е минало добре. Младите си заминават, но как да живе по-нататък Ана?

КРАТКИ

В Централния дом на киното в Москва на тържествено събрание е била отпразнувана 60-годишнината от рождението и 40-годишната творческа дейност на кинорежисьора Григорий Рошал.

„Голямата награда“ на френското кино за 1960 г. била връчена на режисьора и сценариста на филма „Истината“ Анри Жорж Клузо.

Под режисурата на Херберт Весели в Хамбург се снима филмът „Хлябът на младите години“ по едноименната новела на западногерманския писател Хайнрих Бьол.

Марлен Хуциев, Геннадий Шпаликов

Аз съм на двадесет години



КИНОИЗКУСТВО

Библиотека литературни сценарии

В града е тихо. Нощ.
По тясната пуста улица със спокойна крачка се приближават трима души.

Те се спират, отпускат винтовки, като чукват с приклади паважа. Запушват.

Те имат спокойни, чисти лица. Три млади момчета. Трима войника на нашата революция.

Те стоят, вглеждат се и се вслушват в тъмнината. А после, като вземат отново винтовките си на ремък, продължават своя обход.

Те отиват все по-нататък и по-нататък по улицата. Все по-тихо и по-глухо отекват стъпките им.

В града е тихо. Става малко по-светло.

Улицата е пак пуста, но не задълго.

Отдалеч се приближават трима. Млади момчета с раници през рамо.

Не, момчетата са само две, третият е девойка. Но тя носи същите панталони, същите груби, взети за далечен път обувки.

Те вървят, пресичат площада. Мълчаливо се спират до входа, девойката протяга на момчетата ръце и настъпва пауза, чийто вечен смисъл е кой от двамата да си отиде първи, кой да остане.

Ние няма да се задържаме при този вход. Ще тръгнем по-нататък. Заедно с шумната млада компания, запълнила неочаквано страничната улица. Всички са весели, празнично облечени. Така се връщат от сватба или от рожден ден.

Появяването на младежите изплашва една млада двойка от каменното стъпало. А може би хладината на есенното разсъмване ги застава да станат. Те тръгват по пустите, тихи улици на Москва, покрай разносвача на афиши, покрай камион, от който стоварват касети с топъл, пресен хляб.

И ето насреща им се появяват първите минавачи.

Ето те се изравняват с млад войник с куфар в ръка. Споглеждат се. Споглеждат се и се разминават.

А ние ще тръгнем след войника.

Ще свием заедно с него в страничната улица и ще се спрем пред висока къща. В този ранен час къщата още спи и ти се струва, че през отворените прозорци се чува спокойното дишане на живеещите тук хора.

Войникът влиза във входа, стремително се качва по стълбата. Той не звъни. Изважда от джоба си ключ. Отваря вратата и

внимателно, стараяйки се да не шуми, минава по коридора.

Поставя куфара на пода и се оглежда. Стаята е подредена. Тихо е. Всички вещи стоят на обикновените си места.

На масата се белее записка: „Верке, ако дойдеш преди мене, чакай ме.“

Днес не го очакват.

Той се разхожда по стаята, оглеждайки я още веднъж, и като че ли отново привиква към нея.

След това сменя колана, отпуска се на дивана и започва бавно да разкопчава копчетата на рубашката.

Слънцето зад прозорците се вдига все по-високо и по-високо и стаята все повече се изпълва със светлина. Заедно със светлината пристигат и звуците.

В ключалката се обръща ключът, ключалката щраква, вратата скръцва.

В коридора жена на четиридесет и пет години, с хубаво, още младо лице и умни очи. Привично, без да гледа, поставя на поличката малка чанта. Разкопчава палтото си, под което се оказва бяла лекарска престилка.

И изведнъж се изпълва, замира.

От стаята се чува равно, здраво, младежко хъркане.

Жената тихо отваря вратата на стаята и се спира на прага.

На дивана, по гащета и фланелка, седи и спи, разтворил ръце, синът ѝ. Той отваря очи, почувствувал я до себе си.

— Сergyожа — почти беззвучно казва тя, чак сега разбрала цялата радост, която неочаквано я сполетява.

Тя се откъсва от вратата, обхваща сина си с ръце, с цялото си лице се притиска към него.

А станалият насреща ѝ син внимателно я поддържа, неловко я гали по косите.

— Е, зарева — криейки нежността си, сурово казва той, като изтрива сълезата ѝ.

После синът се облича.

Майката изважда от гардероба провиселият там три години костюм и Сергей с удоволствие облича своята цивилна дреха. С мъка успява да стегне панталоните в кръста, а раменете едва влизат в сакото.

Сергей поглежда в огледалото — панталоните са безнадеждно къси, а ръцете стърчат от ръкавите. Той се разсмява.

И в същата секунда гласът му се заглушава от втурналата се от двора висока музика и от невероятно силен женски глас, който пее естрадна песничка.

Сергей се подава от прозореца, вдига нагоре глава.

Три етажа по-нагоре, напроке на прозореца, стои голям радиоапарат. Той е пуснат с пълна сила. А на балкона, доволен, се протяга собственикът на радиото, висок черноок младеж в анцуг и бяла юнашка фланелка.

— Колка!... Фокин!... — радостно вика Сергей и маха с ръце.

Младежът го забелязва, стреска се и също така отчаяно замахва в отговор.

Започва радостен разговор под силните звуци на радиото. Не се

сещат да го затворят и двамата трябва да викат с все сила, но все едно — невъзможно е да се чуят.

На края Фокин сочи двора на Сергей. С пръстите си казва... „Слез, аз сега също ще изтичам.“

По разни стълби тичат двамата приятели, прескачат няколко стъпала наведи́ж, едва допирайки се до перилата, плъзват се на завоя и почти едновременно изскачат от полумрака на входа в слънчевия празничен двор.

И веднага пред очите на целия двор стават важни, бавно пристъпят един към друг, поздравяват се и като не издържат, силно се тупат по рамото. Нещо говорят — ние не чуваме какво, гледаме ги малко отстрана как ги наблюдават жените, които седят на скамейки пред входовете, или солидните мъже, които монтират „козата“ под гъбата на детската площадка.

Приятели́те завиват зад ъгъла. Зад къщите, на обраслото с трева празно място, деца и възрастни играят футбол. А по-нататък, зад празното място, се вижда висок насип, по който с грохот се носят електрически влакове.

Неумело хвърлената от някой топка се завърта в краката на Сергей. И в същата секунда Сергей ловко я поема и я ритва към небето.

На полето удивено се оглеждат, а той, като подхваща топката с глава, удря я на земята и неочаквано се устремява към вратата. Играчите отначало се стряскат, но след това из полето настава весело оживление:

— Момчета, Серьожка се върнал!...

— Пристигна жеравът от войската.

Защитниците се хвърлят насреща му, но той, набирайки скорост, леко ги обхожда. На вратата се мярка бялата фанелка и мургавото лице на вратаря. Сергей удря.

В отчаян скок вратарят се хвърля напред и вместо топката пригръща налетелия на него Сергей. Плътнo прегърнати, те падат на тревата.

— Серьожка! — хрипкаво и радостно казва вратарят.

— Ваня! — като диша тежко, вика Серьожа.

Топката е във вратата.

*

Така се срещат тримата. Иван бързо навлича панталоните и сега приятелите тръгват заедно, като се отдалечават от площадката. Зад гърбовете им играчите отново се разпръсват по полето. Празното място на вратата се заема от един запаялко.

Те вървят един до друг мълчаливо, радостни от срещата. Само Иван, като се сеща за нещо, се връща, взима от един запаялко някаква мрежа, и отново догонва приятелите.

Сергей случайно поглежда мрежата и лицето му изумено се изпъва. Той вдига очи и среща насмешливо веселия поглед на Фокин; незабелязано от Иван, Фокин намира на Сергей. „Какво си мислиш? У нас има промяна.“

В мрежата на Иван звънят бутилчици от детската млечна кухня.

*

От дъното на квартирата се чува пронизителен плач на бебе.

Вратата им отваря една много млада жена със сърдито лице.

— Къде се губиш? — се обръща тя към Иван.

Тя дори не поглежда Фокин.

— Люс, там имаше опашка — бързо обяснява Иван. — Кисело мляко нямаше и аз взех ориз. Дръж бутилките! — и ѝ подава мрежата.

— Той скромничи — се намесва Фокин. — Той отстъпи място на всички млади майки, след това помогна на една бабичка да премине улицата, нахрани гълъбите, помогна да хванат един хулиган, спаси един пионер, паднал в реката...

— Само това ли? — сухо го прекъсва Люся. — А какво е това в джоба ти?

Джобовите на Фокин са подозрително издути.

— Разхождахме се — чистосърдечно си признава Фокин. — Днес, Люся, е голям празник.

— Какъв? — започва Люся, но се спира, защото с последните думи Фокин бутва напред Сергей. — Серьожка...

— Аха... — усмихва се той.

— Отде се взе? Здравей!

— Здравей, Люся!

— Ах! — изведнъж се смущава тя. — Защо стоите тук! Влезте в стаята, момчета.

*

Това е още ненаредена стая на младите новодомци, с голи стени, проста маса, покрита с чиста покривка, с дървено детско креватче в ъгъла.

Тук няма нито бюфет, нито диван, нещата са натрупани на прозорците и столовете, а дрехите висят на стената, закрити със завеса.

— Е — казва Фокин, като вдига напълнена с водка чаша, — за мир, а? — и намира на Сергей. — За разоръжаване!

— Тихо! — сърдито казва Люся, като сочи с глава креватчето, в което мърда и заспива бебето.

— За разоръжаването — прошепва Фокин.

Младежите пият.

— Какво ново? — пита Сергей.

— Всичко ново е у Иван — казва Фокин. — Той сега е баща, семеен човек и домакин. Нали, Ваня?

— Да — малко смутено отвръща Иван. — Ето, получихме стая.

— Битово се устройваш, така ли? — усмихва се Сергей.

— Устройвам се — все така смутено кима Иван.

— Със страшна сила се устройва! — ужасява се Фокин.

— Завистници — казва Люся.

— А защо не? — казва Фокин. — Защо ние, самотниците, да не позавидим на чуждото семейно щастие?

— Ами създайте си свое — съветва Люся.

С бебето в ръце, тя идва към масата.

— На колко е? — пита Сергей.

— Скоро ще стане година.

— Растат хората — въздиша Фокин. — А ние, Серьожа, стареем. Е — вдига чашата той, — за мирното съществуване, което може да ни направи семейни.

— Остави — Люся закрива с ръка чашката на Иван.

— Никога не съм мислил, Иване, че ти си против мирното съществуване — строго казва Фокин.

— Аз не съм против — казва Иван.

— Остави — непреклонно повтаря Люся.

— Не! — твърдо възразява Фокин. — Нека враговете на мира да не пият при този тост, а аз ще пия.

— Хубаво е да се върнеш от армията. Всички ти се радват — казва Иван.

Видът му е сънен. Очите му лепнат.

— Какво мислиш да правиш? — Фокин пита Сергей.

— Искah в института, но закъснях. Може би е за добро — ще имам време да се подготвя, както трябва. А дотогава — ще поработя.

— Ела тогава при нас — предлага Фокин. — Работата е отлична, пътуваш из цяла Москва — чудесно! Искah ли утре да поговоря?

— Добре, ще видим.

Сергей изсипва в чашата остатъка от водката.

— За теб — казва той на Люся.

— Благодаря — казва Люся, като оставя бебето.

— Никога не съм мислил, че ще се омъжиш за Иван.

— И никой не е мислил, и аз също не съм мислила, и той.

— Той, да речем, е мислил — казва Иван, като не вдига отпуснатата на ръцете си глава.

— Напили са мъжа ти — казва Сергей.

— Ще си отспи — казва Люся.

В ъгъла, на дървеното креватче, бебето заплаква.

— От тая работа не можеш да си отспиш — кима Фокин към ъгъла и като разтърсва силно Иван за раменете: — Ей, Иване, какво виждаш в съня си? Подем!

Иван потръпва, вдига съненото си лице.

— Хубав сън видях, момчета. — Той се усмихва. — Сергей се е върнал от армията.

— Ваня! Ти сънуваш пророчески сънища!

Сергей прегръща Иван, дръпва към себе си Колка и тримата се сливат в здрава мъжка прегръдка.

*

Когато Сергей излиза на двора, вече е вечер, бавно гаснат прозорците.

На входа някакъв младеж разговоря с девойка. В едната си ръка държи кофа, а с другата немного умело прегръща девойката.

Сергей не иска да им пречи и се кани да ги отмине, но извед-

нъж девойката оставя момъка и като се втурва към Сергей, увисва на шията му.

— Серьожка!

И Сергей здраво я прегръща пред очите на изумения момък: девойката е сестра му.

— А кой е този? — тихо пита Сергей.

— Един познат — отвръща сестрата и късо заповядва: — Вземи кофата!

— Здравейте — казва момъкът, като подава кофата.

— Здравейте — му отвръща Сергей.

— Тръгвай, Витя — казва Вера.

— Разбира се — бързо отвръща момъкът.

От стълбището Сергей гледа през прозореца в двора — момъкът, както преди, стои долу.

— Виж, твоят не си отива — казва Сергей, като поглежда от другата площадка.

Като не палят лампата, те влизат в стаята. Гори нощната лампичка, майката спи, обърната към стената. Вера отива към прозореца.

Виктор стои долу, вдигнал глава. Той ѝ маха с ръка и тръгва през двора.

— Ей, как си го приучила — чуди се Сергей.

— Чакай да видиш тебе как ще те приучат.

Те разстилат вестник на масата и изсипват кофата с гъби, които изпълват стаята със свеж горски дъх.

*

Сутрешните стълбища са шумни. Те са пълни със стъпки, разговори, къси поздрави.

Младежите се срещат на двора и се отправят към изхода. Под арката ги среща възрастна жена в железничарска униформа: това е майката на Фокин, тя е пристигнала със сутрешния влак. Колка я целува пътно, те си казват нещо и ето младежите излизат на улицата и се смесват с проходящите.

На кръстопътя тримата се разделят на различни страни. Иван заедно с потока от хора завива на ъгъла и тръгва по улицата, в дъното на която стърчат високите комини на завод.

А в това време става все по-оживено. Това са сутрешните улици на големия град — шумни, пълни с коли, делови.

Случвало ли ви се е да видите в потока на градския транспорт кола с дръпнат назад гюрук?

Ето една. Като прави остър завой, тя спира. Седящият в кабината Коля Фокин дърпа ръчката.

И гюрукът бавно пълзи нагоре — покрай отворените прозорци на училището, където се чува равният глас на учителите и скърца тебешир.

И ето вече един покрив, а зад него се е опънала в далечината улица. А още по-нагоре, наред с училището, се издига корпусът на бъдещ дом.

И на фона на небето, по тънка греда, като че ли по въздуха, уверено се движи малката фигурка на заварчика, който влачи след себе си кабел.

Сергей е дошъл малко по-рано от другите. Той стои на самия връх, над града, облечен в нова, още несмачкана куртка на заварчик. Той не бърза да започне работа.

Иска му се ей така, да постои сам, да помисли. Не е виждал този град три години. Когато се върна, бързо мина през улиците му към къщи и едва сега отвисоко се състоя истинската им среща. Сергей стои, допушвайки цигарата си, гледа огромния град, който няма край.

Скелите на къщата постепенно се пълнят от човешки фигури и на разни места вече се появяват първите искрици огън.

Сергей спуска маската и белият огън на електрозаварката се мията всред другите подобни огънове.

Понеделник е, първият работен ден от седмицата.

*

Вечерта те се срещат на двора или на ъгъла на градинката при редицата телефонни будки и автоматите с газирана вода.

Най-често Сергей и Коля идват заедно и тогава отиват да „спасяват“ Иван.

С условна свирка те го викат на балкона и започва енергичен разговор, който се състои от красноречиви жестове: приятелите предлагат на Иван да излезе, а Иван безнадеждно вдига рамене, като кима към стаята, където Люся бави детето.

Но ако Иван успее да излезе под някакъв предлог, те винаги са тримата.

Тримата се отправят да бродят из града.

Или както тази вечер, влизат в един от близките дворове, разположени между високите нови корпуси. Тук се събират младежи и девойки, свирят радио и двойките тропат по асфалта.

— Коля, Коленка! Привет, Коля! Добър вечер, Коля! — чуват се в надпревара гласовете на девойките и е ясно с какъв успех се ползува из тези места Колка Фокин.

А той седи до Сергей и небрежно кима глава.

— Защо не танцуваш? — пита той Сергей.

— Сега — отвръща Сергей и не мръдва от мястото си.

Той седи на скамейката, гледа порасналите девойки, облечени умело и красиво, които така добре и майсторски танцуват със своите момчета.

— Не се бави, Сергей — намига, като се отдалечава в танца, Фокин.

До Сергей, духайки си с ръце, сядат две поруменели от танца момичета, и двете съвсем младички, но вече закръглени и стройни. Като хвърлят поглед към Сергей, замълчават от приличие и едната, набрала кураж, казва:

— Здравейте. Не ни ли познахте?

Сергей неловко вдига рамене.

— Не съвсем — признава той.
— Ние идвахме при сестра ви Вера да си учим уроците. Тося и Шура. Помните ли?

Сергей кима:

— Сега си спомних.

Момичетата се поглеждат и дружно прихват. После отново церемонно мълчат.

— Хубава вечер — казва едната, другата се засмива.

— Без обиди.

Те предизвикват Сергей да говори, но той не знае за какво и как да говори с тях.

— В армията са ви научили да мълчите, така ли? — като се усмива, пита едната.

— Пази военна тайна — насмешливо добавя другата.

И дружно се разсмяват и девойките бягат да танцуват.

Сергей остава на скамейката. Някой го дърпа за ръката. Това е Вера.

— Хайде. Аз ще вода — казва тя.

Тя умело и леко води Сергей, а очите ѝ през всичкото време неспокойно гледат встрани. Ето те радостно светват.

От улицата влиза в двора един младеж, тъмният му силует се откроява на светлината на вратата, не се приближава към танцуващите.

— Пристигна — каза Сергей, хванал погледа на Вера, като не изпуска ръката ѝ.

— Виждам — колкото може по-небрежно отговаря Вера.

— Мама не казва ли нишо?

— Тя знае.

— Растат хората! — засмива се Сергей и пуска Вера.

— Тръгвай! — Това е Фокин. — Две интересни младици ни чакат.

Настрани стоят две девойки — едната е тази, която е танцувала с Фокин.

— Може ли да се организират танци извън колектива? — продължава Коля. — Коя от двете ти харесва?

— Не зная — казва Сергей. — Аз си отивам у дома.

— Е пък ти — учудва се Фокин. — Защо? Аз какво ще правя?

— Няма да пропаднеш — усмива се Сергей. — Не, сериозно, Коля, не ми се ще. Иди, танцувай. А аз ще си отида и ще спя. Нещо се измориш.

Той излиза бавно през вратата и тръгва по улицата, тромав в тесния си костюм, пхнал ръце в джобовете на панталоните.

Вече е късно, на входовете, притиснати, стоят двойки. Чува се тих шепот.

Насреща бърза девойка в светло палто. Тя се усмива и Сергей се усмива в отговор. Но усмивката на девойката не е предназначена за него — тя изтичва покрай него и почти пада в ръцете на момъка, който върви зад Сергей.

Момъкът неловко я прегръща, а тя го целува, също неловко, като поглежда Сергей.

Те бавно тръгват под лампите по вечерната улица. От дървото пада жълт лист, плъзва се по рамото на девойката и момъкът внимателно я прегръща, като задържа листа с ръка.

*

Като подскачат всред потока от коли, те се втурват в есенния листопад на булеварда.

Денят е много ясен и слънчев, с лек ветрец и листата летят всички заедно, прави и светли. Те засипват пътищата, скамейките, падат по раменете, върху черните блестящи покриви на колите.

Младежите пресичат булеварда направо, като се стремят да хванат трамвая, който вече завива по булеварда.

В ръцете на Иван се отвива голям пакет, завит във вестник, и пред младежите заподскачат и се търкалят по листата големи бели ябълки. Те бързо ги пхат в джобовете си, но все едно, това ги задържа, трамваят е вече на спирката и те едва могат да прескочат ниската железна ограда.

Иван и Сергей са в първия вагон. Трамваят вече тръгва и Фокин, който бяга малко след тях, удря по стъклото на втория вагон. Девойката кондуктор му отваря вратата, той скача в движение.

Още задъхан, той бърка в джоба си за дребни пари, но като намира ябълка, я подава на кондукторката.

— Един билет!

— Благодаря — казва кондукторката.

Тя откъсва билет, взима ябълката и спокойно започва да яде.

Трамваят е полупразен. През осветените от слънцето и отворени прозорци долитат листа.

Младежите махат с ръка на Фокин от своя вагон, удрят по стъклото:

— Ела тук, Колка!

— Тичам! — Фокин отива към предната площадка на вагона, обръща се към кондукторката. — А този билет там важи ли?

— Не — казва девойката, — трябва нов да си вземете.

— Е, какъв ред имате — кимва с глава Фокин. — Трябва да се оправи това.

— Важи, важи! — разсмива се девойката и с друг, „кондукторски“ глас обявява — „Воробьев переулоч“!... Следващата спирка е „Училището“!

Фокин отива при младежите.

На спирката те скачат от трамвая и тръгват по своята улица по слънчевата ѝ страна. Среща ги девойка в ярка кърпа. Като я вижда, Фокин се зарадва и широко се усмихва:

— Здравейте! А как, бързо ли стигнахте тогава?

— Тогава? — девойката се спира и също се усмихва малко неуверено.

— Да. Успяхте ли да вземете метрото?

Младежите са малко напред, оглеждат се и спират да чакат Фокин.

Той, като продължава да се усмихва, говори нещо на девойката, очевидно приятно, защото тя, като отговаря, през всичкото вре-

ме също се усмихва. След това те дружески се прощават и Колка догонва младежите.

— Коя е тази? — пита Сергей.

— Хубаво момиче — казва Иван.

— За пръв път я виждам — разсмява се Колка.

— Стига?! Как се казва?

— Това не попитах. Е, нищо, довечера ще изясним. В осем и тридесет. При кино „Буревестник“.

— Лъскач! — с уважение казва Иван.

*

На двора тримата се разделят, всеки тръгва към своя вход.

Асансьорът е горе, Сергей натиска копчето, извиква го, но него дочаква, а тича по стълбите, като взима по две стъпалата. Някъде на третия етаж се среща с асансьора. А асансьорът, като се спуска надолу, важно прошумява покрай него.

Сестрата мие прозореца в кухнята.

— Къде е мама? — пита Сергей, като влиза.

— Сега ще дойде.

Сергей вдига капака на тигана, мушка с вилицата едно кюфте, започва да дъвчи.

— Стопли го! — строго казва сестрата.

— Добре, има време. Аз не искам още, просто така. — Той влиза в стаята, отново излиза. — Е, къде е мама?

— Казах, сега ще дойде. Отиде в магазина.

Сергей безцелно се разхожда из стаята. За какво да се захване? Няма никаква работа. Застава всред стаята.

— Кузмич! — силно вика той. — Николай Кузмич!

— А? — обажда се от коридора детски глас.

— Какво правиш?

На вратата се появява осемгодишно момченце, съседче, и мълчаливо вдига рамене: нищо не правя, скучая.

— А уроците?

— Научих си — въздъхва момченцето.

И двамата очевидно са в едно и също положение — и двамата нямат какво да правят.

— Слушай! — изведнъж радостно предлага Сергей. — Хайде да отидем на баня? А? Да се понапарим.

— Хайде! — радостно се съгласява Кузмич.

— Е, тогава, пригответи се, живо! Едно, две, като при тревога. Кузмич се втурва към тяхната стая.

Влиза майката. Слага на табуретката мрежа с картофи, влиза в стаята.

— Какво е това? — тихо и като че ли малко уплашено, пита майката, като забелязва на бюфета една пачка пари. — Откъде толкова?

— Заплатата — казва Сергей. — Получих.

— Толкова скоро?

— Не по-скоро, отколкото всички други.

— Къде отиваш?

— Искам да отида да се понапаря.

Като сваля престилката в коридора, Вера влиза бързо в стаята. Спира на масата. Вижда парите.

— Серьожка ли ги донесе?

— Занеси чиниите в кухнята — казва майката.

— Стиска си заплатата — казва Вера, като помага на майката да събере чиниите. — Няма да покани никого на ресторант, в „Прага“ например, или някъде на кафе. Аз никъде не съм ходила. Първата заплата трябва весело да се изгуляе и да се запомни, а сега ние ще гуляем с картофи. Кажете, мамо?

— Да. Трябва да ти купим обувки за зимата. А Серьожа е без костюм.

— Е, да, разбира се, обувки! — възмущава се Вера.

Сергей взима чиниите от майка си и те със сестрата излизат на коридора.

— Ти си глупак — му казва Вера със съвсем друг, сериозен глас.

— Защо?

— Нищо не си купил на мама.

— Ох! — Сергей, объркан, махва с ръка. — Добре, другия път.

— Другият път не се смята — казва Вера. — Няма друг път. Все едно, като на осми март. — И изведнъж делово добавя: — Дай ми една рубла.

— Вземи от масата — казва Сергей и като хваща за ръка търпеливо чакация Кузмич, вика в стаята: — Тръгвам, мамо!

Когато Вера влиза в стаята, майката мълчаливо седи на масата. Лицето ѝ е замислено и сериозно.

— Какво има, мамо — весело казва Вера. — Не е страшно, че Серьожа е получил пари. Мисля, че това е радостно.

И тя внимателно взима от пачката една рубла.

*

След банята е приятно да се пие студена бира.

Сергей бавно си подръпва от шишето. Кузмич, също бавно, пие от чаша газирана вода.

— М-а-з-о-... ма-зо-ли-стът... — бавно чете момчето прикрепена към вратата на банята обява. — Мазолистът е в отпус-ка. Серьожа! — учудено пита той. — А какво е мазолист?

— Мазолист ли? — повтаря Сергей, като се откъсва от някакви свои мисли. — Мазолист. Е, това е... нещо като бръснар. Стриже мазоли.

— Аха — сериозно кима Кузмич. — А защо е в отпус-ка?

— Как защо? — учудва се Сергей. — Всеки, който работи, получава по закон отпуск. Ето и той... Ех, ти, мазолист — усмихва се и бута Кузмич към спрелия автобус. — Пъхай се, че ще го проспим.

След баня е приятно да се вози човек в автобус — подрусва, през отворените прозорци духа прохладен вятрец. Кузмич сяда, веднага си подава главата през прозореца и започва да чете всички фирми — право и обратно.

Сергей стои, като се държи за дръжката, оглежда се. Разни хо-

ра пътуват в автобуса. Както често става, неволно започваш да ги разглеждаш. Ето някаква девойка седи до него, вдига очи от книгата; книгата лежи на коленете ѝ.

Хубава девойка, с приятно лице и светли, хубаво сресани коси.

Такива той често среща по улицата. Често. Много пъти е виждал такива лица. Много пъти, но...

Изведнаж много му се прииска тя отново да се откъсне от книгата, за да може отново да види лицето ѝ, а не само косите — кичур, който пада на челото и изпод който не се вижда нищо освен краят на носа.

Той гледа и чака. Това дори му се струва забавно като игра — ами ако през цялото време я гледа, без да се откъсва, ще вдигне ли тя глава?

Много му се ще така да стане.

Така те пътуват. Тя седи, навела ниско глава над книгата. Той стои, държи се за облегалката и я гледа. Тя не забелязва нито поглежда му, нито самия него. Тя е съвсем погълната в четене. Той през цялото време я гледа.

В полето на зрението му се вмъкват нечий рамене, вратове, лица, мрежи, топки, кутии.

Девојката чете. Сергей я гледа.

Няколко пъти през ръцете ѝ минават ресто и билети. Девојката ги предава, без да гледа, и само един път разсеяно го поглежда или по-скоро гледа през него.

Девојката вдига глава, замислено поглежда през прозореца и като затваря книгата, става.

— Вие слизате ли на следващата — пита тя.

По-точно той се досеща какво го пита тя, защото не чува думите — така изведнъж затуптява сърцето му. Той поклаща глава: „Не!“

Тя казва още нещо, очевидно: „Тогава, позволете“ — и започва да се промъква към изхода, изчезва зад гърбовете на пътниците.

За секунда той я вижда при самия изход; в този момент автобусът спира, леко шраква вратата. Тя слиза и веднага я закриват другите хора. Сергей се обръща.

И в същата секунда някакъв вътрешен глас му казва високо и отчетливо:

— А всъщност тя сега ще си отиде и — край!

И тогава Сергей се хвърля след нея, но пред него стоят плътно гърбове. Той се хвърля назад, като блъска влизашите пътници, пробива към задната врата.

Като се обръща към шума, „за какво съм мислил, спал ли съм?!“ — момченцето вижда как Сергей, като разтваря с ръце вече затварящата се врата, слиза в движение. Обърканото момченце скача от мястото си, без да разбира нищо, но автобусът вече е набрал скорост и фигурата на Сергей изчезва зад завоя.

Наоколо шуми уличната тълпа и девојката не се вижда никъде. Тя е пропаднала, разтворила се е в блъсканицата. Какво да се прави?

Ето я!

Пие газирана вода.

Купува бурканче консервирани зеленчуци от една сергия.
Преглежда при будката моден журнал.
Незвучно мърда устни зад стъклото на телефонната будка.
Върви по-нататък.

Сергей неотстъпно върви след нея из многолюдните московски улици, без да изостава и без да се приближава.

Няколко пъти девойката трепва и се оглежда, като че чувства върху себе си нечий поглед. По едно време дори тя го забелязва. За секунда лицето ѝ става съсредоточено: струва ѝ се, че някъде е виждала този младеж. Без да си спомни — не е ли все едно? — тя върви по-нататък, вече забравила за него.

А той се появява отново — този път в тъмния прозорец на вагона на метрото. И веднага изчезва — влакът с грохот излиза на светлия перон.

Но след минута се появява пак на съседния ескалатор. Сега става ясно; младежът я следи.

Лампите на вечерната улица светват. Така те стигат до нейната къща.

На входа тя се обръща — той стои на противоположната страна, не се приближава, усмихва се.

Тя влиза във входа. Той вижда как бавно се качва нагоре асансьорът. След това силуетът ѝ се показва на един осветен прозорец.

Той стои долу. Вдигайки глава, той ѝ маха с ръка.

В стаята зад нея светлината изгасва. Тя си отива и от стаята се разнасят първите звуци на телевизора. Един след друг угасват прозорците и хорът на телевизорите става многоброен.

Сергей бавно вдига поглед из прозорците и се спира на покрива с безброй антени.

*

Есента е към своя край. Вятърът гони по тротоара сухите листа, на булеварда се чернеят дърветата, волно се вее на вятъра сенникът на откритото кафене. Там още ярко гори светлина, но масите са вече прибрани и наредени една върху друга — кафенето затваря и светлината му е единственото топло петно в тази хладна ветровита вечер.

Те вървят мълчаливо и мислят — всеки за нещо свое.
... До отиването ми в армията, може да се каже, въобще нищо нямаше — мисли Сергей. — След това — армията. Тук също всичко е ясно. Мислех си, като се върна, всичко ще започне. Не знаей какво се е изменило. Все пак, като че ли никъде не съм бил...
... На кого може да се позвъни сега? — мисли Фокин. — Валя Егоровна днес е вечерна. За Светка е вече късно. Интересно колко ли телефони може въобще да запомни един човек? ...

— ... Колко време вече мина — продължава да мисли Сергей. — а с мен нищо не става. Ден след ден. А аз като че ли се оглеждам, премервам се. А трябва нещо да се предприеме. Трябва. А какво — трябва ли? И как? ...

— Временце — казва гласно Сергей. — Точно по поръчка.

— Сега на плажа е приятно — уточнява Фокин.

— Все едно — мрачно изръмжава Иван.

И младежите отново вървят мълчаливо.

— Какво става с Иван? — мисли Фокин. — Сигурно пак нещо с Люска? Той никога няма да каже, но аз виждам. Рано се ожени той. Говорех му.

— Ако „Торпедо“ бъде бит от „Локомотив“ — мисли в това време Иван, — а киевчани не направят нищо в Ростов, а Тбилиси загуби срещу „Динамо“, тогава „Динамо“ ще изплува, на „Спартак“ нищо вече не може да се помогне. А имаше отбор.

— Нямаат те колектив! — изведнъж се разпали Иван сред общото мълчание.

— Кои? — като не разбира, пита Сергей.

— Бърбориш — строго казва Фокин.

Те вървят няколко крачки мълчаливо. Фокин гледа съсредоточеното и сериозно лице на Сергей и като че ли между другото казва:

— Ти позвъни ли й?

— На кого? — учудва се Сергей.

— На нея.

— Не. Защо ми трябва?

— Е, какво ще правим? — пита Фокин.

— Не знам — казва Сергей.

— Хайде да отидем у дома — нерешително предлага Иван.

— Да гледаме телевизор ли? — усмихва се Фокин. — Беше човек, но си купи телевизор...

— Аз нямам телевизор — вдига рамене Иван. — Какво искаш?

— Ще си купиш — убедено казва Фокин. — Всички купуват.

— А какво да правя вечер? — пита Иван. — По улиците ли да се скитам?

— Да-а — проточи Фокин. — Улицата не е за женени. На всички вас мястото ви е при телевизора. — Той с пръчка сочи покривите на къщите, покрити с мрежа от антени. — Ето! Страшно ми става, като гледам това. Животът е уреден. Точка. Кръст! А мен лично на такова нещо само чрез народен съд могат да ме принудят!

— Добре, казва Иван — ще си отида в къщи, защото иначе може да се разплачеш.

— Със здраве! — кима Фокин. — Процъфтявай в същия дух.

Иван махва с ръка и свива в уличката. Сергей и Фокин вървят заедно.

— Видя ли? — пита Фокин. — Обиди се!

— Бърборко си — като помълчава, каза Сергей.

— Така е — съгласява се Фокин. — Може би времето е такова, не знам. Е, какво ще правим? — Те минават покрай афиши. — Слушай, хайде да постъпим във вечерния университет на културата. Да отидем право там и да се запишем.

Колко продължава да говори нещо, но Сергей не го слуша. Той мисли за нещо свое.

— Колко време мина? Почти два месеца. Е, да предположим, че я намеря по телефона; в края на краищата това винаги е възможно. А какво ще ѝ кажа? Тук е този, помните ли? А, глупости. Внушил си е. Ще се забрави...

— Привет! — чува се звънък момински глас.

— Привет, Коля!

Сергей и Фокин се спират.

На другата страна на улицата, осветени от лампата, стоят две девойки, познати нам от танците в двора, и махат на младежите с ръце.

Фокин отива към края на тротоара и казва през улицата като през река:

— Добър вечер! — И към Сергей: — Да ги извикам ли?

Сергей свива рамене.

— Елате — викат девойките.

— Не можем! — отвърща Фокин. — Тук не се минава!

Девойките се смеят и бързо изтичват през улицата.

— Ние ви викахме, викахме, а вие като глухи — казва първата и критически оглежда Фокин. — Съвсем си подивял, дори сопа си си купил.

— Е, какво ще правим? — пита втората.

— Мога да ви прочета лекция — казва Фокин — за строежа на вселената. — Той спира, слага ръце в джобовете и навежда глава. — Лекцията ще се придружава с показване на звездното небе.

— Ама сериозно ли? — пита девойката.

— Сериозно — ще търсим кибрит. Ей, другари! — вика той през оградата на градинката, пред която минават. — Моля за кибрит!

Молбата се отправя към две момчета, които, седнали на детска лодка-люлка, водят разгорещен разговор.

— А тя?

— Затвори телефона. Лесно ѝ е на нея — а аз, като глупак, бягам, търся две копейки. Докато вървах, не пропуснах нито един автомат.

— Ало! — по-силно вика Фокин. — Имате ли кибрит?

— Дръж! — едно от момчетата му подхвърля през оградата кутня.

— Благодаря! — Фокин запалва, обръща се към Сергей и девойките. — Да вървим! Вечерта още не е свършила. Дръжте кибрита, момчета!

Те тръгват нататък. А на дървената лодка-люлка разговорът продължава:

— Слушай, какво да се прави?

— Иди.

Момчето става.

— Имаш ли по две копейки?

— Ето.

Момчето ти брои в ръката си.

— Три са твои и две мои. Дявол да я вземе! — и като се засилва, хвърля монетите в тъмнината на градинката.

Те със звън се търкулват по циментовото дъно на празния басейн.

*

Сергей се събужда. В стаята е тъмно. През пердето е пробила тясна ивица светлина. Сигурно се е разсъмнало. Сергей шари по стола за кибрит, става.

Той отива към прозореца, вдига пердето с ръка и зажумява. В очите го удря ярка, бяла светлина. Вън всичко е бяло: покриви, дървета, двор, жици. Всичко е покрито от падналия през нощта сняг — първият и чист.

Сергей настръхва. Като че ли го побива хлад, проникнал през затворения прозорец тук, в топлата стая.

Зад гърба му скръзва пружина и сънен глас пита:

— Излизаш ли?

— Да.

— Почакай, пийни чай. Аз сега ще стана, ще сваря.

— Няма нужда, закъснявам.

— Ти ще ми звънеш, нали?

Сергей премълчава.

— Почакай.

Той се обръща при вратата.

— Ти навярно не ме уважаваш. — Тя го поглежда в очите.

Сергей мълчи.

— Аз тръгвам — казва той. — Всичко хубаво.

— Почакай! — бързо, изплашено, с шепот: — Струва ми се, че в кухнята има някой. Сега може. Само по-тихо, чуваш ли, по-внимателно...

Сергей бързо преминава през чуждия коридор.

Бързо изтичва по стълбите и като бутва тежката входна врата, излиза на двора.

Белотата отново го ослепява.

Снегът е равен, по него още никой не е стъпвал тази сутрин. Сергей, без да се оглежда, пресича двора. Дворът е пуст и само при един от входовете мъж с пуловер чисти от снега „Победа“-та си. Той внимателно поглежда непознатия младеж.

Сергей се извърща. Той излиза, почти тича по улицата.

Започва денят и улицата постепенно се изпълва със звуковете от трамвай, шум от многобройни коли и веселите гласове на децата, които се радват на първия сняг.

*

Но ето вече не меки, пухкави парцали, а твърд, остър сняг лежи над московските покриви.

Виелица.

А на бръснещия, остър вятър работи заварчик. Вятърът разгаря искрите, смесва ги с летящия сняг, силе се надолу, на улицата.

Виелица.

Но и в такова време автокрановете изпълняват службата си. Изметена от вятъра е една нова, дълга улица. Къщите там стоят още пусати, незаселени. Електромеханиците от високите автокранове закачат бели млечни кълба към стълбовете, наредени по улицата.

Бягат, мушнаха глави в яките си, пешеходци, като обръщат гръб на вятъра.

Виелица.

Мокри, потни лица. Работят стоманолеярите при лъхащите жар мартенови пещи.

Като размахват лопати, стоманолейарите отиват, навеждайки глави над прохладните чешми, пият, пият.

В ранния зимен сумрак като тържествена тъмна грамада се извисява заводът; неочаквано осветлен и отвътре от могъщо зарево. И минавачът, който в тези минути минава оттам, знае — това е стоманата.

Кръглите светещи кълба на лампите се мяркат зад белите клони на дърветата. Трамваят преминава през булеварда. Като пресича направо булеварда, Фокин едва успява да скочи на стъпалото.

Като поткъсва билет, кондукторката гледа Фокин и изведнъж се усмихва.

— Здравейте!

— Здравейте! — казва Фокин. — Вие всички ли пътници поздравявате?

— Забравихте ли? Вие ми подарихте ябълка.

А-а — спомня си Фокин. — Здравейте! — Той маха ръце: — Целият запас се свърши — сега до следващия сезон.

— Е, добре, ще почакам — съгласява се девойката.

— Какво ново? — пита Фокин.

— Нищо. Работим.

— А как е Новата година? Ние още в тази година не сме се видели.

— Честито Новата година! — казва девойката.

— Е, какво да ви пожелаея? — пита Фокин. — За Новата година.

— Не зная. А на вас?

— На мен? Разбира се, здраве и успехи в работата и в личния живот.

Фокин, като кима, поздравява влизащата в трамвая девойка, тя му отвърща.

— Вие имате много познати — казва кондукторката.

— Желая ви щастие! — кима глава Фокин. — Така и трябва, не бива да нарушаваме правилата.

И започва да си пробива път към предната площадка. В това време там се чува шум.

— Какво искате? — говори възрастен човек на един пиян, който с цялата си тежест се е облегнал на него.

— Кой си ти, с такъв нос? — диша в лицето му пияницата. — С очила? Познавам те аз тебе. Много сте вие тук такива.

— По-внимателно! Цапате ме!

Пияният е в мазна спецовка и нарочно се допира до пътника. — Ах-ах-ах! Цапам! Оскърбяваш работния човек? Сложил си и очила?

— Негодник! — казва пътникът на пияния.

— Какво? — разярява се пияният. — Оскърбяваш работния човек? Бъдете ми свидетели! Ние, разбираш ли, бухаме, а той... Очила си сложил! Ще ти покажа аз на теб как се обижда!

— Хайде да отидем да се разходим — обажда се Фокин, — да подишаме въздух.

— Какво? Ръка на по-възрастен? — завиква пияният. — Палета! Суинги! Дигат ръка на трудовия човек?!

— Хайде, омитай се оттук! — взима го в железните си прегръдки Фокин.

Изсвирване на кондукторката. Трамваят спира.

Фокин, хванал пияния, го извежда от трамвая. Дава го на пристигналите доброволни сътрудници на милицията. Те го повеждат. Насреща им иде милиционер.

— Вие кого водите? — като го вижда, с тънък глас изведнъж започва да вика пияният, като се дърпа. — Вие водите гълъба на мира!

*

— Здравейте! — казва Коля, като се появява на вратата. — Привет на симулантите! — той идва към телевизора — предават хокей. — Кой играе?

— Току-що запалихме — казва Сергей. Той лежи на легло, болен е.

— Какво ти е? — пита Коля, като вдига книгата от одеялото на Сергей. — Химия? Ти какво, да не би след грипа да имаш усложнение по химия?

— Би трябвало да имам усложнение по физика и английски — въздиша Сергей.

— Нищо — успокоява го Фокин, — сега ще те лекуваме със средствата на народната медицина. — Той поставя на масата една четвъртинка, отива към бюфета за чашки. — Ти се готвиш като че ли за Космоса.

— Защо? — не разбира Сергей.

— Изпитите за института са през август, а ти още от февруари си седнал.

— А какво да правя, Коля? — Сергей разперва ръце.

— Докато боледуваш, да беше си отспал, а — продължава Фокин. — Аз цяла седмица не мога да се наспя.

— По-добре да беше по-малко хойкал ношно време.

— Какво говориш! Знаеш ли колко работа има — не ми е до това. Е, наздраве.

Младежите пият.

— Кога ти е отпуската — пита Колка.

— През лятото.

— А на мен сега ми предлагат. Може да съберем момчетата и да драснем със ските някъде по-надалеч.

— Кой ще ме пусне сега? — казва Сергей.

— Жалко. А аз скоро видях в „Динамо“ такива ски! Горнището им от червена пластмаса — оживено говори Фокин. — На тях можеш да правиш каквото си искаш. Висока класа!

— Знаеш ли — тихо казва Сергей, — завиждам ти аз на тебе, Колка.

— Глупости! — махва Фокин. — Трябва ти един месец да покараш и всичко ще бъде по нормата.

— Не това искам да кажа.

— А какво?

— Е, така — казва Сергей, като мисли за нещо свое. — При тебе всичко е така просто, леко, весело...

— Ти за какво? — не разбира Колка.

— Така, въобще. За всичко.

— А-а — неопределено казва Колка.

— Дявол знае... — свива вежди Сергей. — Ето, кажи, на тебе, Колка, всичко ти харесва — как живееш? Само без смях...

Колка учудено гледа Сергей.

— Сигурно имаш усложнение след грипа.

— Аз те питам сериозно...

— Привет! — като влиза в стаята, казва Иван.

— Здравей! — кима Фокин. И към Сергей: — А дявол знае. Е, случва се някакъв тип да ти развали живота: у нас на работата има един такъв. Е, понякога човек има лошо настроение. А в основному — Колка свива рамене — всичко е нормално.

— Кой играе? — като гледа на екрана на телевизора, пита Иван.

— Сега запалихме — отвръща Фокин.

— Аз не за това — казва Сергей. — Разбираш ли... Е, въобще идват ли ти на ум такива мисли?

— „Крилата“ и „ЦСКА“ — определя Иван.

— Разбирам какво искаш да кажеш, казва Фокин. — Защо да не ми идват? Идват.

— А какъв е резултатът? — пита Иван.

— Ти какво, да не си дошъл да гледаш телевизор? — обръща се Фокин. И отново на Сергей: — Ти ми кажи един човек, на който всичко докрай се харесва в живота...

— А аз не за това — вдига вежди Сергей.

— Дръж — Иван изважда мандарини от джоба, — Люся ти ги изпраща.

— Това е хубаво — казва Фокин, като бели мандарина.

— Днес си купихме кресло — казва Иван.

— Ще пиеш ли? — пита Фокин. — Използувай възможността, като не си у дома. Ей — обръща се към Сергей, — едва не забравих. Поздравяват те. Обиждат се, че не звъниш.

— Кой? — учудва се Сергей. — На кого да звъня?

— На Валя. Съвсем, казва, ме забрави.

— Нищо — казва Сергей, — ще ѝ мине.

— А бюфет никак не можем да си купим — въздъхва Иван. — Няма бюфети.

— Искаш ли да ти подаря моя?! — предлага му Фокин.

— Ех, ти — обижда се Иван. Той се обръща към телевизора, нагласява го нещо. — Нещо машината ти бръмчи.

— Да беше я оправил — казва Сергей.

— Добре. Ще я направя в събота.

— Слушай — казва Фокин, — ютията ми е прегоряла, велосипедът прави засечки, будилникът не звъни. Може би ще се заемеш?

— Да — кима Иван.

— Кулибин — с уважение казва Фокин.

— Руски майстор — уточнява Сергей.

— Първопечатник Иван Федоров — усмива се Фокин.
— Братя Черепанови — добродушно подсказва Иван.
Влиза майката.
— Добър вечер.
— Здравейте, Олга Михайловна. — Младежите стават.
— Защо вие така, без мезе? Сега ще сваря пелмени.
— Няма нужда, няма нужда — запротестира Фокин. — Ние
мъничко, заради студа. Лекуваме Серьожка.
— Разбирам — казва майката.

Тя сваля палтото си. Слага в гардероба своята бяла лекарска престилка и влиза в кухнята.

Сергей лежи замислен.

— Е, и как? — силно пита Фокин.

— Какво как? — трепва от неочакваност Сергей.

— Какво е животът? — пита Фокин. Лицето му е много сериозно. — Кажи, Серьожка, само че честно — не ти ли е жал за изживените безцелни години?

— Стига — намръщва се Сергей.

— Да — проникновено казва Фокин, — да се живее животът не е, като да се премине през поле. Кови железото, докато е горещо. Пази честта си още на младини. Не сядай на чужда шейна.

Сергей демонстративно се отвърща.

— А въобще — Колка заговаря със спокоен, сериозен глас — тези всички разговори за смисъла на живота още в гимназията ми бяха омръзнали. Трябва да се живее, а не да се хленчи. Цялата тази философия е от грипа.

— Не — неочаквано се намесва в разговора Иван, — това не е философия, а е много по-сериозно нещо... Олга Михайловна — обръща се той към майката на Сергей, — нещо на Васка не му е добре. Какво може да му е: вчера цял ден е плакал, а днес мълчи.

— Ето — Колка сочи Иван на Сергей, — трябва да се ожениш. Ще живееш като приятеля си, осмислен живот.

— Обръщай се — казва майката на Сергей; тя носи вентузи и ги поставя на масата.

— Хайде да си вървим — кима Фокин на Иван. — Ставай.

— Никога не съм виждал така отблизо как слагат вентузи — казва Иван.

— Къде отивате? Сега ще вечеряме.

— Не — казва Фокин, — днес майка ми ще дойде, а аз още не съм си ходил в къщи.

— Идвайте.

— Всеки ден — казва Фокин.

И те си отиват.

— Омръзна ми — казва Сергей.

— Какво ти е омръзнало? — майката му слага вентузи на гърба.

— Страшно ми е омръзнала зимата.

Вече е късно, светлината в стаята е угасена, майката спи. Внимателно се отваря вратата, Вера влиза в стаята и на пръсти минава край Сергей.

— Не се старай толкоз — казва Сергей. — Не спя.

— Ах! — от неочакваност тихо извиква Вера.

Сергей лежи с отворени очи.

Вера се съблича. В стаята е тихо. Само отнякъде идва моно-
тонен, но силен звук.

— Още ли не си си легнала, Вера? — пита Сергей. — Затвори
чешмата в кухнята добре, че капе.

— Добре — с шепот казва Вера и излиза, като се заргъща с
халат.

Тя не се бави много, но капенето продължава. Сергей става,
отива в кухнята. Кранът мълчи. Но в същото време — кап...
кап... кап... Откъде идва?

По-звънко и по-силно капе. Някъде отвън.

Сергей мести погледа си на прозореца. Ето там!

В коридора Вера със силен шепот говори по телефона:

— Витка, чуваш ли ме? ... Да. Нещо лошо се чуваш... А, не,
нищо не се е случило, виж, глупчо. Чуй как всичко капе! Отвори про-
зорчето... Да, да, капе!...

Тя тихо и радостно се засмива.

Сергей отваря прозорчето и запущва. Тишината е изпълнена със
звънките удари на капките. Някъде на улицата се събаря тежка ле-
дена висулка и като грохва на тротоара, се счупва на парченца.

*

Всичко наоколо звъни от капките, топи се, тече и свети на
слънцето. Трима ученици с разтворени палтенца вървят по улицата,
прескачайки локвите, и с все сила удрят по водосточните търби с
пръчки.

Тръбите гърмят, големи парчета от последния зимен лед под-
скачат на тротоара.

Утрото започва рано. Слънчево, по-синьо, първомайско.

Вървят хора, облечени в най-хубавите си дрехи; старци в тъмни
двуредни костюми със стара кройка, сериозни, побелели, с ордени и
медали; вървят цели семейства; децата се клатушкат на раменете
на възрастните; вървят на двойки и по трима възрастни жени, май-
ки и вдовици, вървят млади момчета, те са най-многобройни, шумни,
нетържествени, в най-различни ризи, в московски и вносни сака, с
връзки, дори с пеперуди — вървят с китари, с песничката „Пятици-
те са все на двойки“ или „Аривидерче, Рома“; отиват на манифеста-
ция, на своя привичен празник.

Събират се в колони, взимат знамена и лозунги, облежнати на
стените, танцуват в кръг под звуците на акордеон. Духови оркестри
надуват своите медни инструменти, бойко търгуват лафките в ка-
миони.

Но ето отпред се чува команда: „Тръгвай!“

И изведнъж гърмва оркестър „Смело таварищи, в ногу“ и спи-
рат танците, издигат се начело червените знамена, портретите, зем-
ното кълбо в рамка от трептящи на вятъра знаменца, лозунги: „Ние
сме за мир!“, „Братски привет на революционна Куба!“, „СССР —

родина на космонавтите“, големи фотографии на Гагарин, Фидел Кастро, цветни транспаранти, цветя, балони.

Демонстрацията върви по улиците, свирят оркестри, отпред се носят знамената, но по-нататък, в задните редици, всичко е по-скоро весело, отколкото тържествено.

Сергей върви в общата колона с майка си и Вера. От тротоара в колоната влиза празнично облечен Колка Фокин, с голямо червено цвете в ръка.

— Ето къде си бил?! До базата ми е далеч, аз ще дойда с вас. Честит празник, Олга Михайловна! — и той поднася цветето на майката на Сергей.

Иван е със семейството си. Той широко разтваря акордеона, Люся носи сина. Но след това детето се прехвърля на раменете на Сергей, след това на Фокин, след това на още едно момче и така, преминавайки от рамо на рамо и стърчейки над колоната, пропътува цялата манифестация. От отворените прозорци хора поздравяват с ръце манифестиращите.

Дружни аплодисменти посрещат колоната на тъмнокожите студенти от Универсиадата на дружбата на народите. Те носят транспарант с изображението на африканския континент и голям портрет на усмихнатия Патрис Лумумба.

Манифестацията расте. Отгоре тя изглежда като широк, пъстър поток, в който като ручей се вливат все нови и нови колонии. Това движение изглежда безспирно — то е такова, но всъщност понякога хората се спират и веднага там започват танци и опашки за бюфета. На места трябва малко да се потичва и тогава редиците се нарушават, но ръководителите на колоните с превръзки на ръкава бързо изравняват строя, за да може към районната трибуна, обкичена с червен плат, заводът им или учреждението да минат достойно.

В едно от тези притичвания Сергей вижда в съседната колона девойка в светла кърпа и синя куртка. Тя му се струва позната, но той не успява да види лицето ѝ — съседната колона, като нарушава редиците, се затичва напред. А когато се затичва колоната на Сергей, девойката и нейните другари вървят с нормална стъпка.

Най-после колоните тръгват редом.

Девойката в синята куртка е в дълбочината на колоната, обкръжена е от момчета. Сергей, без да се откъсва, я гледа. Кога и къде е виждал тази девойка?

Един висок момък я хваща под ръка и я повлича на предишното място: сега тя и Сергей вървят почти редом, той може да я докосне с ръка.

— Девойче — казва Сергей.

Тя се обръща и Сергей я познава.

— Здравейте! — казва Сергей. — Честит празник!

— Благодаря — учудено отвръща девойката.

— Как сте? — пита Сергей, първото, което му идва наум.

— Благодаря — повтаря девойката и гледа Сергей в лицето. — Но вие ме вземате за... — и изведнаж тя се усмихва, очевидно спомнила си.

— Да! — радостно се засмива Сергей. Той мълчаливо гледа девойката, като продължава да се усмихва безмислено, а след това отново пита: — Така... как сте?

— Добре...

— А как се казвате?

— Аня! — извиква някой от колоната.

— Извинете — казва девойката, като се усмихва и маха с ръка, после изтичва при своите.

Сергей се спуска след нея и се сблъсква с Фокин.

— Къде пропадна? — пита Фокин.

— Колка! — казва Сергей и прекарва ръка през гърлото си. — Помагай!

Сергей си пробива път през тълпата, след него неотстъпно вървят Колка Фокин и още две момчета — те носят земното кълбо, прикрепено на пръчки. Сергей вижда Аня; тя върви с някакъв момък.

— Аня! — вика Сергей.

Аня се обръща. И в същата секунда Фокин предава на момъка, с когото тя върви, своята пръчка от земното кълбо.

— Слушай, другарю, дръж малко.

Момъкът машинално взима, а двамата младежи отзад вече бутат земното кълбо.

— Напред! По-скоро. Не изоставай!

И момъкът пропада в тълпата. Само земното кълбо плува някъде напред, показва се и също пропада всред знамената, лозунгите и портретите. А Коля Фокин отдава чест на Сергей и се скрива.

Аня разбира цялата маневра и се разсмива. Потокът от манифестанти ги подхваща и понася нататък.

— Ето... — Аня поглежда настрани, — аз се загубих. Ще кажат: избяга от манифестацията, а това е моят най-любим празник.

— Също и моят — казва Сергей.

— Все пак трябва да ги намеря — казва Аня.

— Нищо, няма да се заблудят.

— И все пак отивам.

— Не — казва Сергей и здраво я хваща за ръката.

Аня удивено го гледа.

— Не — повтаря Сергей.

— Трябва да викам — усмихва се Аня.

— Можете да викате само „ура“ — казва Сергей.

Аня се разсмива и изведнъж звънко извиква:

— Ура!

— Ура-а! — с дружна готовност подхваща колоната.

В това време на Фокин омръзва принудителната му самота. Той вижда една девойка, съвсем младичка и много сериозна. Наред с нея върви също такъв сериозен младеж. Те двамата носят лозунг: „Да изпълним седемлетката за пет години!“

Фокин отива при сериозния младеж и много строго му казва:

— При началника на колоната! Бързо!

Момъкът предава на Фокин своя прът и бяга.

Сега лозунгът се носи от Фокин и девойката. Тя е много сериозна и гледа само напред. Но ето и тя не издържа и обръща лице към Фокин.

— Е, как е? — весело я пита Колка. — Ще изпълним ли седемлетката за пет години?

— Да — смутено се усмихва момичето. — Разбира се...

А Сергей и Аня вървят заедно, като потичват, пият вода от книжни чаши, нещо ядат, смеят се, вървят заедно, притиснати от всички страни от хора.

Много е шумно, смесват се песни, звуци от разни оркестри, думи, приветствени възгласи, но на Сергей му е съвсем безразлично къде са, с кого са и дълго ли има още да се върви. Много му е хубаво.

— Тогава вие ме изплашихте — казва Аня. — Това беше както преследване!

— Преследване! — смеейки се, повтаря Сергей.

— Да — казва Аня. — И нищо смешно няма тук. Не бива така да се тича подир момиче.

— Може — казва Сергей. — Трябва.

— Подир всяко ли?

— Не, не подир всяко.

— Ах! — казва Аня. Тя изпуска своя балон и той полетява към небето.

И Сергей изпуска своя. Цялото небе е покрито с балони. Те летят над колоните от манифестанти, над кулите на Кремъл, над куполите на „Василий Блаженный“, под тях гърмят маршове и песни на първомайска Москва.

Колоните с манифестанти се спускат от Червения площад и разливаят се по моста, текат към Крайбрежната.

Сергей и Аня стоят на Крайбрежната, край тях минават хора. Сергей обяснява нещо надълго на Аня. Тя отрицателно клати глава. Някакво момченце, което стои наред с тях, като превързва към един балон камък, го хвърля в реката. Балонът се спуска към водата и остава като на котва, но ето течението го понася, а Аня, като пресича Сергей, му показва балона: плува!

Балонът плува, а Сергей и Аня вървят по Крайбрежната.

Изкачват се в сумрака по оживения празничен булевард.

На пейките седят войници, пуснати в отпуск в града.

Четири млади момчета в светли сака, с фотоапарати, като жестикулират енергично и като се обръщат към проходящите, повтарят думата: „Сретенка“... „Сретенка“... Обясняват им как да отидат там и те благодарят.

Насреща вървят група младежи с акордеон. Акордеонистът свири „По белия сняг“... но като минават край едни французи, изведнъж, раздува широко меха, силно удря по клавишите:

О, как обичам във вечерен час

веднъж поне по булевардите да мина аз.

Французите весело махат в отговор. Те оценяват приветствието.

Вече е съвсем тъмно, когато Сергей и Аня най-после приближават голямата къща. Те гледат нагоре към ярко осветените прозорци. Оттам идва музика, гласове на хора.

— Чакат ли ви? — пита Сергей.

— Чакат — казва Аня — и отдавна.

— А според мен, там съвсем спокойно могат и без вас — заявя-

ва Сергей. — Вие там сигурно не сте най-главната.

— Защо? — усмихва се Аня.

— Най-главният е с китара — обяснява Сергей. — И той вече си е дошел. Чувате ли?

Аня се разсмява. Тя гледа внимателно Сергей. Лицето ѝ е весело и решително.

— Нима имате съвест, та ме оставяте така; на произвола на съдбата?

— Това би било безчовечно — усмихва се Аня. — Е, добре, почакайте ме, искате ли? За една минутка. Честна дума.

— Ако не се върнете — твърдо казва Сергей, — ще обиколя всички апартаменти. Поред.

Аня са засмива и изтичва.

Сергей стои сам пред къщата, чака. Вдигнал глава, гледа към осветените прозорци.

— Виж! — Аня неочаквано се появява до него. В ръцете си носи пакет, увит в книга, и непълна бутилка вино. — Останала е наполовина. Искаш ли да ядеш? Донесла съм и шумка с хляб. Искаш ли?

— Искам — казва Сергей.

Те вървят по вечерната, празнична улица, ядат, вървейки. Неочаквано небето над главите им се осветлява. Над покривите летят ракети. И изведнъж се чува залп, след това втори.

Сергей и Аня се провират през тълпата, излязла от входовете на улицата да гледа първомайските салюти.

А след това настъпва нощ, градът постепенно притихва.

Аня и Сергей вървят в „Чистите езера“. Посред езерото на дървени подставки спят лебеди, а към брега под ярката светлина на лампите още плуват патици. Площадът е пуст, тук-там по скамейките седят двойки.

Внезапно някъде се разнася грохот. Небето се осветлява за малко.

— Пак ли салют? — пита Аня.

И в същата секунда гладката повърхност на езерото закипява: плисва силен първият майски дъжд. Те бягат, прескачат по тоците вода, покрай звънящите водосточни тръби, по мокрия тротоар.

Аня притичва в един вход, Сергей след нея.

— Аз съм вече у дома — казва тя.

— Как? — не разбира Сергей.

— У дома — повтаря Аня. Това е нашият вход.

Мълчат.

— Е, довиждане — тихо казва тя. — Иди си!

— Дъжд — също така тихо казва Сергей.

— Спрял е — усмихва се Аня. — Иди си.

Сергей се заслушва: наистина дъждът е спрял също така внезапно, както е започнал. Чуват се само как в локвата падат едри звънливи капки.

— Сега — казва Сергей и не мръдва от мястото си.

— Е, довиждане. — Тя слага крака си на първото стъпало на стълбата.

Сергей изведнъж решително я привлича към себе си. Целувката е неумела, Аня се изтръгва и бяга няколко стъпала нагоре.

— Довиждане — повтаря тя.

Сергей гледа в краката си.

— Обиди ли се?

Тя се усмихва и клати отрицателно глава.

— Иди си!

Той мълчаливо, като нея, маха с глава.

— Ти какво, да не би да имаш намерение тук да пренощуваш? — пита Аня.

— А защо не?

— Е, щом ти се харесва... — тя тихо се смее и тръгва нагоре, спира на площадката. — Ще позвъниш ли?

Сергей мълчаливо кима.

— Запиши телефона. — Тя завива и продължава да се изкачва.

— Записвам — казва той, като държи ръцете си в джобовете.

— Б 5... — тя се изкачва още няколко стъпала.

— Б 5...

— 34... — тя продължава да се изкачва.

— 34...

— 21... — тя е вече горе.

— Записах.

Тя вече не се вижда.

— Е, иди си!

— Тръгнах си — като махва с глава, казва той в тишината на стълбището и не се мръдва от мястото.

Той чува как щраква ключалката, как се затваря вратата. Някъде горе има глухо ехо. Сергей тръгва.

Той върви по мокрия асфалт, с все сила джапа в локвите, като плиска светли струи, и повтаря:

— Б 5-34-21... Б 5-34-21... Б 5-34-21...

*

Дворът е пуст, мътно проблясват стъклата и във входовете висят тежки, мокри знамена. Свежо е, както винаги след първия майски дъжд.

Всред пустия двор някакъв младеж в светла тениска играе на лоста на слънце. Играе несъвсем майсторски, но упорито и старателно.

Сергей приближава и с учудване спира. На лоста е Иван.

— Привет! — казва Сергей. — Ти какво така рано?

— Грея се — скача Иван от лоста.

Сергей гледа мрачното му лице и пита:

— С Люска ли си се скарал? С кого?

— Не е важно.

Иван явно не иска да говори на тази тема.

Замълчават.

— Искаш ли да ядеш — казва Сергей, като сяда на един перваз.

— Ъ-хъ...

— Трябва да извикаме Колка.

Сергей вдига глава. На балкона на петия етаж на дюшек спи Фокин. Дългите му крака стърчат изпод одеялото.

— Коля! — тихо вика Сергей. — Коля!

Колка не мърда. Тогава Сергей тихо свирва. Колка трепва, приповдига се и показва носа си между решетките на балкона.

— Какво има? — сънно и недоволно пита той.

— Слузай тук. — И донеси нещо за дъвчене.

— Огладняхте ли вече? — като се протяга и прозява, казва Фокин и става.

Той излиза от входа с тенджера под мишница, в палто, наметнато над юнашка фанелка, и в домашни пантофи на бос крак. Той се прозява отчаяно.

— Сънувам ли, или сте вие? — пита той и поставя тенджерата на малка, закована на земята масичка. — Макарони. С месо.

Младежите сядат на скамейката. Колка изважда от джоба си три вилици, замисля се за секунда и изважда от другия джоб две солени краставички.

— Какво правите тук нощно време?

— Край! — решително казва Иван.

— Какво? — обръща се към него сънливият Фокин.

— Да! — твърдо казва Иван.

Колка нищо не разбира. Тиква вилицата в макароните и се прозява.

Сергей и Иван ядат макарони.

— Нима съм осъден, що ли? — като оставя вилицата, неочаквано казва Иван. — Все за нея не е така. Ти, казва, вечно някъде пропадаш. А аз вечно сама се въртя. Вечно, казва, с тези твои приятелчета...

— Да? — със сънно безразличие пита Фокин.

— Материално аз, разбира се, ще я обезпеча, но иначе — край! — казва Иван.

Фокин гледа в упор Иван, тръсва глава, прогонва остатъка от съня и пита:

— Какво става?

— Имат противоречия — като се усмихва, казва Сергей.

— А ти защо се усмихваш? — изведнъж пита Фокин.

— Б 5-34-21 — казва Сергей.

— Никакви противоречия — отрязва Иван. — Край! Стига!

— А-а-а — прозява се Фокин.

Сергей при това прави решителен жест с ръка, като че ли реже невидим възел. Той продължава да се усмихва.

Покрай младежите, като си дават вид, че никого не забелязват, минават Вера и Виктор; те спират на входа и се прощават.

— Жени — казва Фокин, — мъже и жени — ето къде е основният философски въпрос. Но главното е, момчета, да не се предава човек.

— Да — съгласява се Иван и въздиша.

— Не цените вие, момчета, щастието си — изведнъж с въздишка казва Колка.

— Какво? — пита Иван.

— В живота ви има любов, караници, Шекспир. А аз имам дюшек на балкона.

— Отивам си — казва Иван.

— Къде — учудва се Сергей.

— В Магадан. Тя ще ме помни.

— Ех ти — маха с глава Фокин, като прегръща Иван, — намери време да се кара: в празник.

— Край — казва Иван, — празниците свършиха!

— Настъпиха суровите делници! — в същия тон, като се усмихва, заключава Сергей.

*

Свалят от фасадите на къщите лозунги, портрети, големи декоративни дъски с нарисувани цветя и усмихващи се хора. Свалят също и знамената, гирляндите с цветни лампички, работници разбиват дървената естрада — празникът се свърши.

На автобазата, където работи Фокин, празникът също е свършен, започва делникът. Няколко души, и Фокин в тяхното число, разтоварват камион с плакати, лозунги и диаграми, които автобазата е носила на първомайската манифестация.

— Падна смях — разказва Фокин на един младеж. — След манифестацията отидохме в Подрезково — там има такива места! Знаеш Зинка Рижова, нали?

— От часовникарския?

— Да! Тя доведе такъв младеж: преставяш ли си, на втори май се къпе! Ние всички останахме като гръмнати, а той плува, като че ли е нищо! Сашка също се опита да влезе — и като бомба изхвъркна обратно. Голям смях беше! А този момък се оказва, че плува и през зимата. Такива луди глави има! Виж, защо нашият Черноусов върви така намръщен?

По двора на базата мрачно се разхожда началникът на автобазата Петър Евгениевич Черноусов. Той поглежда към момчетата, които носят лозунги.

Черноусов влиза в кантората и след известно време в шумотевицата се чува неговият глас:

— Фокин!

Коля се приближава към кантората и гледа нагоре.

— Здравейте, Петър Евгениевич! — казва той.

— Качвай се — заповядва динамикът.

— Какво има? Трябва да заминавам.

— Качвай се!

Фокин влиза в кабинета на Черноусов, остава на вратата.

— Ела тук — казва Черноусов, — седни.

— Благодаря. — Фокин сядна на протрития диван. — Какво има, Петър Евгениевич?

— Имаш ли баща?

— Откъде? Разбира се, не.

— Зная — меко казва Черноусов, — затова искам да поговоря с теб като баща.

Фокин изведнъж се разсмява.

— Ти какво правеше с лозунгите? — пита Черноусов. — Защо се усмихваш така? Какви са тези смешки по всякакъв повод? Е,

какво мълчиш? Аз никъде няма да отида, разбра ли? Между нас казано, при закрити врата ще ти вкарам ума в главата. Е, какво ме гледаш?

— Скучно — въздъхва Фокин.

— Нищо весело няма — съгласява се Черноусов. — Е, върви си, Фокин, върви си. И помни!

Фокин гледа в недоумение Черноусов.

— Така — казва този. — Разбра ли?

Фокин излиза на двора и в пълно недоумение свива рамене.

— Е, какво? — пита го един шофьор.

Фокин отново свива рамене.

— Така — казва той — и „помни“! Вкарвах ми ума в главата при закрити врата.

— Какво иска от мене? — мисли Колка. — „Аз говоря с теб като баща.“ Хубав баща. И защо плаши всички? Какво иска от мене? Дяволите да го вземат!...

*

Младежите вървят по лятната вечерна улица. Шумят листата на дърветата, осветени от меката светлина на лампите, някъде тихо свири радио.

— ...Хубаво е да си свободен — мисли Иван, като върви с мрачно лице. — Иди, където искаш, никой не те командува. И защо, аз глупакът, се мъчих? Жалко само за детето: тя не ще съумее да го възпита...

— ...Бакалница... хлебарница... Берлиоз — Сергей чете на себе си всички фирми и афиши поред. — „Приятелю мой, Колка!“, Марк Бернес, Гастроном... А защо вие отдавна не сте ми звънели?... Защото изпитите са скоро... А защо вие отдавна не сте ми звънели?... Защото...

— Хубаво би било сега да прием бира — мечтателно проговаря Фокин.

— Ние с тебе имаме чирози у дома — казва Иван.

— Ние с тебе имаме всичко! — Фокин прегръща Иван.

— Тогава да отидем в Соколники — предлага Сергей.

Младежите ускоряват крачките си.

— Ето нашия татко — като стои на балкона с бебето на ръце, казва Люся. — Ето го, на края.

Младежите вървят по улицата, а над тях се е проснало огромното звездно небе.

*

Вечерта, преди да си легне, майката отива при часовника, навива го, поправя стрелките.

— Не мислиш ли, че трябва да се изпрати в музея? — като лежи в леглото си, пита Вера.

— Спи — късо заповядва майката. — Серьожа отдавна спи.

След това тя по обичая си отива при календара и откъсва листа на изминалия ден.

На другия лист стои датата 22 юни.

Стрелките на часовника минават дванадесет. Тази дата е вече настъпила — двадесет и втори юни хиляда деветстотин шестдесет и първа година.

Нощ над Москва.

Отдавна са изгаснали светлините по къщите, пусто и тихо е на улиците.

Едва светлее краят на небето на изток. Приближава ранното лятно утро.

Москва спи.

Спят в стаята Журавльови.

Спи майката.

Свила юмручета, Вера като бебе сумти в съня си.

Спи Сергей, като се върти неспокойно.

А там, където се издигат нощните покриви, зад къщите, зад улиците и кварталите, някъде на другия край на огромния град спи една девойка.

Двама души безпокойно спят в своите стаи далеч един от друг, въртят се, нещо неразбрано бърборят на сън.

Неочаквано Сергей ясно произнася:

— Сега. — И отваря очи.

През отворените прозорци се носят ударите на Кремълския часовник. През нощта те се чуват надалече.

Сергей става, започва да се облича.

Спуска се по пустата стълба.

На двора се спира на входа. Запушва, настръхва от утринната хладина. След това изведнъж пресича двора и излиза от вратата. Върви по улицата. Право през средата.

Тишина. Спи големият град. Спят осем милиона души.

Само тук наблизко, зад къщите, бодърствува завод, изпълнен със сдържан, равен шум.

По Садовая се движат тежки камиони със строителни материали.

И цепейки тишината със сирените си, се обаждат нощните влакове, които идват в Москва.

Сергей върви от улица в улица. Светофарите на пустите кръстопътища го пропускат със зелена светлина.

Задухва влажен, прохладен вятър. Някъде наблизко е Москва-река. Чуват се стъпки. На края на пустата улица се показва малката фигурка на девойка. Тя върви срещу него.

Това е Аня.

Какви са първите думи, които те си казват? Ние не ги чуваме, защото в този момент, когато Сергей и Аня се срещат, засенчват ги от нас други двама, излезли от друг ъгъл, и също отправени към Москва-река.

— Ела — казва момъкът и взима девойката за ръка.

Те се спускат по стълбичките към самата вода.

— Ето на това място — казва момъкът, — в същия този ден мама за последен път е седяла с татко. Тя ми е показвала. Преди двадесет години...

— Тебе още те е нямало, нали? — Това е вече друга двойка.

— Не.

— И мен също. Какъв е бил баща ти?

— Не зная. Не съм го виждал.

— А аз съм го виждала, но нищо не помня. Той си дойде в отпуск след болницата. Помня само фанелката му, помня ремъците, помня ордена Червена звезда. Помня фуражката.

Да! — казва младежът и изважда от джоба си една бутилка. Това е третата двойка.

— Какво е това? — пита девойката.

— Писмо.

Девойката взима бутилката, затворена с червен восък, и я гледа на светлината. В бутилката има един лист хартия. Девойката бавно върти бутилката, като гледа в нея през стъклото, движи устните си, чете на глас английските думи. И едновременно тихо звучи гласът ѝ и тези думи звучат по руски:

„В деня на нашата сватба... с надежда... да обиколим земното кълбо... ние сме щастливи и желаем щастие... Благодарим на всички, които помогнат на бутилката да се върне в Москва... Напишете имената си: ние ще се смятаме за ваши приятели.“

Момъкът замахва и хвърля бутилката в средата на реката. Бутилката се скрива във водата, след това изскача и започва да плува.

— Ах! — сепва се девойката. — Тя ще отплува във Волга, а Волга се влива в Каспийско море. А то пресъхва!

— Не — решително казва момъкът, — тя ще завие по Волго-Дон, след това в Азовско море, оттам в Черно, след това в Средиземно, а после в океана, в някакво топло течение и изведнъж в Куба!

Бутилката плува под моста.

В светлеещата вода на Москва-река падат звънките удари на Кремълския часовник.

*

— Колко е часът? — стреснато пита Аня.

Този, който спи, не чува ударите на часовника.

Само в стаята Сергей се стряска, майката се обръща на другата страна и дълбоко въздъхва.

Нещо писва в креватчето си малкият син на Иван и веднага към креватчето се протяга нежната Люсина ръка.

Равно и мощно хърка на дюшека на балкона Иван, отговаря му от стаята тънкото свистене на Фокин.

Часовникът бие четири.

По светлеещите московски улици бродят влюбени.

*

В Москва настъпват горещи дни. От нагретите тротоари, стени и покриви на къщите идва горещина. Лято е — време за отпуски, почивки и пионерски лагери. Но все пак улиците са пълни с плътен хорски поток и както винаги, по всяко време на годината, може да се чуе настойчивият глас: „Как се отива до „Детски свят“?“

Задушно и слънчево е.

А в Манежа, където се открива редовната художествена изложба, е просторно, дори прохладно. Стените са покрити с картини от различна големина. Навсякъде стоят мраморни и бронзови скулптури.

Аня и Сергей гледат изложбата. Както винаги, тук е многолюдно. Пред едни картини хората се тълпят, а други отминават.

Застояват се дълго пред „Московски скици“ на Соифертис, пред мозайките на Дейнека, пред пейзажите на Нисний.

— Извинете — казва пълен човек в сив костюм, като бута Сергей с лакът, и продължава своя спор. — Това не ми е понятно.

— Е, какво от това? — пита го висок човек с очила. — Не всички например разбират теорията за относителността на Айнщайн или квантовата механика, нали? Но поради това те не са престанали да съществуват!

— И все пак изкуството не е ребус! — горещи се човекът в сивия костюм. — Иска ми се, като отида на изложба, да получа удоволствие дори и от този натюрморт. А аз не го получавам.

— Той би искал тука да могат да се ядат натюрмортите — като отминава, казва Сергей.

— Сега бих излязла с удоволствие нещо от холандската живопис — казва Аня. — Някакъв дивеч в чиния.

— Здравейте! — към тях приближава висок, красив човек на тридесет години.

— Привет! — отговаря Аня.

— Може ли да повървя с вас, защото загубих своите.

— Да вървим — казва Аня. — Това е Сергей.

— Олег — като се усмихва, момъкът протяга ръка.

Те вървят тримата.

— Интересува ли се от живопис? — небрежно пита Олег. — Ах, колко е трудно в наше време да се прочуе интелигентният човек: ту Рьорих, ту Рокуел Кент — и все пешком, пешком!

— Как живееш? — пита Аня.

— Отлично — отговаря Олег.

— Бил ли си някъде?

— В Стокхолм.

— Погледни внимателно този човек — обръща се Аня към Сергей. — Той е необикновено образован: знае осем езика.

— Седем — поправя я Олег.

— Заслужава си да научиш още един, нали? За да се изравнят.

Олег доволно се усмихва.

— Той е бил в Гвинея — продължава Аня.

— В Гана — поправя я Олег. — Но те са близо.

— Той има жена — говорител по телевизията.

— Да.

— Стоп! — изведнъж казва Аня. — Смятам, че човек може да умре от завист.

Олег леко се изчервява: той чувства в Анините думи открит насмешка.

— Тръгвам си — казва той. — Ето моите момчета. Е, ще се срещнем пак.

— Пълномощен министър ли е? — пита Сергей.

— Той е преводач. И впрочем той ми е мъж.

— Кой? — не разбира Сергей.

— Мъж — казва Аня. — Ние се разведохме два месеца след сватбата. Даже без съд.

— Защо? — пита Сергей.

— Защото е глупак. Кръгъл. Аз също бях глупачка, момиченце. Но изобщо той, бедният, е добро момче... Ти какво замълча?

— Нищо — каза Сергей. — Изобщо, както сама разбираш, срещата не е много радостна.

— Момчета, намират ли ви се две рубли? — обръща се към тях момък в синя риза.

— На! — Сергей протяга парите.

— Срок — два дни — бързо казва момъкът и се скрива.

Сергей и Аня мълчат.

— Това няма никакво значение — дали ти е мъж или не — вдига вежди Сергей. — Ти можеше спокойно да ми кажеш това преди. Да вървим!

Изложбата продължава.

*

Сергей тича по стълбите, като опипва джобовете си и изважда пари.

На двора той почти се сблъсква с Колка. Той е празнично облечен: бяла риза, внимателно сресан.

— Здравей — радва се Фокин. — Теб търся!

— За какво!

— Хайде да се поразходим. Може да отидем на кино. Сега ще дойде гостът.

— Колка, не мога — моли се Сергей. — Тичам!... Нямах ли пет?

Фокин пошарва из джобовете на самото, изважда някакви монети и ги дава на Сергей, след това бърка в джоба на панталона, изважда една рубла и също я подава на Сергей.

— Това е всичко — казва Колка. — Колко са?

— Рубла и петдесет. Слушай, може да поискаме от твоя квартирант. Ти поне от него получаващ нещо, нали?

— От него много няма да получиш. Той изпрати на Люска цялата си заплата по пощата.

— А може би... нерешително казва Сергей — тя ще ни даде на заем?

— Само не на мен — казва Фокин.

Те стоят под балкона на Люся.

— Люся!... — нерешително вика Сергей.

— Люся!... плахо се присъединява Фокин.

Вратата се отваря и на балкона се появява Иван. Той доволно се усмихва, облечен е с изгладена риза.

— Привет! — учудва се Фокин. — Честит брак!

— Благодаря — казва Иван, продължавайки да се усмихва.

— Заеми ни петачка — помолва го Сергей.

— Това е откуп — уточнява Фокин.

— Да опитаме — покровителствено казва Иван, бърка в джоба си и вади пари.

И петрублева банкнота, като се разтваря във въздуха, кацва при момчетата.

От стаята се чува гласът на съпругата.

— Сега! — отговаря Иван и прощално помахва с ръка във въздуха, приготвяйки се да си отиде.

— Ваня! — снисшавайки глас, бързо казва Фокин. — Е, как е там?

— Сеси бон! — неочаквано произнася Иван и се оттегля в стаята.

— Погледни внимателно тази врата — кимайки към балкона, казва Фокин — Тя се затвори след нашия другар. Да снемем шапки.

— Много добре — разсмива се Сергей. — Аз тичам! — и поглежда часовника. — У-у! Изгорях с десет минути!

Фокин остава сам.

*

Аня чака Сергей на детската площадка всред изоставените люлки, висилки и шведски стълбички. Тя върви, докосва с ръце боядисаните стъпала на стълбичката, после раздвижва малка въртележка и тя се завъртява, после изведнъж ѝ се прииска сама да се повози на въртележката и тя се вози, докато не свърши движението и въртележката спре.

Идва Сергей.

Те тръгват по пътеката покрай езерото и по-нататък, свиват в страничната улица, спират пред една къща. Това е домът на Аня, Сергей го познава.

Аня отваря вратата и те влизат в квартирата. Насреща им веднага изтичва голямо породисто куче. Движенията му са силни и плавни. Аня го погалва.

А в квартирата се прави ремонт: подът е постлан със стари вестници и разтворени корици на списания, покрай стената на дълга закачалка висят големи прозрачни торби с дрехи, в ъгъла са струпани плочки, редом с тях стои нов белоснежен клозет с яркожълт капак.

Те тръгват по коридора, окичен с прозрачни торби. Някъде наблизо се чува властен женски глас, който дава нареждания.

Те влизат в голяма стая.

Стаята е цяла във вестници: и пода, и мебелите, и стените. Право на пода стои включен телевизор: предават изпълнение на детски хор. На телевизора е поставена започната бутилка коняк и някаква храна.

Около телевизора върви едър мъж с приятно, гладко обръснато лице, облечен с тънък вълнен пуловер и бяла риза. Той яде нещо в движение, в ръката си държи чашка. Това е бащата на Аня.

— Здравейте — казва Сергей.

— Това е Сергей — казва на баща си Аня.

— Чува! — високо казва бащата. — Е, здравей.

Той протяга на Сергей голямата си силна ръка. След това обръща края на вестника, който прикрива долапа, отваря стъклената вратичка и изважда още две чашки, поставя ги на телевизора.

напълва ги. Аня веднага взима чашката си, отива в ъгъла, сяда там на купчина списания. Сергей взима своята чашка.

— Е, как е? — пита бащата. — За запознанството!

Те пият.

— Хапнете си — бащата на Аня му протяга вилицата. — Да пием умеем, а да хапваме още не сме се научили.

— Благодаря — казва Сергей, но не взима нищо, само повъртява вилицата в ръка.

Аня също мълчи; по стаята плавно ходи кучето.

— И така, в какво се състои работата? — пита бащата. — Както започвам да се досещам, вие не сте дошли тук да слушате хора на момчетата.

— Не, разбира се. — Аня поставя на пода едва докоснатата чашка. — Аз реших да си отида от къщи. Ние заедно решихме. Е, и ето. Това е всичко.

— Ясно — казва бащата.

Той обикаля телевизора и се спира пред Сергей.

— Е, а къде възнамерявате да живеете? — пита той.

— Ще намерим — казва Сергей.

— Да допуснем — спокойно се съгласява бащата. — Имате ли пари?

— Аз работя.

Бащата одобрително кима.

— Вие някога наемали ли сте стая? — пита той.

— Не.

— А тя е наемала. Но всеки път аз плащах за нея. — Той се усмихва. — Работата не е в парите, но това някак си... е, не-солидно.

Въпреки доброжелателния тон на Аниния баща Сергей е засегнат от думите му.

— Аз не ви моля за нищо — казва Сергей. — И няма и да ви моля.

— Аз не съм уверен в това — отново се усмихва бащата.

Той се приближава към Аня и поставя ръка на главата ѝ.

— Никъде няма да те пусна. Живейте тук.

Той поглежда Сергей.

— И въобще, деца — в гласа на бащата се чуват строги нотки, — време ви е да пораснете. Според мене, този процес при вас някак си се забавя. Не сте ли съгласни?

— Не зная — като че ли размишлявайки, казва Аня. — Но напоследък ми става някак трудно да живея тук. Може би защото порасвам. Макар че този процес у мен някак си се забавя...

— Може би ти ще се изкажеш по-ясно? — пита бащата.

— Аз не всичко разбирам. — Аня говори бавно. — Аз не желая да ти натрапвам нищо, но да живея, както ти живееш, аз също не желая, просто не искам, макар че в къщи ми е много удобно и съм ти благодарна за това...

— Е и по-нататък? — бащата слуша Аня много внимателно.

Сергей мълчи, той не очаква, че разговорът ще вземе такъв обрат.

— Аз не искам така: просто да получавам заплата, да се напивам с някакви приятели, да събирам пари отначало за кола, после за нещо друго и... и през цялото време да се старая да не мисля за нищо...

— Какво да направя, за да ти се харесам? — бащата на Аня се усмихва. — Да се откажа от заплата? Тя ли не ти харесва така?

— Аз съм готова да обърна всичко в шега. — Аня свива рамене. — Но това според мене е много по-сериозно.

Бащата на Аня крачи по стаята. Настъпва пауза. Най-после той се обръща към Сергей:

— На колко сте години?

— На двадесет и три.

— Вие работите, и струва ми се, учите?

— Да, постъпих.

— А преди това в армията?

— В армията.

— Отлична биография. — Бащата на Аня внимателно поглежда Сергей. — Аз самият започнах така. И не ми беше така лесно да добия в живота това, което сега не се харесва на дъщеря ми.

Той налива чашка коняк на себе си и на Сергей, като че ли го предизвиква на разговор.

— Е, как да ви кажа? — той държи чашката в ръка, гласът му е спокоен и уверен. — Времето на гръмките фрази отмина: сега никой не им вярва. Аз ще ви кажа откровено, тъй като ние сме почти роднини. — Той се усмихва и разперва ръце. — Вие много повърхностно познавате хората. Те са изучили всички нужни думи — техният запас не е чак толкова голям. И е общодостъпен — и те могат да ви докажат, каквото поискате — такава е силата на тези думи.

Сергей оставя чашката. Бащата продължава:

— Те ви казват: За пълното ви щастие, скъпи другарю, не достига само да оставите в Москва дом, жена, приятели и да заминете на някой остров Шпицберген да добивате руда.

— Но ако това действително е необходимо?

— Необходимо е — съгласява се бащата, — разбира се, че е необходимо.

— Какво да се прави тогава? — пита Сергей.

— Е, ако вие не се готвите да пътувате веднага за Шпицберген, аз мисля, че този проблем може засега да се отложи — усмихва се бащата. — Ето какво ще ви кажа — гласът му отново става сериозен. — Няма смисъл да устройвате този детски бунт, да бягате от къщи, да наемате квартира и да ядете в столовата гулаш и фиде. Аз ви предлагам да останете тук, да имате всичко и да не ставате глупави. В края на краищата, да живееш добре — това не е държавно престъпление.

Сергей мълчи.

— Вие не сте ли съгласен? — запитва бащата на Аня. — Очевидно, вие горите от нетърпение да ми внушите в популярна форма вашата представа за щастieto.

— Не — казва Сергей. — Има неща, за които не ми се иска да говоря с вас.

— Аз разбирам, че на вашата възраст човек иска да върши подвизи: вие виждате в това някакъв героизъм. Аз искам да ви обясня — така нареченият героизъм винаги е причинен от необходимостта. Сам по себе си той не възниква. Необходимостта — ето причината за всички постъпки. Законите на необходимостта движат човечеството — това не съм измислил аз. Тези, които трябва, променят целия си живот, отиват някъде. Ако трябва, ние всички ще тръгнем.

— Някак странно се получава това при вас — казва Сергей.

— Вие пак не сте съгласен — свива рамене бащата на Аня.

— Струва ми се, че по този начин може да се обясни и да се оправдае всяка подлост.

— Е-е! — казва бащата на Аня. — Вие сте на двадесет и три години, а все още продължавате да играете на думи. Заемете се по-добре с работа. На ваша възраст човек от която и да е страна, в това число и социалистическа, трябва да се бори за свое място в обществото, иначе никому не е нужен: ни на обществото, нито на жените, нито между впрочем на булката си. А какво сте вие на двадесет и три години? Годеник. Разбирате ли това?

— Съвсем не разбирам какво имате предвид — „да се бори за свое място в обществото“. С юмруци ли да се бори?

— Не се преструвайте. Вие прекрасно разбирате какво имам предвид.

— Искам да кажа... — започва Сергей.

— Само не правете дискусии — уморено казва бащата. — Ако искате, мога да ви докажа противоположното гледище.

Сергей мълчи.

*

В слънчев ден на Садово колцо припламват ярките точки на електрозаварките. Естакадата се е проточила по цялото продължение на Самотечния площад.

Сергей за минутка вдига защитните очила: небето над града е синьо, безоблачно.

А на естакадата, като работят на различни височини, заварчиците всред работата си подхвърлят по някоя и друга дума.

— Бях вчера на цирк! — блясва електросварка.

— Как е с билетите? — избухва огънче на друго място.

— Не можеш да си представиш! Носят му релса, той я слага на шията си и я свива на две!

— Как се казва? — пита Сергей.

— Забравих.

— Фокус — обяснява някой.

— Мислиш, че по-умен от тебе няма! — обижда се разказвачът, който седи на върха. — Там пет души излязоха на арената и едва ли не със зъби пробваха релсата — никакъв фокус!

— Е, това е наистина здрав мъж? — пита Сергей.

— Циклоп! Ето ти например също не си малък, а наред с него си мъниче!

— Сигурно го хранят със специална храна! — весело продължава някой.

— А ти какво мислиш? — обажда се друг. — Всеки ден да свиваш релса — каква шия трябва да имаш!

— А след това отново да я изправяш! — казва нечий млад глас. — Това е живот!

По естакадата се разнася смях. И отново — ярките точки на електрозаварката.

Наоколо шуми лятна Москва, носят се коли, прозрачни тролейбуси с отворени прозорци, по тротоара бързат пешеходци.

*

Сергей с труд се промъква в голямата зала на института, натъпкана с младежи. С очи търси Аня — тя е някъде тук, но сега не може да я намери.

— Журавльов! — някаква девойка вика Сергей. — Търсят те от деканата.

— Вече бях там, благодаря — отвърща Сергей, като продължава да търси с очи Аня.

В залата е шумно, залата аплодира, крещи: на сцената излизат поетите Евтушенко, Рождественский и други.

Те седят на столове в дъното на сцената и поред излизат при микрофона. Никаква трибуна няма на сцената и поетите, видими за цялата зала, прави четат своите стихове. Отстрана зад малка масичка, седи светлокос, развълнуван, председателят. Той през цялата вечер получава записки, съобщава имената на поетите.

Сергей, притиснат от всички страни, стои до стената — няма нито едно свободно място.

— Сержожа! — викат го.

Това е Вера.

— Има ли място? — с жестове пита Сергей.

Вера разперва ръце.

Сергей продължава малко плахо да разглежда редиците и изведнъж погледът му се среща с този на Аня: тя също го търси. Тя седи на противоположната страна на залата. Като става, тя го вика с ръка — до нея има запазено за него едно място.

Сергей се добира до Аня между редовете, като закача нечий колена, настъпва крака, извинява се, получава приятелски удари по търба: „По-скоро, по-скоро, не пречи!“

Поетите четат стихове: за любовта, за живота, за далечните планети, за своите другари и за себе си. Внимателно ги гледат и слушат. Но не всички. Вера не обръща никакво внимание на поетите: тя гледа само председателя. Вечерта председателствува Виктор.

— Кажете ми кой от тях е Евтушенко? — една съседка пита Вера, като сочи сцената.

— Третият отдясно — казва Вера, като продължава да гледа Виктор.

— С братата ли? — пита съседката.

— А, не! — намесва се някакъв младеж. — С братата е Орлов от Ленинград, а Евтушенко ей сега излезе.

— Завинаги ли? — огорчава се девойката.

Ето подават на Виктор поредната записка. Той я отваря, усмихва се, навежда се към микрофона и чете:

— „Другари поети, какво ще кажете за физиците и лириците? Кой е по-важен?“

Последните думи на Виктор изчезват в дружния смях на цялата зала.

— А аз знам кой е написал това! — вика от мястото си един висок младеж.

Аня, като се усмихва, гледа сцената.

Там някакъв младеж се опитва да каже нещо, като прекъсва четенето на поетите, и Виктор го задържа.

Аня се обръща към Сергей: той седи с безучастно, равнодушно лице. Тя слага ръка върху ръката на Сергей:

— Какво ти е? — тихо пита тя. — Случило ли се е нещо?

— Да казва Сергей.

На сцената Виктор отваря друга записка и чете на глас:

— Тук пишат: „Прочетете ни нещо от някои от поетите, загинали на фронта.“ Аз от ваше име и от свое име бих искал да помоля за това поета Борис Слуцкий.

Чете Борис Слуцкий:

Такава точност има в нашто време,
че малчуганите на утрешния ден
ще съжеляват как не са родени
ведно със болшевика устремен.
Ще се оплакват те на своите мили,
по нашто време има да тъжат,
като че виждат как вода димила е
над брегове, които се рушат.
И образа им верен ще изпишат,
и стъпката, и смелия замах,
но няма да умеят тъй да дишат —
по-другояче дишахме от тях;
по-другояче действахме, дружихме,
живяхме запъхтани, през нощта
набързо, лоши песни съчинихме
за разни поразителни неща...

— Разбираш ли — тихо казва Сергей. — Сега се скарахме с Колка за глупост. Не разбирам какво става.

— С какъв Колка? — пита Аня.

— Е, с моя Колка, с Фокин.

А на сцената пред микрофона вече стои млад момък и говори с равен глас:

— ... Поетите не трябва толкоз много да пишат за себе си, въпреки че разбирам, че така са устроени. Но все едно, не трябва толкоз много човек да се любува на себе си. А след това на мен съвсем не ми е интересно да зная, че Евтушенко обича да се вози на велосипед или да яде шашлик. (Свирене в залата) Няма да ме уплашите.

Виктор вдига ръка.

— Другари!

— Трябват ни стихове за нас и за нашия живот, не за мен лично, аз не за себе си искам — продължава момъкът. — Помогнете ни да се ориентираме в живота. Мен лично много не ми е ясно и нищо смешно няма тук!

Момъкът маха с ръка и напуска сцената.

— Знаеш ли как наричам всички твои огорчения и беди? — казва Аня, като се навежда към Сергей. — Бягство в детинството. Никъде не ще избягаш. Не вярвам в тези дружби от детинство: приятелите трябва понякога да се менят.

— Тоест как? — не разбира Сергей.

— Вие нямате нищо общо — само спомени. Но не трябва през всичкото време да си спомня човек. Това е приятно, но не всеки ден. Изглежда, че именно така става превръщането на приятелите в събутилници.

— Говориш глупости... — свива рамене Сергей.

На сцената, като отстранява Виктор, излиза огромен момък, очевидно демобилизиран, в широки флотски панталони и в проста куртка. Той хваща микрофона с ръка и започва да говори:

— Не обичам и не разбирам стиховете. Дойдох тук само защото ще има и филм.

Смях в залата.

— Не разбирам стиховете и казвам това открито. Но ето тук един другар, забравих му името, другар-поет, прочете стихове на момчетата, загинали във войната, и мен като че ли изведнъж нещо ме удари: преди двадесет години немците завзели Смоленск и дошли до Москва... Помислете — до Москва! И тук вече нямало нито поети, нито артисти, само войници. И ето тези момчета, мъничета, пишат пред смъртта такива стихове. Може би те не са такива велики и майсторски като техните — и момъкът се обръща към седящите на масата поети. — Вие не се обиждайте, момчета: но не зная дали бихте могли, ако трябва, да пишете като тях. Мисля, че не. Спокойно живеете, момчета!

— Ех и ти! — вика нечий младежки глас. — Отнемете му микрофона.

— А аз мога и без микрофон — казва младежът в гърмящата зала.

На сцената внезапно изскача развълнувана девойка, отначало тя не може нищо да каже — само маха ръце, но после извиква, като се обръща направо към момъка с флотски панталони, който продължава да стои на сцената.

— Безобразие! Това, което казахте за нашето поколение, е позор! Другари, как може да се слуша, че ние живеем спокоен живот! Кой може да говори така! А кой строи Братск?! — звънко подхвърля тя на залата. — А Гагарин?

В отговор се раздават дружни аплодисменти.

— Валя е строила Братск! — вика от задните редици нечий весел глас.

— А ти да мълчиш, Ермолаев! — не се уплашва девойката. — Когато през лятото целият факултет отиде в целините, ти някак си получи възпаление на средното ухо.

Залата се размива, аплодира, крещи. А от сцената звучат нови стихове:

Вий, дето в студентски трапезарии,
на веществото тайната превзели,
седите земни, хубави и здрави,
хазайски си отсипвате от зелето
и върху себе си поемате теглото на света
на този пир...

— Аз нямам никой освен теб — казва Аня, като се навежда към Сергей. — Ето сега всички спорят за нещо, крещят, разговарят, а след това се разотиват — и всеки поотделно... Никой повече не ми е нужен. Ти разбираш ли това?

Сергей мълчаливо слага ръката си върху ръката на Аня и здраво я стиска.

Към скалпели и атоми стремите се
и в дълбини и висини;
със собствени ръце звездите
да пипнете — мечтайте вий.

Залата напрегнато лови всяка строфа.

О ти, младеж, ти тръгваш към света,
за да пресееш правда и добро,
а който не повярва в младежта —
не вярва в нищо друго той!

Аплодисменти заглушават последния стих.

Вечерта приключва.

*

По широката институтска стълба се спускат към гардеробите момчета и момичета и всред тях са поетите, които толкоз често излизат на сцената и които нито по възраст, нито по нещо друго се различават от своите читатели и слушатели.

— Серьожа! — вика, като си пробива път през тълпата, Вера — Ти у дома ли отиваш?

— Запознайте се — казва Сергей на Аня. — Това е сестра ми. Това е Аня.

— Здравейте — хладно казва Вера и отново се обръща към Сергей.

— Вие тук ли учите? — пита Аня и също се обръща към Сергей.

— Не, поканиха ме тук — като не гледа Аня, отвърща Вера. — Значи ти си отиваш у дома?

— Още не. По-късно.

— Тогава си тръгвам. — Вера започва да си пробива път към гардероба.

— Довиждане — казва Аня.

— Довиждане — кима Вера и вика през главите на студентите. — Витя! Номерата са у мене. Не търси!

Аня се усмихва, като че ли разговорът е бил най-приятен. Заедно с палтото на Аня подават един куфар; тя го дава на Сергей.

— Какво е това? — вдига Сергей куфара.

— Напуснах дома си — казва Аня.

Те вървят през вечерния площад пред института.

— Защо не ми каза това?

— Ето, казвам.

Те мълчаливо вървят няколко крачки.

— Къде ще живеем? — пита Аня.

— Може у нас.

— Не — усмихва се Аня. — Мама, татко, сестра ми, жена ми и аз.

— Татко нямам — казва Сергей.

— Прощавай...

Пак вървят мълчаливо, след това Аня пита:

— Ти можеш ли да отиваш на гости през един?

— Какво е това?

— Отначало при мои познати, после при твои, а после пак при мои: през един. И така цяла нощ.

Сергей мълчи.

— Неудобно ли ти е? — пита Аня. — Тогава да вървим поред при мои. — Тя маха решително с ръка. — Да вървим на гости. На гости е хубаво, всички танцуват, говорят. А ние сме си сами. Насикой не ни интересува. Хайде, напук, да си устроим весела нощ!

*

Сергей и Аня танцуват под звуците на магнитофон в голямата стая заедно с други младежи.

След това вървят по тъмната улица, подават си куфара един на друг и в къщата с тъмна фасада свети тази стая, в която те току-що са танцували, и продължава да звучи тази същата мелодия, а след това я сменят други. И другите, по един, по два прозореца светват на разните етажи на тъмните нощни къщи, а Сергей и Аня вървят из града, като си подават куфара един на друг.

На разсъмване те излизат изпод арката на някаква къща. Вървят мълчаливо, видът им е уморен.

— Весело ли ти беше? — пита Аня.

— Не.

— И на мен също и на всички.

— Не разбирам защо тогава се събират.

— Може би си прав, но да не се събират е по-лошо.

Като мълчи малко, тя добавя:

— Сигурно ние живеем лошо и неправилно. Но къде е този правилен и пълен живот? Казват, че се намира в Сибир. Но не може всички до един да отидем в Сибир.

От булеварда те отиват към Самотечния площад. Едва се е развиделило. Напред тъмнее естакадата, на която през деня работи

Сергей. На-пустите тротоари на булеварда горят, събрани на купчина, листа и лекият бял дим се стеле над земята, обвива тъмните бетонни опори на естакадата като мъгла в ранно утро и от това асфалтовата гладкост на Садово колцо прилича на застинала река.

Сергей и Аня вървят по тази река, хванати за ръце, и изведнъж с учудване забелязват, че куфарът го няма.

— А къде е куфарът? — пита Сергей. — Къде сме го оставили?

— Дявол го знае, ще го върнат! — отвръща Аня.

Те минават под бетонното покритие на естакадата.

— Гледай! — Изведнъж се зарадва Аня и протяга ръка напред.

Насреща им в дъното на булеварда върви слон. Разхожда го възрастен човек в топли филцови ботинки. Слонът също е обут — в чехли, завързани с връзки. Той пристъпя меко и величествено.

— Смятам, че ужасно ни върви! — разсмява се Аня. — Здравейте — казва тя на възрастния човек. — Може ли да му дам един бонбон?

— Не трябва -- отвръща човекът. — Ако му дадете хляб...

— Ако той ни даде хляб — въздиша Сергей.

— Хлябът се свърши — сериозно казва възрастният човек.

Те тръгват на различни страни. Слонът върви, все така стъпвайки меко, и на широкия му сив гръб бавно се спускат листа от есенния булевард.

Адрес на редакцията: ул. Тодор Страшимиров № 2 тел. 4-33-11. Абонаментите се внасят във всички п. т. т. станции: за България 50 лв., за чужбина 70 лв.

Подписана за печат на 22. VIII. 1961 г. Пор. 1638

