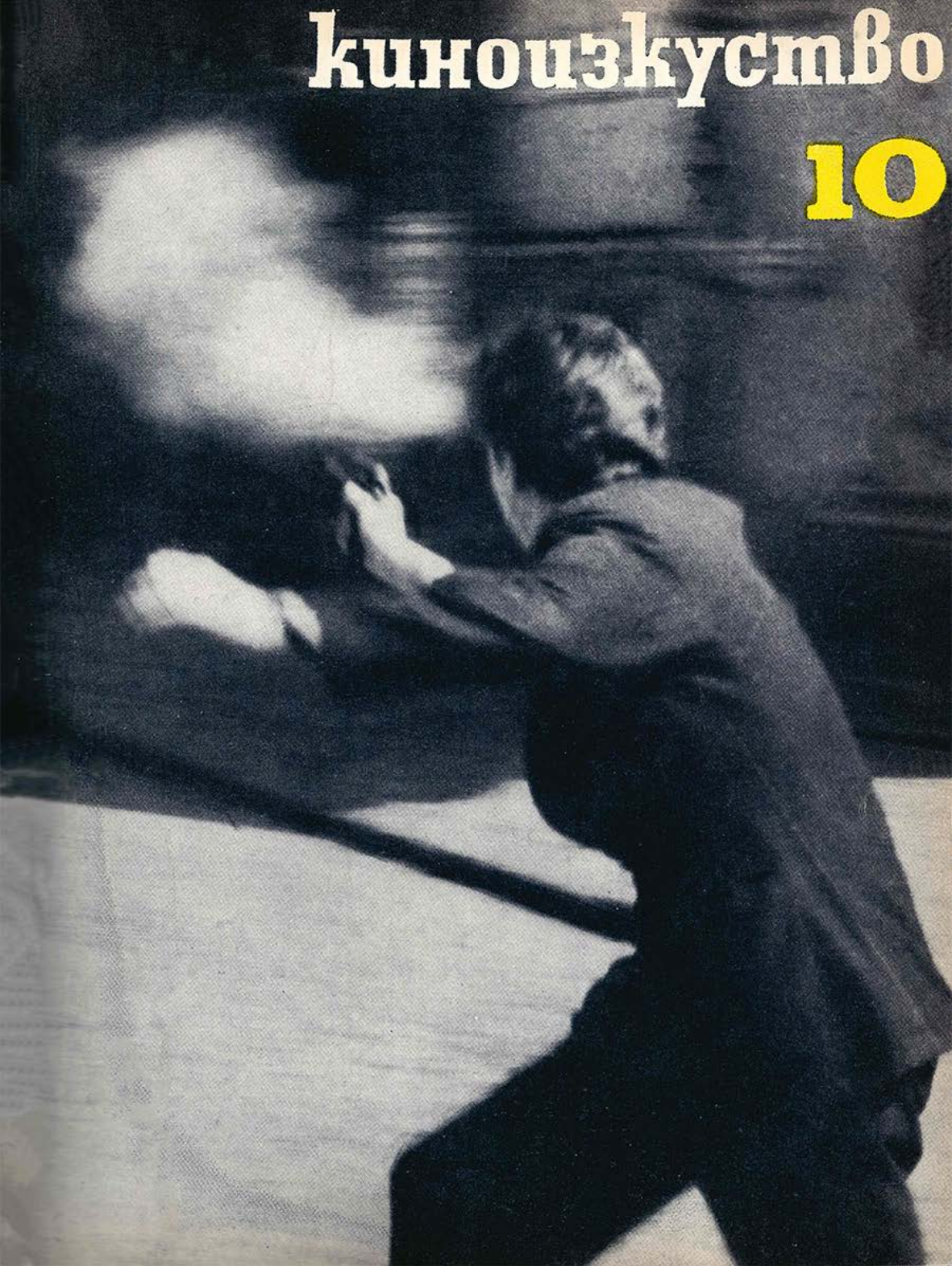


киноизкуство

10



# кино изку ство

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

октомври 1964 г.

година

19

Главен редактор Емил Петров

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

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

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



## С Ъ Д Ъ Р Ж А Н И Е

### В СВЕТИНАТА НА ДВАДЕСЕТИЛЕТИЕТО

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| + Рашо Шоселов — Двадесет години документално киноизкуство | 3  |
| На добър път, България! — Роман Григориев—Кацман           | 12 |
| Кинофестивалът във Варна — Иван Стефанов                   | 13 |
| Из фестивалния бележник — Ч. Д.                            | 25 |

### КРИТИКА

|                                                            |    |
|------------------------------------------------------------|----|
| Чавдар Гешев — Публицистична хроника на 13 незабравими дни | 26 |
| Иван Стоянович — „Пълнолетие“                              | 31 |
| Христо Берберов — За малкия екран — голямо изкуство        | 35 |
| Бурян Енчев — „Крача из Москва“                            | 40 |
| Л. Погожева — Спор за човека                               | 45 |
| Д-р Ал. Тихов — За 14 път — Карлови Вари                   | 49 |
| Ивайло Знеполски — Новата вълна                            | 59 |

### ЗА НАШИТЕ КИНОЛЮБИТЕЛИ

|                                                  |    |
|--------------------------------------------------|----|
| Да не забравяме зрителя — проф. Антони Бохджевич | 79 |
|--------------------------------------------------|----|

### ПРЕГЛЕД

|                                |    |
|--------------------------------|----|
| А. Лим — Чехословашкото „чудо“ | 80 |
| Луи Люмие — Н. Кафтанджиев     | 89 |
| Пула—1964 — Лена Венева        | 93 |
| КИНОТО ПО СВЕТА                | 96 |
| СЪЗДАТЕЛИ НА БЪЛГАРСКИЯ ФИЛМ   | 99 |
| ХРОНИКА                        | 99 |

### БИБЛИОТЕКА ЛИТЕРАТУРНИ СЦЕНАРИИ

|                                                                     |     |
|---------------------------------------------------------------------|-----|
| Валери Петров — „Васката“                                           | 106 |
| Васко Пратолини — „Чудото“                                          | 113 |
| На двете страници на корицата кадри от телевизионния филм „Васката“ |     |

РАШО ШОСЕЛОВ

## ДВАДЕСЕТ ГОДИНИ ДОКУМЕНТАЛНО КИНОИЗКУСТВО

Съвременното българско киноизкуство е родено в свободата. То дойде заедно с опиянението и възторга в ония дни, когато народът посрещаше слизащите от планините партизани и преминалите Дунава съветски воини-освободители; когато вратите на затворите се ломяха и разтваряха пред революционния устрем; когато по градове и села манифестациите на радостта, надеждата и волята народна бележеха синура между епохата на монархо-фашистката тирания, на робството и мизерията и епохата на свободата, началото на пътя към по-светло и щастливо бъдеще.

Документалното киноизкуство, екранната журналистика и публицистика са в пълния смисъл на думата връстници на свободата. Първите трепети на това изкуство дойдоха с документалните снимки за слизането на партизаните от четата „Кочо Честименски“ и техния командир Александър Иванов—Чапай в Белово (снимки Г. Парлапанов и Ал. Вълчев); за посрещането на партизаните от отряд „Георги Бенковски“ в Панагюрище и в село Стрелча (оператори П. Юрицин и Ст. Петров); за влизането на Четвърта софийска партизанска бригада в София, поздравена от др. Тодор Живков, и влизането на Първа софийска партизанска бригада в столицата, поздравена от др. Добри Джурев (снимки В. Холиолчев, Ст. Христов и Ст. Петров); с хрониките на Б. Грезов, К. Кисъов, В. Бакърджиев и неколцина фронтови съветски кинооператори за близките след Девети септември дни.

Изминалите двадесет години означават за нашето документално киноизкуство над три милиона метра кинолента, върху която е записана вълнуващата история на народа, поел пътя към социализма и комунизма, принуден да преодолява много трудности и изпитания по тоя път, да преживее разрухата и недоимъка в първите следвоенни години, да се отърсва от остатъците на миналото в стопанството и политиката, в мислите и настроенията си.

Изминалите двадесет години означават повече от 1050 кинопрегледа и различни периодики, около 600 късометражни, среднометражни и пълнометражни документални филми.

Общото, което характеризира документалната кинопродукция през тия двадесет години, е нейната най-жива, неразривна връзка с възжеленията, радостите и надеждите, трудностите и изпитанията на народа през всеки ден от тия години. Жива и неразривна връзка и с тоя непрестанен, неудържим устрем към бъдещето, с героизма в преодоляването на трудностите, които съпътстваха нашето движение напред, нашия път към социализма.

Страстно, ярко изявено отношение към революционното преустройство на родината, стремеж за активно участие в това преустройство, революционна идеяност и ясна политическа насоченост — ето белезите на най-доброто, което нашата документална кинематография утвърждава като основна своя характеристика през изминатия досега път.

Може сега много от онова, което кинодокументалистите творяха в първите години на свободата, да ни изглежда твърде примитивно от гледна точка на формата, на професионалното майсторство. Но ако към всичко създадено подходим конкретно-исторически, несъмнено ще видим ясните белези на постоянния растеж,



на едно извисяване както по отношение на съдържанието, така и в художествената форма, в овладяването езика на документалното кино. Нашите оператори и режисьори снимаха исторически събития, живееха с тях събития, които ги формираха като революционни художници-кинодокументалисти. Обикновеният човек, героят от строителните площадки, от фабриките и никнещите нови заводи влезе като главен герой в кинохрониката и документалния филм.

*Кинохрониката* — това е най-оперативният сектор на едно изкуство, пряко и неразривно свързано със съвременността, с текущото ежедневие, негови най-предни боеви позиции. Камерата на нашите кинохроникъори тръгна с народа още в първите деветосептемврийски дни на 1944 г. и му остава докрай вярна. Тя запази за бъдните поколения вълнуващи кадри за революционния устрем на народа, за неговия създателен труд. Тя беше заедно с бойците, които минаха по пътищата на Отечествена война и стигнаха до Клагенфурт. Проследи пътя от разчистването на разрушена през бомбардировките София до строежа на металургичния гигант Кремиковци. Хаинбоаз и линията Перник—Волуяк, Димитровград, язовирите и пръснатите из цялата страна нови заводи, крупните политически събития като обявяването на републиката, подписването на първия договор за приятелство и дружба между България и Съветския съюз, различните прояви на борбата за мир и дружба между народите — какво ли не е минало през обектива на кинохроникъорите, за да влезе в златния фонд на българската кинолетопис!

Стремежът да се насочва към новото, прогресивното в нашия живот и да го утвърждава може да се види като водеща червена нишка в двадесетгодишното съществуване на нашата кинохроника. Окото на кинокамерата не е пропуснало първите прояви на всичко ново, което идваше да промени не само бита на нашия народ, но и неговата душевност, превъзпитанието му и формирането на ново, социалистическо съзнание. Кинопрегледът, както впрочем и цялата продукция на нашите кинодокументалисти, не само правдиво отразяваше и продължава да отразява революционните промени в живота и съзнанието на нашия съвременник — той активно съдействува за тях промени, за комунистическото възпитание на народа. Кинопрегледът ни запозна с носителите на новите почини в производството, с първенците на нашата култура и изкуства.

Все по-сполучливо, особено през последните години, седмичният кинопреглед стана за масовия зрител един прозорец към света. Днес нашата документална кинематография обменя обекти с кинохроники в повече от двадесет страни и естествено е да се очаква, че тя свои международни връзки тя ще разширява и задълбочава. За българския кинозрител е твърде интересно да се среща с факти и събития из живота на Съветския съюз и всички братски социалистически страни, да се запознае чрез екрана с най-важните събития от международен мащаб, с прогресивната култура, с живота и борбите на народите от капиталистическия свят.

Разширяването на връзките с кинохроники от различни страни в света, изпращането на наши хроникални обекти разкрива добри възможности да стигне далече зад границите на родината истината и за нашия нов живот, за успехите на българския народ във всички сектори на стопанския, политическия и културния фронт.

Трябва да се каже, че седмичният кинопреглед измина съвсем нелек път на развитие. Години наред той страдеше от липсата на опит, на професионално майсторство у неговите създатели. Задушаваша го и тесногърди схващания, догматични изисквания даваха път на схемата, на шампата. Беше време, когато обектите в него се подреждаха по предварително установена рецептура — общополитическа тема, индустриална тема, селскостопанска тема, спорт. Това водеше до еднообразие на различните прегледи, до скука дори. И се получи така, че точно най-непосредствено свързаният с ежедневие сектор на нашата кинематография, седмичният киновестник, едно силно оръжие на партията в провеждането на нейната политика, в разясняването на претворящите се в живота идеи на марксизма-ленинизма — изостана значително от своите задачи и възможности. Както в Постановлението на Министерския съвет от 31 март 1952 г. относно състоянието и задачите на българската кинематография, така и в Постановлението на ЦК на партията от 5 юли 1958 г. за състоянието и по-нататъшното развитие на българската кинематография кинопрегледът, както и цялата документална кинопродукция бяха подложени на сериозна критика. При това и в двата документа констатациите са твърде близки. ... Седмичните кинопрегледи в недостатъчна степен и бледо отразяват всеобщия трудов подем в нашата страна, често пъти изостават от съби-

тията и в неубедителна художествена форма популяризират постиженията на народната власт. Много от прегледите са безинтересни, еднообразни, на недостатъчно техническо ниво, с шаблонни дикторски текстове и слабо музикално оформление. Това е констатацията в 91-то постановление на МС от 1952 г. Указанията за кинодокументалистите са пределно ясни — да водят борба за овладяване на художественото майсторство, за дълбоко разкриване на съдържанието в ярка и убедителна художествена форма, за изразителен дикторски текст, за висококачествено музикално и техническо оформление. Указания за пътищата, по които седмичните кинопреглед и документалните филми „трябва да станат истински боеви помощници на партията и правителството, страстни агитатори и пропагандатори на мероприятията на народната власт.“

Шест години и половина по-късно в постановлението на ЦК на партията от 1958 г. стоят почти същите констатации и препоръки.

Трябва да си припомним тия указания на правителството и партията, защото след излизането на всеки от споменатите документи ние сме ги обсъждали, приемали сме правилността на констатациите и полезността на препоръките и... сме отчитали малко по-късно, че недостатъците са изживени или почти изживени. Сега, когато са изминали нови шест години след постановлението на ЦК на партията, ние имаме повече от преди основания отново да излезем с подобно самоуспокояващо отчитане. Кинопрегледът през последните четири-пет години наистина се придвижи много напред — освободи се напълно от някогашната композиционна схема, обогати съдържанието си, стана по-интересен и разнообразен, много често ни поднася обекти, които оставят трайни дири в паметта на зрителя. От сухата информация за събития и факти (наистина политически осмислени) в прегледа все по-често се отива към по-задълбочените форми на краткия репортаж и очерка. Бяха направени опити за така наречените малки „репортажи на чувствата“, които тесногърдието и закостенелостта посрещнаха не особено дружелюбно, обяха ги за „непристъпни“ на кинопрегледа. И тия опити заглъхнаха, вместо да бъдат поощрени и усърдно продължени.

Но без да отричаме действителния сериозен растеж на нашия кинопреглед, трябва да отбележим, че от него може още много да се желае. Все още нерядко дикторският текст в него е суховат, с шаблонни изрази от вестникарската информация, неинтересен. Разбира се, информацията, агитацията с факти ще дава винаги неговото основно съдържание. Но тая информация трябва да бъде интересно поднесена, вълнуваща, целенасочена, като се използват за това най-различни форми — от най-беглия шрих до репортажа и малкия очерк. Без да поставяме пред кинопрегледа изискванията за един цялостен документален филм, мисля, че в него по-често трябва да намират място малко по-обемни от обикновената информация обекти, в които на даден план да излизат породените у кинотвореца мисли и чувства във връзка с дадено събитие или факт; мислите и чувствата, които трябва да стигнат до зрителя. Това предполага високо усъвършенствуване майсторството на кинорепортажиста, предполага сериозни усилия от страна на всички участници в създаването на кинопрегледа — режисьор, оператор, редактор, монтажист, музикален оформител. Но тия усилия ще ни водят несъмнено към все по-положителни резултати.

Сатиричните обекти в кинопрегледа винаги са били посрещани с голям интерес от зрителите. След изоставянето на този интересен жанър, продължило твърде дълго, в последно време тук се полагат сериозни усилия. Има достатъчно основания да се очаква, че след пионерския период на сатирата в кинопрегледа, започнат и поддържан често твърде сполучливо от режисьора Димко Захариев, тя ще излезе вече на по-широк друм и активното сътрудничество на писател-сатирик като Радой Ралин ще я изведе на още по-високо равнище.

Все още незадоволително решен за кинопрегледа е въпросът за неговата актуалност. Понякога нашите кинодокументалисти работят по цяло денонощие без почивка, за да вместят в текущия преглед материала за последните събития. Но каква полза има от тия усилия, когато в някои райони на страната тоя преглед ще достигне след два или три месеца? Смешно е наистина по време на жетва да гледаме на екрана скиъстезания, в разгара на гроздобера някои кинозрителите да научават за падането на първия сноп. Да не говорим за големите политически събития от вътрешен и международен характер, към които интересът винаги е огромен, а информация за тях екранът поднася, когато те са далеч отшумели, когато дори може да са настъпили някои промени, някои нови обстоятелства, пра-

вещи тая информация нецелесъобразна. Каквито и съображения от материален характер да има, те трябва да бъдат оставени на заден план. Кинопрегледът трябва да се печата в толкова копия, колкото са необходими, за да стигне той най-бързо до зрителя. Защото от това ще печели само нашият киновестник, ще печели нашата партийна пропаганда.

През школата на кинохрониката са преминали почти всички наши кинодокументалисти. Трябва да се съжالياва, че някои от тях, натрупали повече опит и знания, започват неохотно да сътрудничат в кинопрегледа или изобщо скъсват с него. Мисля, че връзката на всички кинодокументалисти с текущата хроника ще бъде от полза не само за повишаване равнището на кинопрегледа — то ще изостря тяхното чувство на кинорепортажисти, ще ги държи винаги в гъстѣжа на събитията, на живота.

Кинопрегледът — това е нашият седмичен киновестник, чиято основна задача е да подпомага активно партийната пропаганда, да съдействува за култивирането у нашия съвременник морално-етични качества, съзвучни с характера на нашето социалистическо общество, на устрема ни към комунизма. В грижата за непрестанното подобряване на тоя киновестник трябва да бъдат ангажирани усилията на всички кинодокументалисти.

Редом с кинопрегледа още в първите години на свободата се роди и нашият *документален филм*. Първите стъпки в тая насока представляват всъщност малко по-разширени репортажи за някои по-важни събития. В списъка за документалните филми през 1945 г. ще намерим: „Първи май — 1945 година“, „Девети септември — Ден на свободата“, „Братски прием на югославянските деца в България“, „Антифашистката изложба“, „Славянски събор“, „Язовир „Бели Искър“. Редом с тях се появяват филмите „Долината на розите“ и „Силата на слабите“. Кооперирането на селските труженици прави още първите си стъпки, но нашата документална кинематография съзира кълновете на новото и посвещава филма „Силата на слабите“ на първите трудови кооперативни земеделски стопанства.

Следващата година се появява първият среднометражен документален филм „България“, съвместна продукция на наши и съветски кинодокументалисти. Това е всъщност първата сериозна школа за нашите кинодокументалисти. Режисьор на филма е Роман Григориев-Кацман, снимки на операторски колектив, съставен предимно от съветски фронтови кинооператори — Аркадий Левитан, Василий Соловьев, Павел Касаткин, Александър Брандман и Андрей Сологубов. От българска страна във филма участвуват операторите Захари Жандов, Александър Вълчев, Стефан Петров, Янко Шахов, Константин Кисов, Сашо Шекерджийски и Павел Иванов. Текстът на филма е написан от Иля Еренбург. Филмът „България“ разказва вълнуващо за миналото на нашата страна, за мъките и теглата народни в годините на капитализма и фашизма, върху фона на които се чертаят перспективите на бъдещето в условията на свободата.

Появяват се през тая година и двата филма на Захари Жандов — „Един ден София“ и „Вестник „Отечествен фронт“. Още в първия си филм сценаристът, оператор и режисьор Захари Жандов се изявява вече като оригинален художник — с тънка наблюдателност, остро чувство към детайла, интересна обобщаваща мисъл и майсторство в монтажа. „Хора сред облаците“, награден на международния кинофестивал във Венеция, и „Един забулен свят“, филм за българите-мохамедани от Родопския край, утвърждават Жандов като майстор от висока класа, оставил трайна диря в нашето документално киноизкуство.

Постепенно в следващите години документалният филм разширява тематичния си обхват, навлиза в различните жанрове на документалното киноизкуство. Броят на произведените филми расте, за да стигне в наши дни повече от 50 годишно.

Какви са най-общите тенденции в развитието на нашия документален филм през изминалите двадесет години? В какво се изразяват неговите постижения, как да се обяснят несполуките му?

И тук, както в кинохрониката, трябва да се поставят на първо място неговата неразривна връзка със съвременността, стремѣжът да се види и изтъкне новото, положителното в нашето развитие по пътя към социализма и комунизма.

Съвременната проблематика звучи с пълна сила както при разработката на съвременни сюжети, така и при трактуването на сюжети от близкото или по-далечното минало на нашата страна.



Гледната точка на нашите кинодокументалисти, идейните позиции, от които те изхождат при оценката и екранното пресъздаване на жизнените явления и факти, са при всички случаи гледна точка и позиция на комунисти, на творци, за които социалистическият реализъм е най-съвършеният, най-прогресивният художествен метод.

Редом с *филмите-репортажи и очерци* за социалистическото строителство и дълбоките революционни преобразования в различните сектори на нашия живот, които представляват гръбнакът на документалната кинопродукция, се появиха *историко-документалните филми*, като „Бойният път“, посветен на историята на БКП (сценаристи Н. Боровишки, Б. Милев и проф. П. Топалов, реж. Н. Боровишки); „Антонивановци“ (сценарий Хр. Горов, Т. Казака и Р. Григоров, режисьор Румен Григоров); „Петимата от РМС“ — сценарий Г. Янев, Хр. Маринов и Н. Белогорски, реж. Нюма Белогорски.

Много успешно се разви жанрът на *историко-биографичните филми*, между които особена сполука са филмите „Никола Вапцаров“ на режисьорите Дучо Мундров и Николай Корабов, „Христо Ботев“ — сценарий Г. Стоянов-Бигор и Юрий Арнаулов, реж. Юрий Арнаулов; „Христо Смирненски“ — реж. Януш Вазов; „Димитър Благоев“ и „Георги Димитров — страници от един велик живот“ — режисьор Йордан Величков; „Васил Коларов“ — реж. Нюма Белогорски; „Възпоменание“ (за братя Миладинови) — реж. Ст. Харитонов и др.

Остра политическа кинопублицистика намери израз във филми като „От мечовете да изкозем плугове“ и „С нас е Ленин“ — на режисьора Н. Белогорски, „Светлината на Октомври“ — на Генчо Генчев, „За нея, жената“ — на Невена Тошева, „Во имя отца“ — на Георги Дуров и др.

Като радостно явление въпреки несполуките в някои от тях трябва да отбележим *филмите-поеми* като „Шатрите горят“ и „Човекът с ватенка“ на режисьора-оператор Георги Алурков; „Светлини и хора“ и „Една нощ в София“ — двата по сценарии на Г. Стоянов-Бигор, реализирани от Христо Ковачев — оператор и режисьор; „Моторни песни“ — на Румен Григоров; „Пролетна балада“ — на реж. Стефан Харитонов по сценарий на Теню Казака; „Релси в небето“ — сценарий Едуард Захариев и Борислав Пунчев, реж. Ед. Захариев, опер. Б. Пунчев; „Хора и бури“ — на Христо Ковачев и др.

Камерата на кинодокументалиста се масочи — кога сполучливо, кога не — и към *портрети на наши съвременници*, хора от народа, станали знатни с трудовете си подвизи, с новото си отношение към труда, с постиженията си в областта на науката и изкуствата. Тук началото бе сложено с филма на реж. Румен Григоров за знатната тъкачка Лиляна Димитрова. После дойдоха филмите „Златните ябълки“ (за звеноводката Здравка Ковачева); „Роден на Девети“ (за Тодор Стоичков) — реж. Йордан Величков; „Председателят“ — на реж. Иван Попов и др. Особена сполука за нашата документална кинематография са кинопортретите на артистите Константин Кисимов („Майстор на сцената“) и Петър Димитров („Актьор и гражданин“), както и филмът „Златю Бояджиев“ — и трите поставени от режисьора Иван Попов с оператор Барух Лазаров.

Камерата на нашите кинодокументалисти излезе и далече извън границите на родината, вгледа се в живота на много страни и народи. Тя заговори на нашия зрител за Англия, Франция, Италия, Португалия, за Китай, Корея и Монголия, за Индия, Сирия, Виетнам и Ирак, за Обединената Арабска република и редицата новоосвободени от колониалното робство африкански страни, за далечна братска Куба. Великият Съветски съюз и страните от социалистическият свят са стояли също неотклонно пред вниманието на нашите кинодокументалисти, темата за нерушимата братска дружба между българския народ и народите на Съветския съюз, темата за единството и сплотеността на целия социалистически лагер са били разработвани многократно и в различни форми.

С какво най-общо може да се характеризират филмите на нашите кинематографисти, излезли зад граници, установили контакт с други страни и народи?

Преди всичко чувството на уважение към народите в тях страни независимо от обществения строй, при който те живеят. И наред с това внимание към новото, прогресивното в развитието на тях страни. Тук трябва особено да се отбележи отношението на нашите кинодокументалисти към народите от новоосвободените страни, отърсили се неотдавна от колониалното робство. Това е всъщност отношението на нашия народ към тях страни и народи — отношение приятелско, проникнато от чувство на най-дълбоко уважение и желание за сътрудни-

чество в техният път към по-добро бъдеще. Особено показателни в това отношение са филмите „Под Гвинейско небе“, създаден от колектива Теню Казака, Жеко Русев и Б. Шарланджиев; „Лотосите цъфтят“ — сцен. Г. Янев и Димко Захариев, реж. Д. Захариев, оператори Илия Китанов и вьетнамецът Кун; „Куба — свободна територия на Америка“, създаден от режисьора Н. Белогорски и оператора Хр. Монински; „По пътищата на Африка“ — сценарий Георги Панчев и Н. Белогорски, реж. Н. Белогорски, оператори Хр. Ковачев и Хр. Монински. В тия филми, както и в почти всички останали от тая поредица, вниманието на кинотворците е съсредоточено не върху екзотиката на пейзажа, не в любопитните подробности на бита, а в жизнената съдба на хората от тия страни, в пътя на тяхното историческо развитие към национална независимост и истинска свобода. Актуалност, политическа насоченост, граждански патос, правдата за тия страни и народи — ето какво донасят до българския кинозрител филмите от тая поредица.

Тук не бихме могли да не споменем и филма „Празник на надеждата“, създаден от режисьора Христо Ганев, оператор Христо Ковачев. Макар и производство на студията за игрални филми, „Празник на надеждата“ е едно от връхните точки в развитието на нашата кинодокументалистика и по-специално на филмите, които са създадени от наши кинематографисти за други страни и народи.

Картината за тематичната и жанрова насоченост на нашето документално киноизкуство трябва да се допълни с няколко периода, които се установиха като добра традиция в документалното филмопроизводство. Имам предвид спортните периодици, където се специализира и отбеляза немалко сполуки режисьорът Милен Гетов. „Пионерите“, където Невена Тошева се прояви като опитен режисьор със свой стил и където сега влага успешно главните си усилия Поликсена Найденова. Културната периодика, където Юли Стоянов, Невена Тошева, Вили Румп създадоха немалко интересни филми. Младежките периодици, представени главно на Христо Мутафов и някои младъ оператори.

Що се отнася до своята тематическа насоченост, до идейните позиции на творците и до усилията им за овладяване жанровото разнообразие на документалния филм — нашата кинодокументалистика е била и си остава в най-общи линии на верен път.

Когато говорим за идейна и тематична насоченост, за усилията да се постигне жанрово разнообразие, ние имаме предвид едната страна на медала — ние говорим за замислите, за проявените тенденции в намеренията. Но медалът има две страни — и втората, еднакво важна с първата, е художествената реализация на замисъла, осъществяването на намеренията.

По тая втора линия развитието на нашия документален филм не се е движило винаги успешно, с достатъчно темпо напред и нагоре. Много показателно е, че в двата основни документа за кинематографията, които вече споменахме, констатациите за слабостите на документалния филм почти се повтарят, препоръките на партията са почти едни и същи. Това са констатациите за ниското художествено ниво на документалния филм, за наличието на примитивизъм и схематизъм, това са препоръките за осъвършенстване майсторството на неговите творци.

Все по линията на художественото несъвършенство на нашите документални филми ни заставя да съсредоточим вниманието си и обстоятелството, че на големи международни кинофестивали те са получили относително скромни признания. При това от „Хора сред облаците“ на Захари Жандов до „Светлинни и хора“ на Бигор и Ковачев, „Релси в небето“ на Едуард Захариев и Б. Пунчев или „Празник на надеждата“ на Хр. Ганев и Хр. Ковачев изминаха повече от петнадесет години, през които нашето документално киноизкуство не е получило никакво що-годе значително международно признание. Разбира се, творчеството на нашите кинодокументалисти е предназначено преди всичко за българския кинозрител. Но утвърждаването на всеки български филм зад граница е една възможност да стигне до много страни и народи истината за нашия нов живот; активно да подпомогне тържеството на нашата правда.

Неведнъж в творчески дискусии и разговори ние сме търсили корените на главните несполуки по линията на художественото майсторство в документалния филм. Да се връщаме отново към подобни дискусии и разговори едва ли би било особено полезно. Погледът върху двадесетгодишния път на кинодокументалисти-

ката обаче ни задължава отново да потърсим най-общото в корените на допускащите грешки и несполуки, да се поучим от постиженията, каквито също несъмнено имаме, за да видим по-ясно възходящата линия, по която през последните години тя върви. Разсъжденията и изводите в тая насока по необходимост ще имат твърде субективен характер и далеч нямат претенцията да бъдат „истини от последна инстанция“.

Струва ми се, че корените на нашите несполуки трябва да се търсят по няколко линии — недостатъчната собствена художествена практика, малкият контакт с върховите постижения на документалното киноизкуство в други страни и липсата на желание за теоретично вглъбяване в проблемите на това сложно и интересно изкуство.

Необходимо е да съсредоточим вниманието си преди всичко върху втората и третата от посочените линии, тъй като те в най-голям степен са влияли и продължават да влияят върху художественото майсторство на творците.

Нашето документално кино, както и цялата наша кинематография, се разви главно под благотворното влияние на съветската школа. Трябва веднага да отбележим обаче, че неговите първи стъпки съвпадат исторически с един период от развитието на съветската кинодокументалистика, който е доста отдалечен — и не само по време — от нейните върхови постижения, от периода на най-дръзновените творчески търсения — от времето на Дзига Вертов, Есфира Шуб, Едуард Тисе, Турин, Иля Копалин. И трябва откровено да признаем, че класиката на съветската кинодокументалистика оставаше непозната за повечето от нашите творци до преди шест-седем години. Незагребали дълбоко от тая богата съкровищница, не запознати с теоретическите търсения и изводи на класиците от съветската документална школа, ние се лутахме в един тесен кръг на практиканство, ограничен от сравнително малкото нови и не винаги на най-високо равнище съветски и други задгранични филми, ограничен и от нашата инертност, от липсата на склонност към теоретично задълбочаване.

Като посочва немалкото значителни постижения на съветската кинодокументалистика в следвоенните години, К. Славин отбелязва, че в тия години тя познава не само сполуките и движението напред.

„Имало е в тия години и творчески провали, и пропуски, и отстъпления от славните традиции на правдивата образна кинопублицистика. В края на четиридесетте и началото на петдесетте години в редица филми, посветени на живота в съветските републики, киноочерци за колхозния живот, филми за големите нови строежи се проявиха тенденции към лакировка на действителността, появиха се признаци на шампата и шаблона, снижаване на майсторството. Човекът — нашият съвременник, неговите делници, живот и труд се оказаха в много филми отместени на „втори план“. Заслonyaваше ги илюстративният, помпозен показ на техниката...

Филмите за републиките, пуснати през 1949 — 1952 г., са отбелязани със снижаване на изкуството на репортажната снимка. В тях все повече място започва да заема инсценировката... Операторите и режисьорите търсят такива сюжети и кадри, които биха могли най-ефектно да покажат парадната страна на действителността“\*...

Съветските кинодокументалисти скоро преодоляха тия слабости и „отстъпления от славните традиции“ на своята класика, докато при нас те дълго още продължаваха да затормозват развитието на документалното киноизкуство. Ние дори не се оказахме в състояние да видим и възприемем най-положителното в такъв етапен филм като „Повест за каспийските нефтяници“ на Роман Кармен. В един период, когато лакировката тегнеше върху документалния филм и шампата свиваше крилата на дръзновените търсения, Кармен постави в центъра на своя разказ живите хора с тяхното ежедневие — не леко, героично, разнообразно. „Повест за каспийските нефтяници“ бе издигнат като шит от сторонниците на инсценировката в документалния филм, които недовидяха основните достоинства на филма, посочени в цитираната вече статия. Недовидяха, че Кармен използва за своя филм всички възможности на документалното кино, като се опира главно на репортажа, продължителното кинонаблюдение, тънко намерените изразни детайли в поведението на героите, които ги правят пълнокръвни, живи.

\* К. Славин, „Кинохрониката на следвоенните години“, стр. 604 от сборника „Искусство миллионов“, Москва, 1958 г.



Дълбоко съм убеден, че както в изучаването на съветската документална кино-класика, така и в редица нови съветски филми нашите кинодокументалисти биха могли да намерят сериозна помощ за повишаване на своето художествено майсторство и за теоретично осмисляне на досегашния си опит. Не бих подчертавал това, ако към уредения неотдавна показ на филмите на Дзига Вертов например нашите режисьори, оператори и други творчески работници от областта на документалния филм бяха проявили по-голям интерес, ако при тоя показ те не бяха представени... само с двама-трима души.

Струва ми се, че ние живеем в една провинциална затвореност — без достатъчна връзка със съветската кинодокументалистика в наши дни, почти изолирани от тревогите и търсенията на кинодокументалистите в другите социалистически страни и от прогресивните художници в капиталистическия свят. На тая затвореност трябва да се сложи решително край, без това нашето движение напред винаги ще се забавя. Пътища и възможности за това има, стига самите кинотворци да ги потърсят настоятелно.

Теоретичното изяснение на някои основни проблеми на документалното киноизкуство е необходима предпоставка за излизане от кръга на занаятчийството, за повишаване художественото майсторство на всеки кинодокументалист. То би ни предвредило от някои грешки, които минават от филм на филм, би помогнало да се отстранят немалко пукнатини, които можем да видим даже в произведения, заслужаващи като цяло най-положителна оценка. То би укрепило вярата на творците в силата и специфичните възможности на тяхното изкуство.

Един от тия основни проблеми аз считам проблема за художествената образност в документалния филм, по който у нас има твърде много лутаници и неясноти.

Поне в средите на самите документалисти вече не се спори, че техните произведения са явления на изкуството. При една от беседите си с Луначарски в първите години след Октомврийската революция Ленин подчертал, че създаването на кинематография, проникната от идеите на новия свят, трябва да се започне с кинохрониката. „Широко осведомителната кинохроника — добавил Владимир Илич, — която би била образна публицистика.“ Това определение на Ленин, както отбелязва съветският киновед С. Дробашенко (Екран и живот, стр. 7, изд. „Искусство“, Москва, 1962 г.), изискващо от кинохрониката да бъде тя образна на публицистика, има не само идейно-политическо значение, но и дълбок естетически смисъл. В него Ленин разкрива главното звено от творческия процес при създаването на хроникално-документалния филм въобще, набелязва пътя, по който би трябвало да се търсят методите за най-ефективно въздействие върху зрителя и в съответствие с това да се разработват изразните средства на киноизкуството в тая област.

*Образна публицистика* — това е в най-общи линии пътят за развитието на документалното кино като изкуство в неговите основни и най-важни жанрове.

Но художествената образност в документалния филм има своя специфика и не държим ли сметка за нея, ние се изправяме пред голямата опасност от несполуки, от провал. Художественият образ в документалния филм възниква върху показ за конкретно определения, реално съществуващ образ на живия човек или на основата на редица конкретни жизнени явления и факти. Старанието да се „обогати“ тоя образ по пътя на художествената измислица обикновено води до сричане на художествената правда, предпоставка за която в документалния филм е пряката жизнена правда, вярата на зрителя, че онова, което той гледа на екрана, е отражение на самия живот, негов неподправен показ.

Жизнената действителност ни предлага немалко конкретни герои, чийто образ на екрана може да зазвучи със силата на художественото обобщение; немалко събития и факти, съпоставката и художествения анализ на които може да ни доведе до подобно обобщение.

Накърним ли вярата на зрителя в достоверността на показаните в документалния филм герои и факти, с това вече се накърнява и художествената правда.

В практиката на нашето документално киноизкуство има немалко случаи на накърняване тази вяра дори във филми, които сме отбелязали като сериозна сполука. Най-често това е ставало, когато несполучливи възстановки или направо недопустими инсценировки са били използвани, за да се онагледят по чисто илюстративен път дадено събитие, за което няма подходящ изобразителен материал. Когато невярващи в силата и възможностите на документалния киноезик творци са прибегвали към механични заемки на похвати от игралния филм.

Нашата художествена практика познава и случаи, когато отделни творци са се опитвали в своите филми да поднесат на зрителя образи — обобщения, които нямат и претенцията да имат някаква връзка с конкретни герои, звучат като създадени по пътя на художествената измислица символи. Най-ярък пример в тая насока бе филмът „Балада за Средна гора“ (реж. Лада Бояджиева, оп. Б. Пунчев), в който двама актьори трябваше да ни дадат обобщения образ на съвременната младеж, Момчето и Момичето въобще, които се радват на живота, обичат се и са щастливи, защото тяхното щастие е изкупуено с кръвта и подвизите на герои от няколко поколения, между паметниците на които те се разхождат. За зрителя останаха чужди тия младежи „въобще“, между тяхната линия и изграденият с езика на документалното кино разказ за загиналите герои не се получи връзка и филмът остана един несполучлив опит на талантлив режисьор с неясни и неправилни концепции за документалното киноизкуство.

Като подчертавам особената важност на проблема за неразривната връзка на художествения образ в документалния филм с конкретната жизнена действителност, трябва същевременно да добавя, че не механичният запис на тая действителност, а нейното екранно пресъздаване, нейното анализиране и художествено осмисляне всъщност издигат документалното кино на равнището на изкуството. И възходящият път на нашето документално кино е всъщност излизането от тесните рамки на грубата фактология, придружена с кога сполучлив, кога несполучлив политически коментар, за да се отиде към естетическо усвояване на фактите и явленията от действителността.

Това е път, по който ние вървяхме и продължаваме да вървим не без крилуци, с погрешни понякога увлечения в новаторските си търсения, с успехи и несполуки. Жалони по тоя път може да се видят още от първите стъпки на българското документално кино — споменатите вече филми на Жандов, филмите „Той не умира“, „Светлини от Рила“, „По волята на човека“ и др. Те зачестяват особено в годините след XX и XXII конгреси на КПСС, след Априлския и Ноемврийския пленуми на ЦК на нашата партия, след Осмия конгрес на партията. Атмосферата за тяхното умножаване и извисяване дойде със свежия развигор след ликвидирането на култовския период и възстановяването на ленинските норми в живота на партията, на ленинското отношение към литературата и изкуството, към техните творци. В тая атмосфера се появиха филмите „Антонивановци“ (1958 г.), „Петимата от РМС“ и „Шатрите горят“ (1959), „Георги Димитров“, „Светлини и хора“ и „Злато Бояджиев“ (1960), „Човекът с ватенка“ и „Васил Коларов“ (1961), „Релси в небето“, „Хора и буря“ и „Куба — свободна територия на Америка“ (1962), „Празник на надеждата“ и „По пътищата на Африка“ (1963).

Някои филми на млади режисьори през настоящата година прокарват нови пътеки в развитието на нашия документален филм. Особена сполука в това отношение е филмът на режисьора Георги Стоянов за Жеко Манолов, построен върху киноинтервюто, който трябва да бъде отделно анализиран и според мен горещо защитен.

Радостно явление в нашето документално кино е склонността на творците, особено от по-младото поколение, да търсят възможности за излизане от коловоза на вече познатото, постигнатото дори и когато тия търсения са съпроводени с някои несполуки. Защото дори и съвсем безуспешните новаторски търсения, каквито има в практиката на кинодокументалистите, не са нанесли толкова поражения, колкото занаятчийското следване по вече отпъкани пътища, робуването на шаблона и схемата, които все още битуват в практиката на някои творци.

Да подпомага активно комунистическото възпитание на нашия народ, да съдейства за създаването и утвърждаването на морално-волеви качества у нашия съвременник, съзвучни с характера на социалистическото общество и устрема ни към комунизма, са били и си остават осъзнатите от всички творци задачи на кинодокументалистиката. Тия задачи ще бъдат толкова по-успешно решавани, колкото повече укрепва художественото майсторство на творците, разширява се техният хоризонт на мисли и въздействия. В най-добрите филми от последните години ясно личи стремежът към по-голяма мащабност на мислите, към по-задълбочен художествен анализ на фактите и явленията от жизнената действителност, към по-развълнуван изказ и изява на авторска самобитност. Поощряването на тоя стремеж ще ни позволи все по-сполучливо, да пресъздаваме върху екрана нашата неповторима и героична съвременност, да ваеме образите на строителите на социализма, активно, заедно с целия трудов народ да влагаме силите си за близкото бъдеще на комунизма.

## НА ДОБЪР ПЪТ, БЪЛГАРИЯ!

С огромна радост приветствувам братска България и българския народ с двадесетилетието на новия живот. България ми е скъпа не само и не просто за това, че тя е близка на всички нас, съветските хора, славянска страна, строяща социализъм. Лично за мене България — това са бойните походи през страйното време на Великата отечествена война, когато редом с нас против врага се сражаваха и българските братя, това е мъжеството на партизаните, това е всенародният революционен порив в историческия ден 9 септември 1944 г., това са незабравимите срещи и беседи с Георги Димитров, това са суровите и прекрасни лица на жените с черни забрадки от Батак, това са героичните миньори от Перник, това са старците от читалището в село Богдан, това е благоуханието на Розовата долина, това е пъстрото и шумно тържество в чест на Кирил и Методий, това е острият талант на Илия Бейков и още много, много друго. И още за мене, именно за мене това е моят любим филм, който така и се нарича — „България“. Аз направих този филм веднага след войната, толкова бързо, че даже не успях да се демобилизирам, да сваля военната униформа. Създавах филма заедно с българските кинооператори и софийската киностудия. И ето от онова далечно време, когато аз отначало в качеството на началник на киногорупата към Трети украински фронт (армията на Толбухин), а след това в качеството на кинорежисьор прекосих републиката надлъж и шир, посетих десетки градове и села, видях красотата на горите и долините, реките и морето, а най-вече запознах се с чудесни хора, оттогава аз обикнах забележителната, благородната, нежната и мъжествена страна България.

През последните години на мен за съжаление не ми се случи да посетя България. Но заедно с всички съветски хора аз винаги съм се радвал на изумителните победи на българския народ в строителството на социализма, радвах се на родените от трудолюбието на българите нови язовири, заводи, нови градове, нови кораби, машини, нови книги и нови... филми. Да, трябва особено да се подчертаят успехите на българската кинематография. Но в дадения случай вече във връзка със своята професия аз особено се гордея с успехите на българските кинопублицисти, с техния голям творчески принос в постиженията на световната прогресивна документална кинематография. Ние познаваме добре такива ярки, своеобразни документални филми като: „Релси в небето“, „Хора и бури“, „Усмивката на България“, „Петимата от РМС“ и много други... Тези и други филми, дълбоко разкриващи облика на днешна България, позволяват да се говори за своя школа, за собствен „почерк“ на българските кинодокументалисти.

Аз видях първите дни от раждането и разцвета на нова народна България. Имах щастието да ги запечатам на филмова лента във филма „България“. Този филм завършваше с думите: „На добър път, България!“ И сега аз имам една мечта: да покажа България днес, след двадесет години, отново да се върна към героите от моя филм...

Може би тази мечта ще се осъществи и ние ще се срещнем, а засега аз изпращам сърдечен поздрав на всички приятели и непознати, поздрав на цяла България и на другарите по професия — кинодокументалистите.

Привет и пожелания за щастие и процъфтяване.

**Роман Григориев — Кацман**



## КИНОФЕСТИВАЛЪТ ВЪВ ВАРНА

Не може да не се признае, че Варна е сполучливо избрано място за кинофестивал. Впрочем това не е единственият морски град, в който се провежда подобно мероприятие. Достатъчно е да напомним за Кан и Пула, за да разберем, че за такива филмови състезания съзнателно се търсят най-оживените места през даден сезон. И в това няма нищо странно — киното е масово изкуство, изкуство на голямата, компактна аудитория и естествено е неговите празници да стават там, където по една или друга причина са събрани много хора...

Но онова, което придаваше специфичен отлик на тазгодишния фестивал, идваше не толкова от града и обстановката, колкото от онази атмосфера на политически и трудов подем, която е така характерна в навечерието на двайсетгодишнината от социалистическата революция. Всъщност съвпадането на четвъртия кинофестивал с големия юбилей придаваше тържествения тон на това събитие; неговият характер на преглед и отчет пред народа за постигнатите успехи в областта на игралния и късометражния филм



*При откриването на четвъртия фестивал на българския филм присъстваха председателят на Министерския съвет и първи секретар на ЦК на БКП Тодор Живков, Енчо Стайков — член на Политбюро на ЦК на БКП, Венелин Коцев — завеждащ отдел „Култура и изкуство“ в ЦК на БКП, и посланикът на СССР в България Николай Органов.*



*Председателят на Комитета по културата и изкуството д-р Петър Вутов връчва наградата на режисьора на филма „Веригата“ Любомир Шарланджиев*

се диктуваше по един най-непринуден начин от особената социално-психологическа атмосфера, от общия възторг пред възхода на страната и от възможностите на нашия трудолюбив народ. Нашите кинематографисти разбираха много добре, че на този фестивал те трябва да се представят достойно пред публиката, трябва да покажат произведения, с които нагледно да демонстрират художественото израстване на българския филм.

Успяха ли да осъществят това нашите кинематографисти?

Най-решителната отлика на тазгодишния фестивал от останалите три е, че сега имаше няколко произведения, които реално оспорваха голямата награда: „Веригата“, „Крадецът на праскови“, „Инспекторът и нощта“, „Непримиримите“, „Между релсите“, „13 дни“ и др. Присъствието на тези творби обоснова реалния интерес на публиката към IV фестивал и създаде сравнително високо конкурентно равнище. Освен това в навечерието на двайсетгодишнината от победата на социалистическата революция тези произведения наистина показаха ръста на българското кино през годините на народната власт. Известно е, че филмопроизводството съществува у нас още от преди Девети септември; но истина е, че като художествен факт, като естетическо завоевание българският филм е рожба на свободата. И сега сравнително големият за нашите условия брой на сполучливи филмови творби доказва на дело тази



истина и още веднъж потвърди, че нашите кинематографисти помагат активно за художественото възпитание на народа, за духовното изграждане на новия човек.

В тематично-идейно и художествено отношение равнището и значението на тазгодишния фестивал се определяше от филмите с антифашистка тематика. В повечето случаи те пресъздаваха с художествена сила и убедителност най-близкото историческо минало. Особено безспорно е художественото постижение на А. Вагенщайн, Л. Шарланджиев и Е. Вагенщайн — филмът „Веригата“. За мене това е най-доброто постижение на тазгодишния фестивал. Този филм респектира с документалната простота на разказа, с епичния замах при изграждане образа на комуниста, с вярно и точно намерените детайли и ритъм, с отличната игра на актьора Васил Попилиев. Струва ми се, че най-доброто актьорско изпълнение на тазгодишния фестивал бе на В. Попилиев. Със съвсем малко външни средства, пестеливо и лаконично той изгражда един вътрешно богат и убедителен образ на комунист. Това е актьор с великолепно развит усет за кинематографичен ритъм и стил. Трябва само да се съжaliaва, че журито, което иначе даде много верни и авторитетни преценки, не отбеляза с по-значителна награда този млад и обещаващ талант.

Филмът „Веригата“ продължава плодотворната традиция на „Тревога“, „А бяхме млади“, „Пленено ято“ и всички ония филми за близкото минало, които подхождат към антифашистката борба със съвременна развълнуваност, които интерпретират миналото от гледна точка на настоящето. Може вече определено да се говори, че в нашия антифашистки филм е изкристализирала една концепция за събитията, съобразно която те биват представяни от съвременна гледна точка и звучат актуално. Човекът с веригата със своята всеотдайност, честност и чистота, с вярата си в правотата на своето дело е съвременен комунист. Тази характеристика на централния персонаж определя съвременното звучене на целия филм, прави го по-близък до днешния зрител.

Към числото на филмите, които със своите художествени качества успешно ни приобщиха към антифашистката борба, несъмнено трябва да се отбележат и такива произведения като „Неприимиримите“ и „Между релсите“. Все пак тематично и идейно най-пряка връзка с деветосептемврийските събития осъществи филмът на Ст. Сърчаджиев „13 дни“ и в своите оценки журито отбеляза това чрез присъждане на специална награда.

Не може да се отрече, че най-търсеният филм от публиката през дните на фестивала бе „Крадецът на праскови“. С какво може да се обясни този факт? Несъмнено до голяма степен успехът на едноименната повест на Емилиян Станев предопределя интереса на масовия зрител към екранизацията. Но едновременно с това този филм има предимството, че поставя малко по-интимни проблеми, отразява минала епоха по-камерно — чрез една трагична любов.

Несъмнено нашата кинематография е задължена на новия





*Невена Коканова, Раде Маркович, Вѐло Радев и Васил Холиолчев  
след получаване на наградите*

зрител, доколкото още не е създала ярки произведения, в които да отрази проблемите на любовта и семейството, да постави по-интимни нравствени и психологически въпроси, да покаже борбата на старото и новото в рамките на бита и интимните отношения. На тазгодишния фестивал само „Крадецът на праскови“ разискваше подобни проблеми; и макар че те бяха поставени в исторически план, развълнуваха силно и трайно съвременния зрител. А от този факт може да се съди с какъв голям интерес би бил посрещнат от публиката един хубав филм за интимните страни на нашия съвременен живот. Такива произведения трябва в най-скоро време да се създадат — това е един от реалните изводи от успеха на „Крадецът на праскови“.

Ако има нещо, с което представяните тази година произведения не удовлетвори, това безспорно е сравнително минималният интерес на филмовите творци към нашето настояще, към живота на нашия съвременник. Естествено единственото произведение на съвременна тема „Инспекторът и нощта“ — каквито и качества да притежаваше — не можеше да задоволи изискванията на нашия зрител във филмовите творби да види проблемите на своето настояще, да намери отговор на вълнуващите го въпроси, да застане лице с лице със своя съвременник. Българският филм би спечелил откъм актуалност и би изпълнявал още по-успешно своята социална функция, ако се ориентира към съвременна проблематика, ако отрази нашето настояще. IV кинофестивал недвусмислено показва колко много е изостанало нашето кино от днешните проблеми. Филмовите дейци трябва час по-скоро да се заемат със съвременната тема. Именно в тази посока се намират неизследваните пластове,

новите художествени открития, бъдещето на българското кино, гаранциите за жива и непосредствена връзка с живота и с народа. Утрешният ден на нашия филм е свързан с успешното атакуване на съвременната тема.

Дали тази година през фестивалните дни българският филм осъществи контакт с аудиторията, за която се създава?

Положителният отговор може да се потвърди с цифри за посещението на премиерните прожекции, с оживените обсъждания по предприятия и заводи, с масовия интерес. Не може да се отрече, че девизът на IV фестивал на българския филм: „За неразривна връзка на киното с народа“ бе осъществен на дело. Срещата между творци и зрители се състоя...

Сега творците трябва да си дадат ясна сметка за порасналите изисквания на нашия зрител, за неговия висок вкус и култура на естетическото възприятие; от своя страна пък зрителите не трябва да се отказват от своята вискателност и критичност, необходимо е те още по-активно да изявяват изискванията си спрямо майсторите на нашия филм. Само подобни взаимни отношения могат да създадат онази творческа атмосфера, която ще благоприятствува еволюцията на нашия филм.

Основата за тия плодотворни връзки между творци и зрители тази година се осъществи на основата на сравнително поголемия брой сполучливи филмови произведения. И ако имаше нещо, което да разкъсва тази връзка от време на време и да разколебава зрителя във възможностите на нашите кинематографисти, това бе участието във фестивалното състезание на някои явно посредствени и слаби произведения.

Що се отнася до представените късометражни филми, впечатленията от тях са твърде противоречиви и мъчно се поддават на систематизиране. Бях свидетел на неудоволствието и дори на нежеланието на известна част от нашата публика да гледа някои от късометражните научно-популярни и документални филми. Мисля, че това се дължи на ниското кинематографично майсторство, с което най-често се реализират тези творби, с отсъствието на човека или на оригинално човешко отношение към отразяваните обекти, с липсата на по-ясно изявени творчески профили. Мисля, че освен „Разбудени след векове“ никой друг късометражен филм не заинтригува по-осезателно публиката, не я накара да посети някоя прожекция заради произведение на научно-популярния или документалния жанр. Пред работниците в тези области все още стои задачата да възбудят интереса на публиката към създаваните от тях произведения главно чрез издигане на художественото им равнище.

От късометражните филми най-безспорни се оказаха постиженията в мултипликационния филм. И на този фестивал мултипликационните филми показаха своята висока класа, безспорните си естетически качества. Между тях нямаше слаби произведения, имаше само хубави и по-малко хубави. Още веднъж стана ясно, че в тази област работят художници с големи възможности, ярки дарования, които влагат всичко в своите произведения. Отново на





*Председателят на Комитета по културата и изкуството д-р Петър Вутов връчва наградата на Рангел Вълчанов, постановчик на филма „Инспекторът и нощта“*

фестивала най-силно доминираха творбите на признатия майстор на късия филм. — Тодор Динов. Представените два негови филма — „Ревност“ и „Ябълката“ — демонстрираха на дело високите ни постижения в жанра. Това са две миниатюри, направени с голямо въображение и кинематографичен усет. Едновременно с това тези две произведения поставят — едно спрямо друго и същевременно спрямо нашия мултипликационен филм изобщо — въпроса: накъде трябва да се движи мултипликационният филм? Дали трябва да се насочва към областта на най-общата алегория, както е в „Ревност“, или трябва да търси по-значителен смисъл, по-силно социално звучене, каквото притежава например „Ябълката“?

Би било твърде несправедливо, ако от сферата на мултфилма се извадят алегорията и иносказанието, които носят един по-обобщен и следователно малко по-абстрактен характер; в такъв случай късият филм веднага би изгубил значението си на съвременна модерна приказка. При това не бива да се забравя, че неговото внушение е твърде различно от това на другите кинематографични форми, които изследват живота в широта и дълбочина. Мултфилмът трябва винаги да запази характера си на алегория, алюзията и иносказанието трябва винаги да останат негов запазен периметър. Но и в тия граници късият филм трябва да потърси по-значително съдържание, остри граждански проблеми. Мисля, че в това отношение „Ябълката“ може да ни послужи като пример. Той вече показва, че нашият мултфилм се насочва към ново съдържание, че разширява своя тематичен и идеен обхват и търси по-пряк контакт с действителността. Тази тенденция трябва да се укрепва, тъй като тя осъвременява това изкуство и го прави близко до проб-



лемите на живота. Струва ми се, че именно една съвременна проблематика ще изведе нашия мултифилм до нови, засега все още непознати и неизвестни върхове.

През дните на тазгодишния кинофестивал бе проведен и творчески форум под общата тема „Киноизкуство и народ“. Бяха изнесени от наши критици — Георги Ст. Бигор, Рашо Шоселов и д-р Ал. Тихов — три доклада, в които се проследяваше творческата еволюция на игралния, документалния и научно-популярния филм от Девети септември досега. Това ново явление в програмата на варненския кинофестивал трябва да се приветствува и то трябва да стане една постоянна практика. През дните на фестивала тази трибуна трябва да се използва като място за осмисляне и пропагандиране на творческите постижения, като средство за творческо общуване, за размяна на мнения.

Работата на тазгодишния творчески форум не беше идеална. Преди всичко осуети се обсъждането на мултипликационния филм; докладите не бяха на едно и също равнище; поради разнотемиято липсваше вътрешна връзка между трите заседания; изказванията понякога имаха любителски характер; не винаги в центъра на дискусията се поставяха главните проблеми. Между другото за всичките тия неблагоприятности определена роля изигра и обстоятелството, че за работата на форума не бяха привлечени някои критици и киножурналисти, които имат изградено мнение по разискваните въпроси. Трябва да се признае за куриозно положението, когато на фестивала се командироваха журналисти от различни вестници, а кинокритиците се игнорират под претекст, че „няма какво да правят там...“ Крайно време е вече да се разбере, че критиката е крайният етап от творческия процес или по-точно: негова преценка. И на такъв филмов празник, който има като главна задача да даде преценка за едногодишното творчество на нашите филмови дейци, присъствието на кинокритиците е нещо, което се разбира и се предполага от само себе си.

Въпреки всички недостатъци в работата на форума все пак той е положително явление. Около кръглата маса тази година размених мнение не само нашите творчески работници, но заедно с това чухме мнението за българския филм на такива видни гости на фестивала като Л. Погожева, главен редактор на „Искусство кино“, полския професор Бохджевич, индийския журналист. Д. Кумар, проф. Линхард от Чехословакия и още някои други. Участието на гостите в работата на форума трябва да се приветствува и за в бъдеще да се разширява. Но очевидно необходимо е работата на творческия форум да бъде централизирана около един или два значителни проблема, които при това да се актуализират от представяните филмови произведения; по такъв начин форумът ще се окаже съвсем тясно свързан с цялостната програма на фестивала, ще бъде негов органически присъщ компонент и заедно с това по един съвсем естествен и непринуден начин в неговата работа ще бъдат привлечени голям брой творчески работници и почитатели на киното. С една дума творческият форум е наистина творческа проява в програмата на кинофестивала и тя трябва да се укрепва, на нейното провеждане трябва да се отдава голямо значение и да

се плагат достатъчно грижи. От това ще спечели само българското кино.

След обявяването наградите на журито бяха съобщени и резултатите от анкетата между зрителите. Оценките на журито не съвпадаха с мнението на публиката. За зрителите например най-хубав филм бе „Крадецът на праскови“, а най-слаб — „Между релсите“. Би било погрешно сега да противопоставяме двете несъпадащи оценки за показаните произведения. Обаче резултатите от анкетата свидетелствуват, че зрителите не представляват хомогенна маса, че има специфични различия във вкусовете, формирани под влияние на различията в средата, възпитанието, личния опит и т. н. Всичко това показва, че нашите работници в областта на теорията и критиката трябва да се заемат с изучаването на различията във вкусовете. Това би помогнало твърде много за целенасочено влияние посредством художествени произведения върху вкуса на публиката; би дало възможност разпространението на филмовите творби да става съобразно изискванията на масовите настроения, на психологическите особености на публиката. Не е достатъчно само да се знае, че през лятото „вървят“ леки и комедийни произведения, а през есента и зимата — сериозни филми; разпространението на филмовите творби трябва да бъде съобразявано и с още някои други по-специфични структури на масовия вкус.

Понятно е, че задачата за проучването на различията във вкуса на зрителите не може да се реши изведнъж и с един замах. Затова може би би било твърде целесъобразно в дните на фестивала анкетата между зрителите да се провежда не само с цел да се провери кой филм най-много се харесва, но и за да бъдем снабдени с едни по-трайни показатели за интереса към киното. За това е необходимо анкетата да се провежда чрез специален анкетен лист, изработен при съдействието на социолози, психолози, изкуствоведи и други специалисти и получените резултати да бъдат обработвани също от специалисти. Върху този въпрос трябва сериозно да се помисли и поработи още отсега...

Варненският кинофестивал е събитие, което не може да бъде осмислено в рамките само на една статия. Неговото успешно провеждане през настоящата година не ни дава основания да смятаме, че повече няма какво да се желае и какво да се предлага; напротив, тъкмо сега трябва да се преосмисли цялото ежедневие и цялата програма на фестивала, за да може да се акцентира върху неговите положителни страни и да бъдат те още повече развити и укрепени.

Ив. Стефанов

# ИЗ ФЕСТИВАЛНИЯ БЕЛЕЖНИК

## ОСЕМ ДНИ СЪС СЪВЕТСКИТЕ ГОСТИ

Варна, 3 — 10 август 1964

Много гости имаше на Четвъртия фестивал на българския филм във Варна. Режисьори, артисти, кинодейци, филмови търговци. Гости с различни творчески виждания, с различни идеи, говорещи на различни езици, но обединени от общата грижа за напредъка на киноизкуството...

Особено внимание към нас проявиха съветските колеги — в тяхната делегация влизаха трима артисти, шестима режисьори и двама кинокритици. Осем дни бяхме все заедно — в ресторанта, на плажа, на творческия форум, на прожекциите във фестивалното кино... Имаше толкова интересни разговори, че за това биха могли да се напишат много бележници. Разбира се, главна тема беше киното — българското, съветското, световното.

В първите дни „на прицел“ бяха кинозвездите — очарователната Зинаида Кириенко, неразделните Борис Андреев и Всеволод Санаев. И първите впечатления за нашето киноизкуство от съветската делегация узнахме именно от тях.

### *Трима стари познати за нас*

Борис Андреев беше неотменно на прожекциите и кратко, но съдържателно вземаше участие в „дебатите“ след това. В едно обобщение той каза, че на него особено са му допаднали „Веригата“ — заради мъжествения тон, „Крадецът на праскови“ — заради лириката и чистотата, „Инспекторът и пощата“ — заради дълбоко хуманния подтекст, „13 дни“ — заради революционния патос, мултифилма „Ревност“ — заради фантазията. Той смята, че няколко от представените на фестивала творби „се отличават с ярък талант, с дълбочина и тънkost на творческия замисъл, изразен в блестящи форми на овладяно майсторство“.

А Зинаида Кириенко сподели:

— Много се радвам за моята „кино-сестра“ Невена Коканова. Сега я видях в два нови образа. Какъв напредък след „Тютюн“! Особено ми допадна нейната Лиза от „Крадецът на праскови“. Минала съм по този път и знам колко трудно е да се постигне простота и искреност пред камерата, колко е трудно понякога с един поглед да се изрази цяла гама от преживявания. Невена се справя с всичко това. Харесват ми нейните изразителни очи, нейната простота. В своето развитие тя е на прав път.

— На фестивалните вечери ние видяхме няколко истински произведения на изкуството — започна Всеволод Санаев. — Смятам, че дълго бихме могли да говорим и за „Крадецът на праскови“, и за „Веригата“, и за „Инспекторът и пощата“... Имате и талантливи актьори. Харесва ми самотитността на Георги Калоянчев, органичността на Васил Попилиев и Димитър Буйнозов, достоверността на Невена Коканова, искреността на малката актриса Маргарита Чудинова...

Ние слушахме с особено внимание нашите гости, защото чрез тях говореше големият опит. В творческата биография на народния артист на СССР Борис Андреев стоят 45 роли в киното. Всеволод Санаев е един от старите съветски киноактьори — само от 1956 г. насам е играл в 16 нови филми, между които „Оптимистична трагедия“ (заедно с Борис Андреев) и „Това се случи в





*Среща на кинотворци с моряци от военния флот*

милицията“. А Зинаида Кириенко, макар и толкова млада, спечели уважението на зрителя с талантливо защитените образи на Наталия в „Тихият дон“ и на крепостната актриса в „Крадливата сврака“ с ролите си в „Съдбата на човека“, „Запознайте се, Балувей!“ и във филмите на Солнцева — Довженко. С радост узнахме, че Борис Андреев и Зинаида Кириенко отново са били партньори в готовия вече филм на режисьорката Юлия Солнцева „Омагьосаната Десна“, с който се завършва трилогията на Ал. Довженко. А на въпроса към Санаев в каква роля ще го видим скоро, след майсторски създадения от него образ на Пресипналия в „Оптимистична трагедия“, артистът сви рамене и с тънка усмивка каза: „Това най-добре знаят режисьорите. Те избират, те решават.“

*При корабостроителите. Среща с бреговите стражи на корабната палуба*

Съветските гости получиха и богати впечатления от срещите им с българските зрители. Борис Андреев и Всеволод Санаев гостуваха на работниците от корабостроителния завод „Георги Димитров“ заедно с колективите на филмите „13 дни“ и „Наши хоризонти“. Срещата се превърна в сърдечно тържество. Творческите разговори между гости и домакини започнаха след кратка разходка по морето и след разглеждането на строителната площадка. Работниците откровено споделиха своите впечатления, изказаха и похвали, и критични бележки за видяните филми. Много топлина лъхаше от думите на Борис Андреев: „Искрено съм развълнуван от горещия прием, който срещам навсякъде. Но аз зная, че ме посрещат така трогателно за образите на простия човек, за матросите от моите филми. Тези образи са близки на всеки. Радостен съм, че зрещата на моя труд укрепват дружбата между нашите два народа.“ Всеволод Санаев заяви, че е особено доволен от сериозните разговори, на които присъствува, и че ще използва творчески полученото от контакта си с българските работници.

Друга група от съветските гости — Зинаида Кириенко и режисьорите Ю. Егоров, И. Фрез, Л. Шепитко, Е. Климов, П. Любимов и П. Арсенов гостуваха заедно с творческите колективи на филмите „Ивайло“ и „Незавършени игри“ на матроси от военно-морския флот. На палубата на военния кораб „Дръзки“ се състоя оживена и полезна среща. Както режисьорите и артистите,

така и съветските гости останаха изненадани от компетентните изказвания на матроси и офицери, които откровенно споделиха своето мнение за гледаните филми. Водачът на съветската делегация Юрий Егоров представи своите колеги, а от тяхно име говори Зинаида Кириенко. Тя разказа за своя творчески път и за хубавите впечатления на другарите ѝ от IV фестивал на българския филм.

*Юри Егоров: „Имате талантиливи и интересни художници“*

И ето — дойде последният ден на фестивала. Сега естествено дойде ред на „незабелязваната“ досега част на съветската делегация. „Звездите“ бяха оставени на мира. Дойде ред на режисьорите. Разговорите с тях станаха съвсем непринудено и много сърдечно. Всички споделяха своите още пресни впечатления от видяното през тези хубави фестивални дни.

Водачът на съветската делегация Юрий Егоров, известен у нас от филмите „Пламенни души“, „Командировка“, „Ако ти си прав“ и др., с особена пламенност защитаваше своите впечатления и позиции.

— Едно е безспорно: вие имате талантиливи и интересни художници. Особено ми хареса филмът „Крадецът на праскови“. Моят вкус, моите представи за това, как трябва да се работи в изкуството, видях превъзходно реализирани от режисьор и артисти. Прекрасна, високо-хуманна, идейно въздействаща творба. Великолепен творчески екип.

Егоров изрази задоволството си и от филма „Между релсите“. В него той чувства „почеркът на режисьора“. А „13 дни“ намира „дълбоко конкретен“, филм, който „говори, че българският народ е революционен, действен, решителен, твърд“.

*Иля Фрез: „Чудинова беше чудна!“*

В творческата биография на Иля Абрамович Фрез стоят 7 игрални филма, все детско-юношески. И между тях „Първолаче“ (с Наташа Защипина), „Отрядът на Трубаचов се сражава“, „Червенокосият“, „Купих си татко“. Последният от тях, преминал с успех и по нашите екрани неотдавна, затвърди особено Иля Фрез като майстор на детския филм. Естествено неговото внимание бе насочено към творбите, в които участваха деца. На Фрез особено допадна малката героиня от „Между релсите“ Елица — Маргарита Чудинова.

— Филмът си има своите слабости, но Чудинова наистина беше чудна! Смятам, че българската кинематография ще направи пропуск, ако не използва и в други свои произведения прекрасните пластични възможности и необикновеното органично чувство към филмовия образ, които Маргарита Чудинова щедро притежава. Разбира се, с това дете трябва да се работи много внимателно, много отговорно.

Иля Абрамович изпълни своето намерение да се срещне с малката актриса и на заключителния прием, даден от министър д-р Петър Вутов, режисьорът има продължителен и сърдечен разговор с нея.

*Думата на младите*

От тях четиримата само Павел Любимов беше вече идвал в България. Преди една година във Варна и крайбрежието той сне първия си филм „Лелята с теменужките“, лирична комедия, с участието на В. Ивашов. „Лелята“ намери възторжено признание в Съветския съюз, скоро и ние ще я видим по нашите екрани. Безспорно на Любимов беше особено интересно да посети местата, където е прекарал в творчески кипещ, да се види с познати и с колеги, да сподели своето мнение за българското кино.

След проекцията на „Веригата“ близо час разговаряхме за актьорските постижения, за режисьора и за работата му, за концепцията и за разрешението ѝ във филма. Павел Любимов без колебание постави на първо място „Веригата“ от гледаните девет филма. Както той се изрази, покорила го е „суровата монументална природна среда и органичността, с която Попилиев пресътворява поведението на героя.“





*Артистите Йордан Матев, Всеволод Санаев и Борис Андреев (отдясно наляво) на гости при варненските корабостроители*

Още един от младите режисьори се нарича Павел. Това е арменецът Павел Арсенов, завършил неотдавна ВГИК, автор на филма „Слънчоглед“ — своеобразна лирична творба. Най-възторжено той се изказа за два филма — „Между релсите“ и „Инспекторът и нощта“. Както и своя колега Иля Фрез, той е удивен от актьорската зрелост на малката Маргарита Чудинова.

И ето — пред нас са съпрузите-режисьори: украинката Лариса Шепитко и русинът Елем Климов. Една двойка, която заслужено привлече внимание на фестивала. Тя — със своята стройна фигура и женственост, той — с хармоничното си, атлетическо тяло и мъжествено, честно лице. И може би и затова, че тази двойка бе започнала пътя си в изкуството с талантлив старт. На тазгодишния кинофестивал в Карлови Вари филмът на Лариса Шепитко „Зной“ получи първата награда на Симпозиума на страните от Азия и Африка, а Елем Климов само преди няколко месеца блестящо защити своята дипломна работа с филма „Добре дошли“. Ние, участниците във фестивала, видяхме неговата прекрасна комедия. Близко десетина пъти залата, изпълнена с кинотворци, избухваше от възторжени ръкопляскания. А когато специалисти и кинодеатели ръкопляскаха, това значи много! Разбрахме, че не случайно първата, още студентска работа на Климов, се е оказала едно зряло произведение, една тънка сатира. Не случайно тя е била приета топло и радушно от съветската общественост.

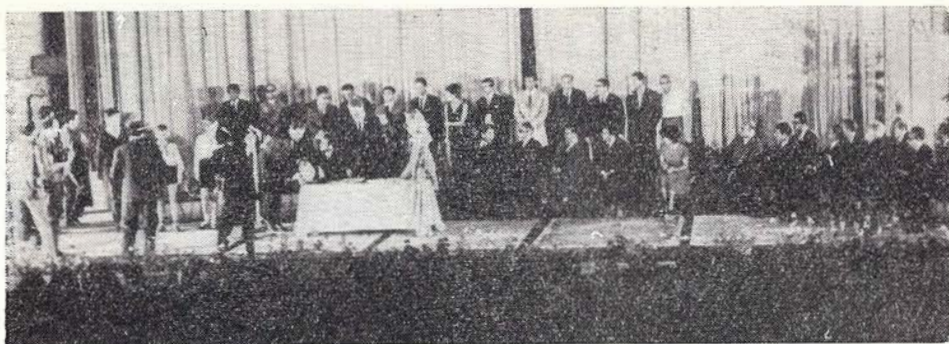
Двамата съпрузи са единодушни (!) в своята оценка за фестивалните филми. Според тях „Инспекторът и нощта“ е произведение, което заслужава особено внимание. На тях им допада прекрасната работа на сценарист и режисьор, които са постигнали една фина нюансировка в психологическата характеристика. Особено завоевание е тънкият, мъдър хумор на главния герой.

Лариса Шепитко при едно степенуване би сложила след това „Между релсите“, после „Веригата“ и „Крадецът на праскови“, в които отделни компоненти също са я развълнували.

### *Кинокритиците*

Би трябвало да кажем „кинокритичките“. Защото и двете са жени — главната редакторка на сп. „Искусство кино“ Людмила Погожева и редактор-





### *Закриване на фестивала*

ката: от сп. „Советский экран“ Е. Карцева. С тях разговорите бяха особено оживени, разпалени. Своето мнение за българските филми Людмила Погожева изрази и в изказванията си на творческия форум, и в отделни изявления, и в статията си във в. „Народна култура“. Предполага се, че ще прочетем нещо по този повод и в списанието, което тя ръководи. Предполага се, че това ще направи и Е. Карцева. Затова по-добре да не обобщаваме техните изказвания, мнения, препоръки. Още повече, че те ще направят това по-добре, по-точно.

Ч. Д.

ЧАВДАР ГЕШЕВ

### ПУБЛИЦИСТИЧНА ХРОНИКА НА 13 НЕЗАБРАВИМИ ДНИ

Тринайсетте дни, които предхождаха 9 септември 1944 г., наистина са между най-напрегнатите и драматичните дни в нашата недалечна история.

Провалил се бе коварният замисъл на Багряновото правителство с масова офанзива да унищожи партизанското движение. Завършваше Яшко-Кишиневската операция на Съветската армия. Народът в съседна Румъния бе взел властта в свои ръце, а Армията-освободителка приближаваше северната българска граница. Буржоазията се мятеше и все още вярваше, че може да спре колелото на историята; пушаше в ход бити вече карти, за да спаси това, което смяташе, че може още да спаси. Дни на котерийни борби в лагера на самата буржоазия, на национално предателство и политическо късогледство. Но и дни на непоколебима вяра в светлия час, който настъпваше, дни на решителни действия, дни на осъществяване на решението на ЦК на партията за въоръжено въстание.

Една много благодарна тема за изкуството и особено за киноизкуството.

Затова новият игрален филм на нашата кинематография „13 дни“ бе посрещнат с интерес най-напред на IV фестивал във Варна и след това при пушането му на масов екран в навечерието на 9 септември.

Зрителите бяха привлечени от исторически правдиво възсъздадената атмосфера на дните, предшествуващи Деня на свободата, от постигнатото напрежение, от художественото обобщение на герои и събития.

В тежко ударената от англо-американските бомбардировки столица животът като че ли е замрял. Но в този безлюден град с особена сила тупти сърцето на партията. Наистина дейците на съпротивата, на Отечествения фронт продължават да действуват под прикритието на нощта, в неугледните, но сигурни къщички на крайните квартали правят своите срещи и заседания и там все още се влиза с парола. Партията току-що се съвзема от тежък удар — загинал е на път за родината изключителен нейн деец — Станке Димитров-Марек. Но за всички е ясно — краят иде! Революционният подем напират към своя връх: през нощта на 26



### „13 Дни“

август 1944 г. в скромния дом на Магда тютюноработничката е взето съдбоносното решение — въоръжено въстание!

Така започва във филма поредицата от дни, в които ще стане нещо велико, нещо голямо, нещо необикновено. Открива се и поредицата от герои, които тласкат тия събития, които кипят в тия събития. Ето партийният функционер Андрей Белов, изминал пътя на професионалния революционер от Септемврийското въстание 1923 г., през интернационалните бригади в Испания та до самия край на фашизма в родната земя. Или представителят на по-младото поколение борци — Васко — енергичен, смел, човечен. А около тях предани до смърт другари като Владо, Витан, Яна, Виктор, честни интелигенти като Лена и Ирина, офицери, намерили верния път след дълго колебание и лутане като майор Есев, предани съюзници на комунистите като Тодоров и Крачун Шопа... А във вражеския лагер ще срещнем бруталния генерал Сербезов и безскрупулния въжеиграч Караделов.

На екрана не е пресъздадено нито едно действително историческо лице. Но в героите на филма са обобщени чертите на мнозина от истинските дейци, взели участие и движили тези събития.

Да вземем пак Андрей Белов — представителя на главното командване на Народноосвободителната въстаническа армия и пълномощник на ЦК на партията. В негово лице сценаристът Люзан Стрелков и режисьорът Стефан Сърчаджиев са отразили ония прекрасни черти на нашите ръководни партийни дейци, които наистина могат да служат като пример за докрай изпълнен дълг пред народа. За Белов почивката е нещо много рядко и кратко-трайно, той е там, където е най-тежко и опасно, за него личният живот е на втори план. Но това съвсем не значи, че пред нас е един фанатик и сектант. В Белов авторите са искали да съчетаят най-хубавите качества на обикновения човек с качества на революционера. В това отношение особено красноречива е кратката



сцена на срещата между бащата и сина: Белов-бащата вижда своя син едва след десет години — вече буен момчурляк, „син на цялата махала“. Каква буря от чувства, какви неизказани прекрасни думи и вяра в бъдещето на малкия Антон се крият в тази среща! Тук специално искам да подчертая органичното чувство към образа на десетгодишния Антон от страна на познатия ни вече от екрана Януш Алушков. Нови черти към човешката същност на Белов прибавя и случайната му среща с Яна на улицата. В действията си като ръководител той е решителен, предвидлив и никога не робува на догмата. На няколко пъти той проявява гъвкавост и без да се отдалечава от целта, пести силите и кръвта на партията.

В повечето от епизодите артистът Емил Стефанов се стреми да бъде близко именно до тоя образ на революционера Белов. Но като имам предвид неговите досегашни прояви в театъра и в киното, смятам, че в цялостната интерпретация артистът не е разкрил напълно своите възможности. Това особено ясно проличава във финалните епизоди, където Белов-Стефанов не излиза от рамките на една служебна функция.

Неговият партньор Димитър Буйнозов успява да насити образа на своя Васко с по-голямо обаяние. Сред изпълнителите на „13 дни“ Буйнозов изпъква със своята непосредственост, с добре намерените актьорски детайли. Това е един артист, който вече умее да контролира поведението си пред камерата, който на двестри места „преминава“ успешно сухи, информативни реплики. Ако любовта между Лена и Васко остава като светъл лъч във филма, това се дължи в голяма степен на личния чар на Ани Бакалова (едно ново лице на екрана) и на Буйнозов, на създадената от тях атмосфера.

Има един образ — наглед не особено важен — образ епизодичен, който е също положително явление във филма. Това е Крачун Шопа в изпълнението на Петко Карлуковски. Защо всяко появяване на Крачун Шопа на екрана предизвиква жива, положителна реакция у зрителя? — Това се дължи на непретенциозността, с която авторите са изградили този герой — верен съюзник на работническата класа. Това се дължи и на факта, че тази роля прекрасно ляга на натурела на Петко Карлуковски, на чувството му за жизнен хумор, така близък до образа на обикновения селянин, на човека от народа.

Виждаме и няколко нови лица на екрана освен Ани Бакалова-Лена (д-р Елена Задгорска), Николина Томанова-Яна, Николай Люцканов-Тодоров — и мисля, че те се проявяват задоволително. Виждаме и няколко стари познати — Стефан Пейчев-генерал Сербезов, Михаил Михайлов-Караделов, Йордан Матев-Витан. Те защитават своите герои в рамките на поднесения им материал.

Майор Есев е интересно замислен образ. Сред нашето офицерство преди 9 септември безспорно имаше хора, които макар и години наред надхвани и възпитавани в буржоазен и патриотарски дух, в решителния момент потърсиха пътища, за да застанат на страната на народа. Да се разкрие една такава противоречива натура,



### „13 дни“

в която се преплитат съмнението с вярата, колебанието с истинското схващане за дълг и чест, е трудна задача. Този образ с основание е бил поверен на заслужилия артист Любомир Кабакчиев. В много от епизодите неговата интерпретация, пълна с трагизъм и прямота, неговият драматичен развълнуван глас ни убеждават, че майор Есев живее. Но има и случаи, в които артистът просто се измъчва в стремежа си да надмогне едно наложено му изживяване.

На какво се дължи това?

Преди всичко на неовладяната докрай кинематографичност в сценария. И после — поради недостатъчната взискателност на режисурата, която именно в такива „тесни места“ е трябвало да бъде особено бдителна.

Известно е, че за основа на сценария на „13 дни“ послужи пиесата на Лозан Стрелков „Незабравими дни“. Но като се има предвид, че пиесата не се екранизира, а се създава ново произведение, с нови герои и ситуации, сценаристът и режисьорът трябваше по-решително да се откъснат от театъра, по-плътнo да се доближат до спецификата на киното. В диалога на майор Есев и Караделов е останал един театрално приповдигнат тон и една досадно удължена информативност, които са чужди на киното, които дразнят от екрана. В диалога, в поведението и на някои други герои можем да открием същото. Да вземем например неочакваната среща между Белов и Виктор, разрешена с отдавна познати и много използвани средства. И начинът, по който е изпълнена тази стара революционна песен чрез дуета на двамата в продължение на няколко минути, не е нищо друго освен рецидив от театралните прийоми.



*Засл. арт. Любомир Кабакчиев и Анастасия Бакърджиева в сцена от филма*

В един разговор на фестивала във Варна Сърчаджиев определи жанра на своя филм като художествена публицистика. Съгласен съм с него, че това е малко познат у нас жанр и както във всяко начало, ще се допуснат и слабости. Бих уточнил: филмът „13 дни“ е една художествена публицистична хроника на героичните дни, предшествуващи победата на социалистическата революция у нас. И нека веднага да си припомним, че никой досега не се е заемал точно с тази тема. Може би затова, защото творците имат предвид особената ревност, особено будния критичен поглед на зрителя към нея. Мнозина от нас са участници или преки свидетели на славните дни, които ни изведоха на гребена на събитията, открили пред България цяла нова епоха. И оттук произлиза голямата трудност на темата. Затова проявената смелост на създателите на „13 дни“ заслужава внимание. Достойнствата на произведението се състоят в това, че в рамките на един по-особен жанр пред нас израства колективният образ на героите, които осъществиха решителния шурм в столицата, увенчавайки с пълен успех дълголетната антифашистка борба.

От екрана ни облъхва революционният патос на незабравимите деветосептемврийски дни и в това е силата на филма.



ИВАН СТОЯНОВИЧ

## „ПЪЛНОЛЕТИЕ“

Кинолетопис за двадесетилетието на свободата

Набързо си спомняме годините преди раждането на свободата — недоимъка, дървеното рало, слугуването на цар и господар. След това — първите дни на новата ера. Из свободната страна сновяха новородени и търсеха мястото си в непознатия довчера свят: новородени чувства, мисли, отношения, понятия; новородена етика, любов, омраза. Новороденият човек свали пушката и започна да управлява — машините, земята, себе си. Беше тежко, но мечтателно и бурно детство. Документалният филм „Пълнолетие“ маркира най-значителните му етапи — посрещането на партизанските отряди, посрещането на освободителната Червена армия, идването на великия Димитров на българска земя, първия трактор на село, първите сини блузи на бригадирското движение, Петият конгрес на БКП с неговите исторически решения. Един неподправен патос лъха от този архивен албум с първите



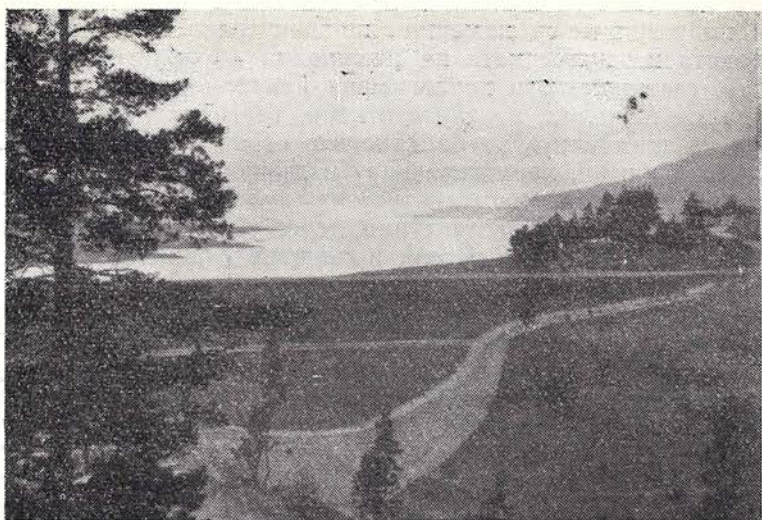
„Пълнолетие“

стъпки, съставен за чест на българското социалистическо кино от едни от най-изтъкнатите му представители, някои от които и днес работят със същата страст. Чувствува се мярката в режисурата на тази „детска“ част от „Пълнолетието“, изразена главно в един пестелив монтаж на историческите събития, в прецизното намиране на най-същественото измежду тия събития и драматургически обоснованата последователност при преминаването от епизод в епизод, което прави филмът в началото да действа като единен, героико-възторжен разказ, наситен с партийна страст, вълнуващ с истинността на документа, заразяващ с патоса на непосредствено преживените събития.

Високата емоционална стойност на картината в първите кадри веднага поставя въпроса за границите на дикторския текст, който въпрос остава открит до края на филма. Защо е нужен толкова много разказвателен текст (често пъти лишен от яркост и оригиналност) за събития, които картината така добре предава и които впрочем са известни и на най-малките граждани в републиката?

Още в самото начало на филма става ясно намерението на авторите да контрастират черно-белите кадри от ранния период на двадесетте години с цветни кадри, приближаващи пълнолетието. Този начин на изобразително решение дава възможност да се градира устремно развитие, обхващащо такъв значителен период от живота на една страна. Но нека не подценяваме въображението и художествения вкус на зрителите, показвайки им мечтите на черно-белите герои от ранния период с цветни кадри от наши дни, които илюстрират осъществяването на тези мечти!... За щастие в тази част на филма това пресичане на черно-белия разказ се случва рядко и не достига границите на безстилието.

Напред към юношеството... Кара го локомотивният машинист Пеню Генчев с първия социалистически тежкотоварен влак. Едно щастливо хрумване на филмовите създатели ни вози с бъдещия инженер и ръководител през обновяващата се родина. Първите сондюорски горички, кооперативните земеделски стопанства, скелетите на бъдещите промишлени колоси. Сръчните ръце на две стройни момичета опипват станове и ние едва разпознаваме в онова време бъдещите герои на социалистическия труд Маруся Тодорова и Лиляна Димитрова. Романтичното време, когато тяхното име се шепнеше от уста на уста, защото бяха единствени и тепърва щяха да възпитат цели поколения да работят като тях. Патетичното време на първите ударници като Тодор Стоичков и Тодор Маринов, които предадоха опита си на стотици и хиляди. Краткото време, когато бъдещият академик Христо Даскалов правеше първите си опити и в този момент изглежда толкова млад на екрана... Отново непосредствената сила на запазения и пестеливо употребен документ ни грабва, за да ни пусне само в ония моменти, когато авторите са прибегвали ненужно до инсценировки, намалявайки веднага художественото въздействие на даден епизод. Но зрителят е стигнал средата на филма, без да го напусне развълнуваността и приятната възбуда от плавно завръзка и искрения тон на мате-



### *„Пълнолетие“*

риала, той предвкуша едно повишено по-нататъшно художествено разрешение на филмовия разказ, познавайки добре събитията, които следват и които чака да види на екрана.

Ние сме в зрелостта... Този етап в развитието на социалистическа България се предхожда от текст, в който се говори за тъмни облаци, и картина, която показва фактическите облаци на небето. Тази ненужно картинно-текстова тавтология дава само бледа алузия за периода на култа към личността, която алузия впрочем става ясна едва след като в дикторския текст, подпомогнат от последвалата ведрост в кадъра, се разкрива светлият път след XX конгрес на КПСС, Априлския пленум, XXII конгрес на КПСС, VIII конгрес на БКП... Някъде отгук черно-белите тонове преливат окончателно в цветни, подчертавайки лаконично постиженията в годините на зрелостта, прелома след възстановяването на ленинските норми на мислене и директивите на партията, крупните успехи в областта на промишленото строителство. ДМЗ „Ленин“, Димитровград, Марица—изток, величавите корпуси на Кремиковския комбинат — гигант след гигант израстват пред очите на зрителя, който сам е строил и преживял вълнуващо изграждането на индустриално-аграрна България и който още по-развълнувано сега следи събраните на едно място и внушително поднесени плодове на неговия труд... И тук едно по-пестеливо и по-раздвижено използване на текста би помогнало за по-въздействено възприемане на подредените обекти, а и самата картина би спечелила от по-стегнатото показване на многобройните завоевания в областта на промишлеността и селското стопанство. Въпреки това впечатлението от богатата жътва на народни усилия не се помрачава, албумът от икономически успехи остава импозантно, замайващо впечатление.

Приближаваме годините на пълнолетието... Едва в тази последна част на филма наред с последните успехи в селското стопан-



ство и индустрията са намерили по-значително място някои етапи от победата на културната ни революция — архитектурата, литературата, театралното и хореографни изкуства, киното... Едва ли може да се каже, че кратките откъси, взети от IV кинофестивал, срещата на писателите от балканските страни, международния балетен конкурс и пр. характеризират в дълбочина и развитие растежа на българската социалистическа култура. Що се касае до успехите на родното архитектурно дело, те са изразени главно в преглед на крайморските хотели и почивни станции, доста продължителен в сравнение с другите културни обекти и снет сякаш сам за себе си, подчинен на една курортно-увеселителна атмосфера без особена тематично-идейна връзка с останалите епизоди от филма.

Очевидна е сложността да се подбере и придаде по художествен път в едночасов филм бурното победно развитие на социализма в нашата страна. Неизбежно липсват ред важни събития и исторически моменти, съществуват двоумения за акцентите на дадени епизоди, дължината се оказва винаги малка, времето — кратко. Особено труден тук е проблемът за запазване на единен стил, като се имат предвид многобройните архивни материали, епизоди от други филми, необходими преходи, всеки от които носи почерка на своя автор. Може би при снимането на „Пълнолетие“ борбата за единен стил е била особено сложна поради обстоятелството, че в снимането на филма са взели участие седем специалисти, пет оператори, двама режисьори и двама постановчици. Усилията на режисьор-постановчиците Румен Григоров и Юри Арнаудов в това отношение са дали добри резултати, но постигнатото още не може да се покрие с желаното и възможното.

Филмът „Пълнолетие“ е положително явление в нашата кинодокументалистика. Независимо от известна разхвърляност на материала, претовареност на текста и на места излишна приповдигнатост (по-специално във втората част) този филм е художествено-документална летопис, разказваща как се роди, израсна и навлезе в своето пълнолетие нова, социалистическа България.

---

## ЗА МАЛКИЯ ЕКРАН — ГОЛЯМО ИЗКУСТВО

Още преди няколко години съветският критик Владимир Сапак изчисли, че в Съветския съюз един какъвто и да е телевизионен филм има шест пъти по-голяма аудитория от оная, която може да завоюва при най-благоприятни обстоятелства филм като „Крадци на велосипеди“ или „Летят жерави“.

У нас нещата също отиват нататък.

Естествено това изправя пред една голяма отговорност както телевизията, така и критиците, които пишат за нея.

Въпросът за необходимостта от телевизионния филм, за неговата същност и специфика е интересен, но извънредно сложен. Няма никаква възможност той да бъде разгледан (а още по-малко — разрешен) в следващите страници. Затова при разглеждането на двата игрални филма на Българската телевизия<sup>1</sup> ще се ограничи с ония естетически изисквания, които са общи за всички произведения на филмовото изкуство.

\*

Драматургията на „Русия и Гугутката“ по своя характер е близко до театъра, отколкото до киното. Това обстоятелство би могло да се превърне в качество на филма, ако беше използвано правилно и осъществено докрай. За съжаление това не е станало.

Филмът се приближава по форма до спектакъл на телевизионния театър само в основната си част — от влизането на Русия в пустеещата къща до излизането му от нея. Тук режисьорът и операторът са реализирали в значителна степен предоставените им от драматургията възможности. Те са изградили едно напрегнато вътрешно действие просто, интимно, без резки преходи във време и място. Изключение правят кошмарите на Русия, толкова по-излишни, защото представят в леко деформиран вид неща, които зрителят е виждал вече в експозицията на филма. Вероятно най-голяма заслуга за сполуката в тая част на филма има точната и темпераментна игра на засл. артист Георги Калоянчев, който тушира с обаянието си съчинителския, на много места неуплътнен диалог. Разбира се, Г. Калоянчев тук не е на нивото на „Инспекторът и нощта“, но трябва да се имат предвид и чисто литературните недостатъци на образа, който той създава в „Русия и Гугутката“. Атмосферата на действието е постигната и благодарение на операторската работа, чийто най-ярък

<sup>1</sup> „Русият и Гугутката“ — сценарий Н. Русев, режисьор Н. Чернев, оператор Г. Карайорданов; „Васката“ — сценарий Валери Петров, режисьор Б. Шаралиев, оператор В. Младенов.

успех е портретуването на двамата основни герои и преди всичко на Русия (артист Петър Чернев).

Вън от тая основна част на драматургията остават началото и краят на филма — извънредно много разтеглени и може би дори излишни. Тук авторите на филма не са пожалили много метри филмова лента, за да пресъздадат атмосферата на времето, но не са казали на зрителя никаква нова истина за описваната епоха. За атмосферата са съвсем достатъчни кадрите, които минават под надписите на филма. Оттам нататък следва експозиция с многозначителни паузи, многозначителни жестове и многозначителни реплики. С по-нататъшното развитие на сюжета обаче се оказва, че всички тия многозначителни неща не играят никаква роля. Струва ми се, че не изопачавам авторите. Самото заглавие на техния филм показва, че за тях (както и за мен) това, което става между Русия и Гугутката, е основното, че то трябва да оправдае появата на цялата творба. Но оттука следва, че всичко, което не влияе съществено върху отношенията между двамата, е излишно: дали атентатът е станал в шест или в седем часа, дали полицаите са проследили Русия по забравения каскет или по изтърваната носна кърпа, дали последната му явка е в църквата или в синагогата . . . Авторите на филма са имали в ръцете си един благодарен сюжет за телевизия, но не са имали смелостта да го реализират докрай и са прибягнали до някои по-овехтели похвати на киното, които още повече чуждеят на телевизионния екран. Същите възражения предизвиква финалът на филма. Целият съществен сюжет, който е една от многобройните модификации на темата „Генерал Де ла Ровере“, води към излизането на Гугутката на двора, „пред лицето на света“, където той за първи път през живота си ще се осмели да протестира открито против неправда-



*Илия Добрев (Васката) в кадър от филма*



та и престъплението. Тук е и естественият финал на филма, който утвърждава силата на комунистическите идеи, накарали престъпника да протестира против престъплението. По-сетнешното появяване на Гугутката с неговия християнско-състрадателен оттенък не внася нищо ново (Гугутката си е състрадателен по характер още от началото на филма), а принизява образа, който пред очите ни се е извисил вече от мекушав и страхлив мошеник до човек, който буди заспалата съвест на света. Наистина в последните сцени режисьорът е изтръгнал още няколко нюанса от богатата палитра на прекрасния актьор Калоянчев, поразчувствувал е част от зрителите, но заедно с това е разводнил със сантиментални нотки основната идея на своя филм.

Всичко, казано дотук, не е само критика на недостатъците във формалното изграждане на филма. То е пряко следствие от неговата идейна неизбистреност. Защото ако темата в основната част на творбата е темата „Генерал Де ла Ровере“, т. е. темата за малкия човек, който в един миг става голям, докоснал се по една случайност до великите идеи на нашия век, тая линия не е следвана докрай. Напротив, в началото и в края на филма авторите ни дават съвсем недвусмислено да разберем, че те посвещават своята творба на ония, които дадоха живота си за нашата свобода. По този начин те декларират една друга тема, която не е защитена художествено в техния филм. Тя остава в експозицията и във финала като едно напомняне на известни вече неща, но се губи в основната (и най-сполучливата) част, където Гугутката почти безразделно доминира над образа на героя-комунист. Отчасти това се дължи на драматическата бледност на този образ, отчасти — на нееднаквите възможности на двамата основни актьори. Така или иначе в този вид, в който филмът беше показан на телевизионния екран, той не може да бъде истински монумент на падналите в борбата комунисти. За това свидетелствуват и реакциите на зрителите, в чието съзнание образът на Гугутката като човек е запааметен по-дълбоко и е станал по-скъп.

\*

Сценарият на телевизионната новела „Васката“ се отличава с пределна концентрираност на сюжета. Критерият на неговия автор е достатъчното, а не максималното и най-малко от всичко — превзето „художественото“. Новелата започва като шеговит репортаж от една първомайска манифестация, минава през една рязка антитеза — документа от революционното минало — и завършва със синтеза, където двете теми се обединяват в една голяма партийна истина. Такова построяване е типично за маниера на Валери Петров, който винаги почва от дребното, за да ни отведе до големите неща.

Разбира се, сюжетът не се развива така праволинейно, както го набелязваме тук. Новелата е сложен организъм, в който действуват много художествени средства и похвати. Обиграването на битовите детайли не прекъсва и във втората (основната по времетраене) част на новелата — последните минути на Васката. Но спойката е постигната вече много здраво, усетът за художествена мярка не е изменил на авторите в нито един момент. И затова никого не шокира обстоятелството, че минути само преди героичната смърт на Васката се говори за футбол, за любителски спектакли и за игра на табла...

От двата основни жизнени факта, в които няма нищо необикновено, е извлечена с покоряваща емоционална убедителност идеята за смяната на поколенията в борбата и за нашия огромен, още недоизплатен дълг към оная героична младеж, която даде живота си за свободата ни. И тука още веднъж е постигната точно художествената мярка — тоя път по отношение на жизнената правда. Идеята на новелата не се е изродила в черногледски упрек към нашото време и към нашата младеж, защото авторите не са затворили очите си за ония големи неща, които нашият народ е постигнал през двадесетте години на свободата. Те само ни карат да се почувствуваме на мястото на оня неизвестен приятел, когото Васката прегръща на последната си снимка, да усетим върху рамото си честната, другарска ръка на загиналите революционери... За да не смята никой, че щастието пада на нашата земя от небето, а да се бори със собствените си ръце за него.

Режисьорът на „Васката“ Борислав Шаралиев е „разчел“ сценария с удивителна точност и в привидната простота на жизнения материал, и в сложността на неговата поетична организация. Простотата е намерила израз преди всичко в почти документалното визуално разрешение на филма. Успехът тук е обусловен от сполучливо подбрания типаж и крайно съдържаната игра на Илия Добрев (Васката) и останалите актьори, а също така — от разтовареното от самоцелни ефекти виждане на оператора Васил Младенов. Принципът, избран от режисьора, е не вътрешно саморазкриване, а показване отвън. Така той най-добре се съчетава и с дикторския коментар, в който гласът на главния герой не звучи. Има само едно отстъпление от тая стилистика. Имам предвид бързия фарт по паважа и вратите на дворчетата по време на бягството на Васката. Показването на нещата през погледа на главния герой в тоя кадър съдържа елемент на разкриване на неговото състояние в момента, т. е. една линия, неосъществена (и ненужна!) във филма като цяло. Но това нарушение на избора на стилистически принцип естествено е твърде незначително, за да играе роля при цялостната оценка на филма.

В звуковата страна на новелата безукорният литературен текст на Валери Петров и музиката на Лазар Николов са осигурили необходимата спойка на визуалния материал в един цялостен сюжет, където авторите боравят много свободно с кинематографичното време, без да нарушат простотата и достъпността на своята творба. Тука трябва да се отбележи и доброто изпълнение на четците, сред които особено се налагат гласовете на Катя Зехирева и Наум Шопов.

Използването на фотоси не е новост за игралното кино, но общият документален контекст на телевизията прави тоя похват особено плодотворен за малкия екран. Фотосите, направени от художника на филма арх. Мария Иванова и оператора Васил Младенов, поразяват с вяръност на атмосферата и тънко чувство за мярка, които създават една неочаквана по своята сила достоверност. Архивните фотоснимки са раздвижени от режисьора с голямо умение и в това отношение има сполуки (като например влизането на Вапцаров в манифестацията), за които би могло да се говори нашироко. Защото именно в тая част на филма се осъществява срещата на двете поколения — живите и мъртвите — върху екрана, в която се крие основ-

ната идея на филма. За съжаление не може да се каже същото за стопирания кадър на Виската, който се прелива със снимки от партизанската борба и от строителството. Тоя кадър по принцип е като че ли добре замислен от гледна точка на цялостната идея, но в конкретното си пластично изпълнение далеч не е така убедителен, както би могло да се очаква.

\*

Бих искал да се спра накрая върху някои особености на разгледаните произведения, които за жалост понижават емоционалния ефект при гледането им на малкия екран. Става дума за известна неприспособеност на режисьорската и операторската работа към специфичните изисквания на малкия екран.

Кадърът в телевизионния филм трябва да бъде значително по-прост по композиционната си структура, отколкото е в киното. Допълнителното отрязване (резултат от нееднакъвия формат на телевизионния екран и киноекрана) разрушава впечатлението от иначе много добре построени кадри във филма „Виската“. За това като че ли не е държано сметка. Редица кадри във филма „Русият и Гугутката“ са прекалено тъмни, изградени със стремеж към постигане на драматичен ефект от осветлението, но в една тоналност, абсолютно неподходяща за телевизионно предаване. Може би те изглеждат добре върху контролните монитори на телевизията, но някъде по-далеч от София, където образът по начало не е твърде ясен и качествен, положително доста зрители в известни моменти не са могли да разберат кой от двамата герои на екрана е Русият и кой — Гугутката. В режисьорската работа на Б. Шаралиев голяма доза от внушителността си губи динамичният монтаж с кадри от социалистическото строителство. Трябва да се има предвид, че динамичният монтаж от тоя тип въобще не е приспособен за малкия екран на телевизията.

Българската телевизия представя първите си опити в областта на игралното кино в една година, когато нашият народ прави равносметка на изминатия за двадесет години път, когато той се обръща към героичното минало, за да даде оценка на настоящето. Тая година постави пред сериозно изпитание за зрялост българското изкуство дори в области, в които отдавна вече е създадена богата и плодотворна традиция. Появяването на филм като „Виската“ показва, че телевизионният екран дава на талантливите творци възможност за пълноценна творческа изява.



БУРЯН ЕНЧЕВ

## „КРАЧА ИЗ МОСКВА“

От мелодичния звън на Кремълския часовник се сплита нежна лирична мелодия. В продължение на целия филм тя възниква протичко и незабелязано, оформя се пасаж след пасаж, докато накрая един мил юноша на име Коля я запее с думи:

„Случва се нявга на света  
всичко да бъде хубаво  
и как става това  
не можеш изведнъж да разбереш . . .“

И мелодията, и думите са ключ към филма на сценариста Геннадий Шпаликов и режисьора Георги Данелия. „Лирична комедия“ така е наречен този филм и това е неговото най-точно определение, това значи радост от живота, красота у хората, душевна чистота, юношески смях, жизнелюбие . . .

И изведнъж зад полираното бюро сяда един пресилено усмихнат мъж и съвсем убедено и квалифицирано започва да пита: „А какво именно е хубаво? И главно защо е хубаво? И защо авторите на филма не обясняват това?“ . . . Това е сцена от филма, въпросите не са точно такива, но аз нарочно обединявам в едно с възраженията, които биха възникнали у някой кинокритик, онова, което говори човекът от филма, седнал зад полираното бюро. Той пита: „За какво всъщност е разказът?“

Начеващият писател Володя му отговаря: „Ами . . . изобщо за добрите хора.“

„Малко!“ — вдига указателен пръст онзи и почва най-солидно и квалифицирано да сипе думи и изисквания за ролята на художествения детайл, за същината на замисъла, сюжета, произведението, почва да говори за човешкия характер, за истината и за тъмните сили, които движат хората в жизненото поприще . . . Говори съвсем убедително, сече категорично въздуха с длан, а под бюрото е опънал босите си крака. Толстой също е ходил бос! . . .

Но този нито е като Толстой, нито има нещо общо с изкуството, той просто умее ловко да повтаря онова, което е чувал да говори истинския писател, докато е търкал и лъскал подовите в съседните стаи — защото е паркетчия. И заедно с общопризнатите големи и правилни изисквания към литературата той непрекъснато промъква своята отровна еснафска философия. Хората са мръсници по при-



*Г. Полских в кадър от филма*

рода, всеки мисли само за себе си, а главното е как да излъжеш в любовта, как да откраднеш чуждия балтон. А на вид всички се докарват, всички се правят на честни, благородни, човечни.

В този образ не е толкова страшно това, че един вулгарен проstack умее да имитира чужди мисли, ужасното е, че той носи една еснафска, жестоко егоистична душа, която прикрива под маската на правилни „реалистични изисквания“. Такъв човек може много хора да заблуди и много вреда да нанесе, ако му се даде сила да властвува над истинското творчество.

Този епизод, изпълнен блестящо от В. Басов (режисьор на филма „Тишина“), се отделя забележимо от цялостната тъкан на филма, но в него е скрито острието на авторския замисъл. Режисьорската разработка е злъчна, полемична, без обаче да достига грубост, без да удря в чело. Колко тънко и леко се разкрива неграмотността на паркетчията-теоретик, когато той мимоходом посочва бюста на Волтер и го причислява към древните гърци. И с колко подтекст е намерена професията на този „строг пазител“ на жизнената правда. Защото наистина има такива, които на думи се борят за истината в изкуството, а в своите деяния старателно лъскаят действителността, както този паркетчия лъска подовите. Този епизод явно има за цел да парира пряко някои неоснователни изисквания към самия филм, звучи като хаплива реплика на авторите към някои несправедливи критики. И това е оправдано, ако трябва да се защити замисълът, творческото търсене, жанрът, без обаче да се прави щит срещу критиката на действителните слабости.

„Крача из Москва“ е филм за младостта, направен от млади и надарени хора, които безспорно доказват на екрана, че могат да гле-

дат на живота с очите на младостта, да претворят вълнуващо живота, устремен към бъдещето. При това техните художествени търсения са също така с подчертан стремеж за освобождаване от всичко сковавашо в драматургията, режисьорската интерпретация, авторската изява, изобразителното решение, музиката. Филмът става съвременен не само по своята форма, той доказва, че същината, сърцевината на нашите идеи е толкова силна, че дава възможност да бъде претворена във всички видове и жанрове, във всички окраски и оттенъци. Без да отстъпваме от нашата велика и обширна комунистическа идейна платформа.

Не можем да твърдим, че авторите на „Крача из Москва“ са първооткриватели в строенето на сюжета, създаването на непринудените ситуации, сливането на героите в жизнения поток, защото търсенията в световното кино се развиват доста отдавна в това направление. Макар и в друг жанр, достатъчно е да споменем „Адресът неизвестен“, където един скромен, благороден, обикновен човек също така не спи едно денонощие, минава през множество наглед незначителни случки, жертвува много, за да помогне на една непозната девойка...

Главният герой в съветския филм Коля в този ден също успява да поспи само 43 минути, в това денонощие с него и с неговите приятели се случват само две по-необикновени събития: жени се Саша, а на Володя са напечатали първия разказ. Иначе животът си тече, както винаги. Но за това денонощие, сгъстено в деветдесет минути филмова лента, ние се радваме на нещо светло и красиво, смеем се весело, обикваме тези млади съветски хора. Главното, което оставяш в сърцето си, е образът на Коля, а даже това само за себе си не е малко — толкова рядко е сега да запомниш и обикнеш положителен герой от филм!

Артистът Никита Михалков постига своя Коля с непосредственото си обаяние, с вътрешната си дълбочина, тънкостта и пестеливостта в изявата на характера на този обикновен москóвчанин, със своята чиста усмивка и едва доловимата иронийка, която се таи в ъгълчетата на устните. Не е нужно да си пророк, за да видиш в този актьор едно откритие, едно бъдеще, което може да донесе още много радости. Той притежава много ценна черта, която също веднага привързва зрителя — изключителната интелигентност, лишена от всякакво позорство и натрапчивост.

Какъв действен заряд носи този герой, какво държи непрекъснато вниманието на зрителя в тази поредица от ежедневни случки, лишени от остър сюжет и шумни драматургически взривове? Всъщност зрителите не могат да откъснат очи от един благороден съветски младеж, у когото чувството за дълг пред другаря, за отговорност пред цялото общество, пред целия народ, са станали чувства органични, защото това са основни закони на неговото, на нашето социалистическо общество. И най-ценното е, че тези чувства завладяват нашия зрител, нашата млада публика — незабелязано, тънко, с голямо художествено чувство и лекота, с усмивка.

Този филм лъха на младост не само в творчески и тематичен план, той носи младостта и във виждането на живота с очи, които





*Е. Стеблов и А. Локтев в кадър от филма*

много по-отблизо съзират бъдещето и сами са много по-близо по душевност до бъдещите хора. Ние сме гледали доста филми с млади герои, където непрекъснато ни преследва гнетът, душевната патологичност, изкълчеността, безнадеждността и безперспективността. И колко трябва да ценим заслугата на младите съветски творци, че са съумели да покажат убедително и тъй привлекателно хубавите страни на своите млади съвременници, да накарат така хубаво да прозвучат чистите струни в младежката душа, да ни разкрият онова състояние, когато всичко на света е толкова хубаво и не можеш изведнъж да разбереш как става това... И създателите не искат да обясняват „как става това“, те се стремят да накарат зрителя да го възприеме емоционално заедно с широкия поток, който тече по улиците на Москва.

Голямо достойнство на „Крача из Москва“ е снимачната работа на оператора Вадим Юсов (снимал и „Иваново детство“). органичното сливане на неговата изобразителна работа с работата на режисьора, актьорите и композитора. Древната Москва изглежда така млада, такава кипяща, и динамична, така уютна със своите стари улички, така съзвучна с чувствата на младите хора. И наред с това ние сме близко до нашите герои, улавяме и най-тънката смяна на чувствата, дочуваме сред шума на улиците и магазините биенето на младите сърца. Потокът на живота не е понесъл нито авторите, нито героите; обратно, те са успели да го овладеят със средствата на изкуството и да го подчинят на своя замисъл. А това вече е нещо!

По пътя на този жизнен поток обаче младите герои и най-вече Коля срещат доста често подводни камъни. Те също са скрити между блъсканицата на ежедневието, но наредени един до друг

като мозайка, те създават събирателен образ на носителите на старото, отживялото, лошото. Това са хора на разни възрасти, но всички са обединени от това, че са „немлади“ по душа, че носят ръжда или тиня от миналото. Кой са те? Неприятният мъж, който писка, ако някой се докосне до него в блъсканицата на метрото! Онзи с луксозната чанта, който мигом отсече безапелационно: „Кучето да се одере в кучкарницата, а стопанинът му — под съд!“... Или грубиянът, който кърти непрекъснато асфалта на улицата... В тази поредица са апатичният екскурзовод, човекът от парка с вечните си подозрения и жената, която изневерява... Тези образи също не са педалирани, те минават почти като фон и все пак създават усещане за онези, „немладите“ по душевност, които живеят в същата Москва, които принадлежат така или иначе към миналото.

Във филма са разхвърляни и светли петна по лицата на други хора, като бабата на Коля, като красивата нощна дама (артистка И. Скобцева), която така мило излъгва, че Альона е при нея. Те обаче са твърде бегли, съвсем леки като нюанси и нищо не прибавят в полза на младите герои. А като се има предвид, че всъщност Коля води след себе си цялото действие, колкото и туширано да е то, имаме основание да искаме в това отношение повече. Наистина много привлекателност има в симпатичните Саша (Е. Стеблов) и Альона (Г. Полских), но това е явно недостатъчно, като се прибави и твърде еднолинейният и скован Володя (А. Локтев).

Достойнствата на „Крача из Москва“ поставят произведението в редовете на значителните факти на съвременното изкуство. Млади и талантиливи кинотворци свежо и умно са направили един хубав, жизнеутвърждаващ филм за съветската, за социалистическата действителност, с една конкретност и категоричност, които отхвърлят подражателството. Направили са го с чувството на съвременници, с проникновение на хора, устремени напред. Нека правят още по-дълбоки и по-дръзнени филми.

---

Л. ПОГОЖЕВА

## СПОР ЗА ЧОВЕКА

(Статията е написана за сп. „Киноизкуство“)

Ако се разголи в най-дълбоката му същност водещият се сега в световното изкуство спор, трябва да се каже, че това е спор за човека. За човека, за неговото предназначение, за мястото му в живота, за неговото минало, настояще и бъдеще, за това, как да се показва той в изкуството — какъв е той: боец, звяр или жертва? Съзидател или разрушител? Или само наблюдател?

Социалистическото изкуство — изкуството на революционния хуманизъм, наследило най-добрите традиции на световната прогресивна култура — всякога се е отличавало с дълбокото уважение към хората, с вярата в човека. Сложната хармония, съзидателният



„Родна кръв“



патос — ето качествата на нашия герой в литературата, театъра, киното. Естетиката, самите принципи на съвременното буржоазно изкуство лежат върху отрицанието на общоприетите ценности, върху разрушението, върху идеята за дисхармоничността.

Може да се посочи като пример филмът на френския режисьор Луи Мал „Загасващият огън“. С дълбок песимизъм е проникнат този филм за съдбата на младия човек, който от чувството за пълна самотност идва до самоубийството като неизбежност.

Ярък образец на такъв дълбок песимизъм в изкуството е и премираният на последния фестивал в Кан японски филм на режисьора Хироси Тесигахара „Жената на пясъците“, поставен по романа на Кобо Абе. В основата на филма стои безрадостната, безнадеждна концепция за живота на мъже и жени, случайно оказали се заедно, живеещи в малка хижа, загубена в пясъците.

Чувство на дълбоко неверие в красотата на човешките отношения пронизва този филм. Съдържащият се в него разказ за любовта е лишен от всяка одухотвореност и красота.

Любов, лишена от красота. Това е също проявление на антихуманизма, на неуважението към човека. На буржоазния екран излизат и стотици пошли сексуални филми.

Патосът на нашите най-хубави филми от последното десетилетие — това е преди всичко патос на революционния хуманизъм. Историческите решения на XX и XXII конгрес на КПСС очистиха нашия живот от тежките последствия на култа към личността, от подозрителността и недоверието към човека, от оскърбителното му сравнение с винтче. Затова с нова сила сега в нашето изкуство се прояви хуманизмът — всичко за човека, всичко заради човека! Дълбокото внимание към личността, към духовния свят на човека винаги е било свойствено на нашите истински народни художници.

С каква сурова, мъжествена правда за смисъла на недалечното минало се срещаме ние в новия двусериен филм „Живи и мъртви“ на режисьора Ал. Столпер, поставен по широко известния роман на К. Симонов! Ние сме имали много филми за войната, сред които и някои много добри, но „Живи и мъртви“ се отличава от тях по мащаба на мисълта.

Авторите строят разказа като че ли в два плана — точното, документално изследване историята на миналата война, показана в най-трудния, трагичен период, се съчетава във филма с разказа за събитията през очите на нашия съвременник, от позициите на днешния ден. И това придава на филма дълбоко своеобразие.

Сега по екраните излезе Шекспировият „Хамлет“ в постановка на Григорий Козинцев. И този филм също се отличава преди всичко с високия си хуманизъм. Филмът за датския принц се оказва съзвучен със съвременността именно защото в неговата основа лежи убеждението, че истинският Човек — това е винаги борецът за тържеството на справедливостта и правдата.

В сравнение с предишните театрални и кинематографични трактовки акцентите във филма „Хамлет“ са преместени. Трагедията на Шекспир получи ново звучене. В центъра се оказа не зна-



Сцена из филма  
„Хамлет“

менитият монолог „Да бъдеш или да не бъдеш“ — Хамлет се появи пред нас не скептик, раздвоен и съмняващ се, а убеден, горещ борец за човешкото достойнство, за правда, благородство, вяръност. Човекът не е флейта. С него не трябва да се свири. Човекът — това е целият свят. И трябва да се борим, за да върнем на човека неговото величие. Как великолепно, как умно е изигран от актьора Инокенти Смоктуновски епизодът с флейтата! Хамлет открива за себе си страшната картина на обезобразените обществени и лични отношения в съвременната му Дания. Той вижда, че от живота е изчезнало всичко духовно, възвишено, „разпаднала се е връзката между времената“... И той започва борба. Неговата душа е пълна с тъга, но тази тъга не го прави безсилен пред жестокостта на живота.

Съвременният зрител с цялата си душа съчувствува на Хамлет в неговата борба. Столетията не са отделили героите на Шекспир от нас, хората на съвсем друга епоха. В книгата „Нашият съвременник Уилям Шекспир“ Григорий Козинцев пише: „В наши дни на всеки човек се наложи напълно да опознае и огъня, и сълзите, и радостта. Пред нашите очи вярата във величието на човека побеждава силите на реакцията, става основа на всички жизнени отношения. Справедливостта и човечността придобиват сега особено, съвременно звучене.“

Хуманизъм. Действен революционен хуманизъм — ето основата на съветския филм за принц Хамлет.

Гласът на художника-гражданин и хуманист звучи и в други

талантливи съветски филми. Това са такива филми на близките години като „Балада за войника“, „Комунист“, „Повест за пламенните години“, „Девет дни от една година“, „Съдбата на човека“, „Иваново детство“...

В непретенциозния и прост по сюжет филм „Има такъв момък“ на режисьора Василий Шукшин също е възплътена дълбоката вяра в човека. Вярата във величието на неговата душа.

Историята на веселия и добър млад момък — шофьора Паша Колоколников — придобива значителност преди всичко защото е подчинена на мисълта за необходимостта от внимателно отношение към човека — не към човека „изобщо“, а към всеки отделен, така да се каже, конкретен човек. Душевната красота на героя се разкрива в неговите отношения с хората, към които той върви с открито сърце, готов за действие, а не само за състрадание.

Действителността на героя отличава и други съветски филми като „Всичко остава на хората“, „Родна кръв“. Още в самото заглавие на филма „Всичко остава на хората“ е изразена неговата идея — за необходимостта да се живее за хората, да оставиш за тях пламъка на сърцето си, плодовете на своя ум. Прекрасното изпълнение на Николай Черкасов в ролята на професор Дронин, както е известно, беше увенчано с най-високата награда — Ленинска премия за 1964 година.

Във филма „Родна кръв“ е разказана историята на войника, обикнал жена с три деца. Той остава техен истински баща и след смъртта на майката. В любовта на войника, лишена от егоизъм, има такова високо, действено начало, което веднага и завинаги привързва към него децата.

С голям успех върви по екраните на Съветския съюз филмът „Родна кръв“, като събужда най-добри чувства у зрителите.

Всички тези филми, различни по теми и творчески почерк на техните автори, развиват традициите на „Броненосецът“, „Потемкин“, „Майка“, „Чапаев“, „Трилогията за Максим“. Тези и подобните на тях произведения се явяват точно и вярно оръжие в днешната битка на идеи, битка, в която поле на боя са човешките души. На героя циник, на скептика, на съзерцателя най-хубавите филми на съветското кино противопоставят светлите образи на сложни, прекрасни, хармонични хора. На антихуманизма те противопоставят революционния хуманизъм, вярата в Човека, който е истинският творец на всичко прекрасно на земята.



## ЗА 14 ПЪТ — КАРЛОВИ ВАРИ

Всеки фестивал завършва с наградите, присъдени от неговото жури. Информационните агенции и печатът имат грижата заглавията на наградените филми бързо да обиколят света, да станат достояние на най-широката публика. И се получава така, като че ли в тези наградени филми е отразен обликът на целия фестивал. И нерядко критиката дава характеристика на даден фестивал именно само според наградените филми. Това, разбира се, не е погрешно и има своето основание, но е непълно като оценка. Защото не само понякога оценките на журито са спорни, но и всеки фестивал има обикновено две лица — официално (филмите в конкурса) и неофициално (филмите вън от конкурса), а човек, който е посещавал по-често международни фестивали, знае, че нерядко именно сред филмите вън от конкурса има много по-интересни и по-значителни кинотворби. Мисля следователно, че един фестивал би трябвало да се оценява в тези аспекти, за да се премери по-точно неговото относително тегло като преглед на развитието на международното киноизкуство, за да се направят по-верни изводи върху тенденциите в това развитие.

\*

Ако погледнем наградите, които даде международното жури (отново под председателството на професор Броусил) на 14-ия фестивал в Карлови Вари, веднага едно обстоятелство се хвърля в очи: безспорният успех на социалистическото киноизкуство. Три награди — „Кристалният глобус“ на чехословашкия филм „Обвиняемият“ и двете главни награди на съветския филм „Живи и мъртви“ и унгарския филм „Потокът“ — и две индивидуални отличия за актьорско изпълнение — на В. Глински в полския филм „Ехо“ за най-добра мъжка роля и на румънския актьор Ст. Йордаке за играта му в румънския филм „Чужденецът“ — от всичко осем награди на журито бяха присъдени на филми и творци от социалистическите страни. Разбира се, зад тази цифра стоят разнородни по значение и художествена величина произведения, но общо взето тя обективно отразява безспорния подем на социалистическото киноизкуство. Трябва да кажем обаче, че в някои случаи журито се е ръководило повече от съображения за поощряване (унгарския филм, наградата на румънския актьор), отколкото от обективната естетическа стойност на конкретното произведение. Не мога да премълча несъгласието си с решението на журито що се отнася до унгарския филм. Този филм получи награда според формулировката на журито като „първа работа, пораждаща големи надежди“ на режисора Ишван Гаал и оператора Шандор Шара. Група младежи, летуващи край голяма река, не забелязват как при къпане един от другарите им се удавя. Трагичната случка става повод за разкриване характера и морала на всеки един от младежите. В разнообразните реакции и поведение на младите хора режисьорът търси да реши голямата проблема за другарството, за обществената отговорност на младите. Бих се съгласил, че замисълът на филма е интересен, съвременен за нашето социалистическо общество, но не мога да се съглася, че по режисура и операторска работа — тя впрочем превишава режисьорската — филмът се издига до равнището на фестивална творба. Мисля, че в него липсва най-главното, което би оправдало поощрителната награда — оригинална режисьорска изява. Твърде познати, твърде заимствувани са редица режисьорски решения, а и по ритъм тази психологическа студия е твърде неовладяна. С риск да бъда обвинен в локален патриотизъм и в най-голяма нескромност смятам, че нашият филм „Веригата“ на Л. Шарланджиев, който впро-



### *„Обвиняемият“*

чем до последния ден бе сочен като един от фаворитите за награда, „като филм от социалистическите страни, обръщаш внимание с идейната си полемика, с модерните си мисли за връзката на личността с обществото“ — цитирам вестник „Театрални новини“ от 1. 7. т. г. — беше по-достоен претендент за наградата, която получи унгарският филм. Режисурата на Шарланджиев, за когото „Веригата“ е все пак едва втори филм, определено превъзхожда работата на Гаал и по кинематографична фактура, и по работа с актьора. Огорчение поражда у мен и онеправдаването на главния изпълнител в нашия филм актьора Васил Попилиев. Мисля определено, че дори почетната грамота, която получи румънският актьор, щеше да бъде несправедлива оценка за неговото постижение, защото фактически то е много по-цялостно и по-значително от това на поляка В. Глински, награден изненадващо за всички за най-добро изпълнение на мъжка роля. Впрочем много по-добър от Глински беше и неговият сънародник Г. Холубек, който





### „Живи и мъртви“

изпълни превъзходно главната роля във втория полски филм „Юмрук и право“.

Разбира се, това малко отклонение „pro domo sua“ няма за цел да хвърли сянка изобщо върху работата на журито. С него би могло да се поспори само още и за наградата на Жана Моро като изпълнителка на най-добра женска роля във филма на Бунюел „Дневникът на една камериерка“, защото най-малко на същото равнище е изпълнението на Клаудия Кардинале в италианския филм „Девојката на Бубе“, на който филм ще се спра по-нататък. Но за мен е ясно, че наградата на Жана Моро бе всъщност един реверанс на журито пред името на майстора Бунюел, представил се този път твърде неуспешно с филм, който оставя тягостно впечатление със стремежа си да естетизира лошото и порочното у човека... Останалите четири оценки на журито са точни и не будят никакви възражения. Така например младият едва осемнадесетгодишен испански актьор Луис Ферин съвсем справедливо получи своята почетна грамота. В честно и развълнувано направения филм „Спонтанният“ на режисьора Хорхе Грау Луис Ферин пресъздава с голямо обаяние и вътрешна правда образа на беден юноша, намиращ гибелта си в големия град. Макар да хулиганствува, да върши дребни спекулации с билети за спортни състезания и малки кражби, той по свой начин честно търси мястото си в живота, за да загине накрая трагично с разпран от рогата на бика корем, когато, надявайки се на чудо, на внезапно щастие и слава, се хвърля съвсем неопитен в арената.

Присъствието на обаятелния и широко популярен американски актьор Хенри Фонда на фестивала даде своето отражение върху приема на американския филм „Най-добрият човек“ (режисьор Ф. Шафнер), в който Фонда изпълнява главната роля. Това е своеобразно произведение, белязано от остра публицистичност, което твърде откровено разказва при какви задкулисни машинации се извършват президентските избори в САЩ, за борбата между двама кандидати за президент, в която се пускат в ход и най-долните и гнусни средства. Без да бъде изобличително особено ярък, този филм е пронизан от една, макар и много сдържана сатирична интонация, която особено допадна на зрителите, а и на журито — то му присъди своята специална награда като особено отбеляза изпълнението на главната роля от Хенри Фонда.

Голямата награда получи съветският филм „Живи и мъртви“ на Александър



Столпер по едноименния роман на Константин Симонов. Филмът предстои в най-близко време да излезе на нашия екран и затова ще се въздържа тук да му дам подробна оценка. Сега бих искал само да подчертая, че тази значителна творба на съветското киноизкуство произведе силно впечатление на зрителите независимо от някои спорове, които породил в професионалните кръгове. Обстоятелството, че това отново е съветски филм, в който честно и открито се говори за грешките на Сталин, подвежда някои критици да ограничават неговата тема и проблематика. Други са склонни да винят филма в традиционност на формата. Но в творческия спор на възгледите надделя единодушното мнение, че с този филм съветското кино щастливо избягва Сцила и Харидоба на военните филми, плоския патос на големите батални платна. Потопили се във всекидневната проза на войната, авторите мъжествено, вдъхновено, честно и страстно ни разказват за народа, грабнал оръжието в защита на родината си, и със суровата, проста и обективна картина на войната се борят за най-светли, хуманистични идеали.

От една година усилено се говори за подем в чехословашкото кино. Не една и не две големи международни награди бяха присъдени на чехословашки филми като „Вик“, „За нещо друго“, „Йосиф Килиан“ и др. И ето че 14-ят карловарски фестивал също трябваше да даде главната си награда — „Кристалният глобус“ — на чехословашки филм — „Обвиняемият“ на режисьорите Ян Кадар и Елмар Клос, познати у нас от филма „Смъртта се нарича Енгелхен“ („Последни минути“). И трябва веднага да кажа, че домакините на фестивала не могат да бъдат обвинени в пристрастие, защото тази награда бе приета абсолютно от всички с пълно единодушие без всякакви възражения — толкова безспорни бяха достойнствата на филма върху фона на останалите претенденти. „Обвиняемият“ дойде да потвърди, че в чехословашкото кино действително са в ход някои процеси, които го водят към солидни завоевания. Основният от тях е според мен фронталното, смело и безкомпромисно атакуване на съвременната тема. Именно с темата си и с повдигнатите етични и юридически проблеми този филм е нещо принципиално ново не само за чехословашкото кино, но, струва ми се, изобщо за нашето социалистическо киноизкуство. Фактически филмът ни предава съдебния процес над директора на голям строителен обект, който, борейки се за срочно построяване на извънредно важна за народното стопанство електроцентрала, допуска нарушения на финансовата дисциплина. Прекрасен комунист, отличен ръководител-специалист — директорът (отлично играе в тази роля словашкият артист Владо Мюлер), за да задържи добрите работници, плаща високи премии и не забелязва, че двама от помощниците му използват неговата широта и размах за нечестни сделки и лично обогатяване. Всичко това, разбира се, неизбежно го довежда до подсъдимата скамейка. И ето авторите на филма поставят в упор въпроса: виновен ли е този човек или не? От гледна точка на закона прокурорът достатъчно аргументирано доказва неговата вина. Но става ясно, че ако директорът не е постъпвал така, строежът е нямало да бъде завършен в срок и вредите за народното стопанство са щели да бъдат огромни. Тогава?... И когато съдът го осъжда на три месеца с признаване на предварителния арест, т. е. фактически освобождава обвиняемия, той решава да остане в затвора. „Аз не отричам наказанието, но отричам присъдата“ — заявява той. „Тя нищо не решава... никого не вълнува... тя означава само едно закриване на очите...“ Както вижда читателят, филмът поставя извънредно остър съвременен, специфично наш, на социалистическо общество проблем и застава зрителя напрегнато да размишлява. Решен изобразително с документална простота, с художествено логичен монтаж на ретроспекции и настояще, филмът се откроява със своята жива съвременна форма, лишена от академизъм. И единственият упрек, който бих могъл да отправя, е за липсата на повече артистичност, която би повдигнала още по-вече емоционалния тонус на творбата и би заставила зрителя не само с разсъдъка си, но и с повече чувство да проследи съдбата на този честен трудов човек. С острата си съвременна обществена проблематика и откровеното отношение към жизнения материал, с голямата си хуманистична идея и рядко сполучения централен образ този филм ни дава ключ за разбиране на последните успехи на чехословашкото киноизкуство, превръща се в образец и за нас...

Наградата на ФИПРЕСИ (международната асоциация на кинокритиците и киножурналистите) бе присъдена този път на италианския филм „Горчив живот“ — режисьор Карло Лицани, в главните роли Уго Тоняци и Джована Рали. В сатиричен план при превъзходна актьорска игра на двамата изпълнители Ли-



### „Потокът“

цани третира един остро актуален проблем — съдбата на „малкия“ човек в големия капиталистически град, неговата борба за лично щастие и материално благополучие. Филмът се откроява с ловкостта на автора да проведе разказа по ръба над пропастта на конформизма. Това постоянно подвеждане на зрителя се оказва в последна сметка остроумно намерен подход, който заостря още повече обществената критичност на творбата, чийто основен патос е иронизирането на индивидуалистичните, анархистичните пориви за „саморазправа“ с буржоазната мош и равнодушие.

Не е възможно да се разгледат подробно останалите филми, показани в конкурса, които не получиха награди. По-голямата част от тях бяха съвместно направени, но на средно художествено равнище, бих казал, далеч от минимума за истински фестивални филми. Такива бяха филмите например на Индия „Затворничката“, „Място под слъщето“ и на Япония („Животът на жените“). Много специфичния берлински проблем с неговото отражение върху живота на германската младеж третира филмът на Конрад Волф „Разделено небе“. Но в желанието си да реши във формално отношение творбата си в стила на по-съвременните търсения, да се освободи от традиционност, Конрад Волф е усложнил твърде много формата на своя филм, претоварил я е и в крайна сметка тя не помага, а пречи за разкриване на важното по мисли съдържание. В тази група филми имаше и традиционно лоши като аржентинския „Леки жени“ — впрочем аржентинската кинематография може вече да регистрира патент върху тази тема... — и изненадващо лоши като английския „Сеанс в един дъждовен подиробед“, който поставя под сериозно съмнение добрия вкус на подборната комисия на фестивала. В него са изхабени усилията на талантливи актьори, за да се разкаже за една загубила разсъдъка си от смъртта на своето дете жена-спиритистка, която заставя мъжа си да открадне едно момиченце и да шантажира неговите родители. В същата група филми имаше обаче още две творби, на които бих желал да се спра малко повече, доколкото те много ярко олицетворяват двете основни тенденции, застъпени днес в западното киноизкуство.

Известният американски театрален и филмов режисьор Елиа Казан се представи с филма „Америка, Америка“. Елиа Казан е по произход грък от Мала Азия, емигрирал като юноша в Америка. Спомените си за своето детство и за живота в далечната родина, където турците са вършили по онова време жестоки, кървави разправии с арменци и гърци, той описва в издадената неотдавна



кинка „Америка, Америка“, по която сега е създал и последния си филм. Съдбата на своя герой, младия Ставрос, той обогатява с историята за продължителното авантюристично пътешествие на своя чичо, който като предприемчив юноша се отправя в средата на 90-те години на миналия век през океана за Америка, считана от мнозина за рай и обетована земя. В разказа за това пътешествие, за този неудържим стремеж на младия човек към Америка Елиа Казан вплита всички краски на своята богата художническа палитра: живописен фолклор, приключения, хумор, сантименталност, визиони, истинска трагедия. Но всичко това не е в състояние да спаси този дълъг, почти тричасов филм, макар и направен развълнувано поради близкото, интимно отношение на режисьора към добре познатия жизнен материал. Защото филмът е подчинен на идея, която в никакъв случай не може да спечели симпатии на зрителите. „Америка, Америка!“ — ето зовът, който звучи от филма и към тази Америка героят се стреми с отчаянното на удавник, маниакално, готов на всичко: да захвърли семейството си, да извърши убийство, да гладува, да се сгоди за богато момиче, което не обича, да спи със стара милионерка и да се продаде на търговец-предприемач, който срещу две години безплатна работа осигурява билета за парахода... Целта е на всяка цена да попадне в Америка и тази цел оправдава всички средства! И когато накрая героят стъпва на американска земя, той с благоговение целува мръсните плочи на кея, зад който го очакват ваксаджийското сандъче, жалкият бакшиш и „неограничените възможности“!... Трудно е човек да се произнесе върху искренности на субективните намерения на автора. Възможно е Елиа Казан да е искал да направи само един автобиографичен филм. Но обективно това произведение издига до естетически идеал безогледното, индивидуалистично преследване на една натрапчива мечта, от една страна, и от друга, то се явява — неправилно е да придадем на творбата ограничена историческа конкретност — една откровена до цинизъм агитка, един пропаганден филм, насочен изцяло към днешния ден: Америка, само Америка е спасението. Там е раят на земята! И за да попаднеш в този рай, си струва да зарежеш всичко — и родина, и народ, и близки... Ето как в последна сметка филмът се превръща във възхвала на измяната, която настойчиво се препоръчва на младежта. Ето как този филм олицетворява най-реакционната тенденция в западното кино днес.

На проблеми пред днешната младеж бе посветен и друг един западен филм — „Девојката на Бубе“ на италианския режисьор Луиджи Коменчини.



„Е х о“



Между младия момък Бубе (Георгис Хакирис), завърнал се след освобождението на Италия от партизанския отряд, и селската девойка Мара (просто и с неочаквана драматическа сила пресъздадена от Клаудия Кардинале) възниква силна и красива любов. Но в съседното село жандармите убиват бивш партизанин. Отмъщавайки, Бубе застрелва вахмистъра и неговия син. Той трябва да бяга и емигрира в Югославия. Мара постъпва на работа в града, където се запознава с младежа Себастиано, и макар да се бори със себе си, накрая се влюбва в него. Междувременно Италия е обявена за република и това събужда големи надежди у всички прогресивни хора. Но ето че когато югославяните предават Бубе на италианските власти, той е даден под съд за убийство. Тежка вътрешна борба разкъсва Мара. Тя обича Себастиано, но е девойка на Бубе, за когото в дадения труден момент тя е единственото звено, което го свързва с живота. И Мара решава да се раздели със Себастиано и да чака Бубе осъден на четиринадесет години принудителен труд. Изминават седем години и на гарата, когато Мара отива на свиждане с Бубе, тя случайно среща Себастиано. Макар след раздялата си с Мара да се е заклел, че няма да се влюбва в друга жена, той вече отдавна се е оженил. А Мара е останала вярна на своя Бубе. И ще го чака още седем години, за да му бъде вярна за цял живот. Разказах с няколко думи съдържанието на филма, за да станат ясни, макар и бегло, ония страшни изпитания, които минават над главите на влюбените и над които въпреки всичко възтържествува силното им и красиво чувство. Върху широк фон от значителни събития от времето на първите следвоенни години в Италия режисьорът експонира тази драматична любов с рязка поетическа сила и същевременно с голям обществено-политически ангажимент, в който се очертава една нова, по-висша, по-отчетлива и по-твърда идейна позиция, на която се е придвижило вече италианското реалистично киноизкуство. И от тази позиция се чертае вече друг, съвсем различен от Елиа Казан път и изход за младежта. Защото ако „Америка, Америка“ е възхвала на измяната, „Девойката на Бубе“ е възхвала на верността — вярност не само към любимия, но и вярност към народа в трудните минути на изпитание. Ето как „Девойката на Бубе“ олицетворява прогресивната, хуманистична тенденция в западното кино.

Според мен този филм заслужаваше определено една от големите награди, но някои неизяснени процедурни въпроси от статута на фестивала — ръковод-



*„Дневникът на една камериерка“*

ството на фестивала излезе дори със специална обяснителна декларация по повод на този филм — го лишиха от равноправно участие в конкурса за наградите на фестивала и на ФИПРЕСИ.

\*

Нека се обърнем сега към второто, както казах в началото, „неофициално лице“ на карловарския фестивал — към филмите, показани във от конкурса. Искам веднага да кажа, че за тези филми гостите на фестивала могат само да благодарят на фестивалното ръководство, защото те разшириха още повече панорамата на световното кино, към каквато панорама се стреми всеки сериозен фестивал, защото между тях видяхме редица много интересни, нашумели от други фестивали филми. Ще се спра на три филма, които в един или друг смисъл оставиха по-трайно впечатление.

„Дванадесет милиона“ е своеобразно произведение на документалното кино, създадено от известния холандски майстор Берт Хаанстра, автор на такива филми като „Рембранд“, „Съкло“, „Зоологическа градина“ и др. „Дванадесет милиона“ е една великодушна студия на холандския народ днес, един оптимистичен, изпълнен с добродушен хумор разказ за ежедневието на холандците, които притежават „повече облаци и повече вода, отколкото твърда земя“. Скритата камера, с която е снет филмът, се намира между хората, почиващи на пясъка край морето, във веселата и шумна тълпа на карнавала, там, където някои се мъчат да убият неделната скука, където се пързалят с кьнки върху опромнени ледени полета, а други плуват, играят на футбол, продават крави, женят се — на кратко там, където хората правят онова, което им се нрави в момента. Своеобразието на този филм е, че не е документален в обикновения смисъл на думата, че не поднася само констатации, че не фиксира само как живеят холандците. Към техния живот филмът подхожда с весела игривост, после му пее възхвала, за да последва иронията и хуморът, в които се крие толкова любов към хората... Следвайки стъпка по стъпка холандските хора, филмът показва, че е възможно да се долови интимното в един народ без пошло любопитство, с едничката цел да се доближим още повече до човека, да заобичае още повече човека.

Не съм допускал, че филмът, който ще ме поразил с най-голямо професионално, кинематографично майсторство, ще бъде дело на неизвестен у нас млад канадски режисьор Клод Жютра. Неговият филм „Общо взето“, получил награда на фестивала на експериментални филми в Кнок ле Зут, Белгия, е нещо средно между документален и игрален филм и поразява не със своята тема или проблематика, почерпени от живота на бохемите в град Монреал, при това със силен автобиографичен оттенък — любов между бял и мулатка, която претърпява крушение в суровата действителност, — колкото със смелата си форма, с богатството и разнообразието на използваните кинематографични прийоми. Без да е „киноправда“ в точния смисъл на думата, филмът по същество е сбор от няколко биографични епизода, които се реконструират пред кинокамерата от три действувачи лица, преживели тези епизоди години преди това. Това драматургически своеобразно построено съдържание е пресъздадено с един кинематографичен език, за който човек може да добие точна и пълна представа не от неговото словесно описание, а най-добре, когато види филма. Мога да кажа обаче, че владееенето на този език е толкова съвършено, че от него биха могли да се научат много майстори. Това обстоятелство заслужава още повече внимание, като имаме предвид, че Клод Жютра е едновременно сценарист, режисьор, монтажист и главен изпълнител в своя филм. Обещанието, което ни даде младият Клод Жютра да изпрати у нас филма, ми вдъхва надеждата, че в скоро време нашите кинодейци ще успеят лично да се запознаят с това извънредно интересно в професионално отношение произведение, което е тъй характерно за творчеството на някои групи млади кинотворци от американския континент.

Филмът, който може би най-много възбуди духовете и стана повод за най-оживени дискусии на свободната трибуна, бе „Мълчание“ на Ингмар Бергман. Вечерта, преди да започне прожекцията, се случи следното: две деца, дванадесет-четирнадесет годишни усърдно увещаваха контролорите на входа да ги пуснат в салона, защото имали важна работа при професор Броусил. Откъде се бе взел този интерес на тях млади зрители към „професор Броусил“, т. е. към филма „Мълчание“ на Бергман? Ще кажа направо: във филма се показват с най-големи натуралистични подробности два полови акта и този факт бе вече станал достояние на карловарската публика!... Наистина трудно е да си представи човек, че художник от ранга на Бергман може да достигне до такава безпътница и





### *„Горчив живот“*

безизходица. Ако досега този безсъмнено талантлив режисьор завоалираше своето художническо кредо в мистика и символика, в „Мълчание“ то е разголено без остатък. С една потресаваща откровеност, достигаща на места до груб натурализъм, Бергман ни поднася трагедията си на абсолютно самотен творец. Две сестри, Естер и Ана, за които ние нищо не знаем, пристигат в някакъв чужд град, в чужда страна. Те (а и ние) не разбират езика на тази страна. Единствените хора в огромния пуст хотел са старият камериер и трупя циркови артист-лилипути. По отделни намеци (впрочем режисьорски поразяващо наивно решени) ние се досещаме, че страната се намира в очакване на някаква нова война. Естер е тежко болна. При това тя страстно обича сестра си Ана, към която е привързана и еротически... Ана, майка на малко момче с ангелско лице, ненавижда сестра си. Тя е също нещастна и търси убежище от това си чувство в еротична връзка със съвършено непознат, срещнат случайно мъж. И никога не е в състояние да намери дума, за да се свърже с другия. В тази душна атмосфера на непонасящи се, отчуждени един от друг хора живее синът на Ана — неразбиращо, страдащо, невинно дете. Ана напуска сестра си, която умира сама в хотелската стая, и заминава със сина си. Никакво решение, никакво обяснение... Никога не съм гледал досега филм, от който да лъха такава тягостна атмосфера на безнадеждност и пълна невъзможност за хората да се разбират един други. Това е потресаващият образ на едно общество, живеещо в някакъв празен и кух свят, в който хората са или грохнали старци, или физически уроди. Едно общество, което е стигнало вече крайния предел и не знае накъде повече да върви. Едно общество, потънало в мълчание и отчуждение, за което мълчи и сам бог, загубил интерес към своите създания... Една страшна мъчителна изповед на Бергман, рождба на това общество, художник, загубил вярата си във всичко човешко, който прибегва до острия еротизъм, за да постави категорично и на сексуалното — а то осмислено правилно безспорно има своето място в изкуството! — отрицателен знак. Защото еротичните сцени са не само шокиращи със своята обстоятелственост — впрочем това затъмнява в значителна степен, колкото и спорни да са мислите на художника, — но и повод да се низвергне в калта най-интимното в човешката любов. Не мога тук да не противопоставя на тази мрачна картина, в която е изпепелено всяко жизнено начало, в която не проблясва нито един светъл лъч на човеколюбие, чистия и благороден хуманистичен порив, об-





### „Девойката на Бубе“

лъхващ ни от новия „Хамлет“ на Григорий Козинцев, от „Живи и мъртви“ и от останалите филми на нашите социалистически страни, както и от филмите на някои прогресивни западни кинотворци, които видяхме на фестивала. Не може при вида на филм като „Мълчание“ човек да не помисли за двата коренно противоположни пътя, по които вървят нашето и буржоазното киноизкуство, коренно противоположни по своя идеен патос и крайни цели и да не укрепи вярата си в правотата на нашия път, в силата и жизнеността на нашето изкуство.

\*

За оформяне облика на 14-ия международен кинофестивал в Карлови Вари допринесоха не само филмите, показани в или във от конкурса, но и такива големи мероприятия като Симпозиума на кинематографиите от Азия, Африка и Латинска Америка и Свободната трибуна. И двете мероприятия протекоха така интензивно, че се превърнаха действително в ефикасен инструмент за осъществяване благородния лозунг на фестивала „За благородство на отношенията между хората, за вечна дружба между народите“. Особено трябва да подчертая дружеската атмосфера в дискусиите независимо от различieto във възгледите. Затова председателят на фестивала, заслужилият артист Адолф Хофмайстер бе съвършено прав, когато на заключителната вечер заяви: „В това, че хора от цялото земно кълбо се запознаха и сприятелиха, ние виждаме един от успехите на фестивала, а също един от главните доводи защо ние въобще устройваме нашия фестивал.“ Наистина карловарският фестивал е нов етап в сближаването на кинодейци, дошли тук от различни географски и идейно естетически паралели и меридиани, които беседваха и спориha за своето любимо изкуство, проникнати дълбоко от разбирането, че при обща добра воля киното е в състояние ефективно да проправи пътя на народите към мира и прогреса.

За 14-и път се проведе карловарският международен кинофестивал — един от фестивалите с най-стара традиция. Той даде възможност да видим редица филми, проникнати от големи, вълнуващи човечеството мисли. Повече такива филми, по-голяма стабилност в идейно-художественото равнище на фестивалната програма — ето какво бихме пожелали за следващия 15-и карловарски фестивал, за да може той да продължи и укрепи своята традиция.

ИВАЙЛО ЗНЕПОЛСКИ

## НОВАТА ВЪЛНА

Критика на поетиката ѝ

„Хубаво е малко да се вярва на новото и да се чака, докато му порастат косми на брадата.“

Малбранш

Началото е далеч преди първите филми. Неголяма група млади хора, страстни почитатели на киното, не излизаха от залата на Синематеката и редакциите на филмовите издания. В разговори, в спорове, в критическите си работи, на снимачните площадки, където понякога биваха допускани като асистенти, в късометражките те, постепенно си изработиха свой възглед за киното, който по-късно журналистите поискаха да определят с термина — „Новата вълна“. „Ние всички в „Каейде синема“ се смятахме за бъдещи режисьори. Да се пише, това вече беше правене на кино, защото между писането и снимането разликата е само количествена, но не и качествена. Само Андре Базен беше изцяло критик... Ние мислехме кинематографично и при един момент почувствувахме нужда да задълбочим тази мисъл.“<sup>1</sup>

И въпреки това смешно е да се смята, че тях ги обединяваше само любовта към киното. Най-здравата опойка помежду им беше общата съдба на хора, недопускани в производството.

Тогави се роди евтиният филм. Ентузиазмът прави хората смели... и предприемчиви. Едно случайно малко наследство, пестеливо събирани хонорари, една добре дошла награда за късометражка... и тези хора, станали вече приятели, събират общо своите суми, за да дадат възможност на оня от тях, чийто шансове са най-големи. Появяват се първите филми, първите успехи — те дават възможност да снимат и други. Така във филма на Рене Ривет е асистент-режисьор; след това прави филм Трюфо, чийто асистент е Бич...

Има нещо привлекателно в това младежко горене, във фанатичната любов, в риска. Има нещо морално и респектиращо в това начало... Но това е сантименталната страна на въпроса, която трогва едни, възхищава други и може да остави безучастни трети. За нас е необходимо да знаем вончки тези подробности, за да може да си обясним тематиката, идеите и атмосферата на техните първи филми; за да почувствуваме новото, което носят, и разликата от онова, което са заварили. Младостта, ентузиазмът, съществуващ въпреки срещнатите трудности, мъмливото упорство, гневът против съществуващия ред — пречка към любимата работа, песимизмът, дошъл с времето — всички тези настроения оживяват в техните първи творби. Тук трябва да търсим и корените на онзи идеализъм, разбран в положителния смисъл на думата, който е почти необичаен за западното изкуство. Няма самоуспокоение, всичко е нерв и очакване...

И накрая: това са филми на овободни хора — във от опеката на кредитори и продуценти. По-късно тези фактори ще липсват и това осезателно ще се почувствува.

Затова най-хубавото, което са създали режисьорите от „новата вълна“, това

<sup>1</sup> Cahiers du cinema бр. 138. XII. 62 „Интервю с Жан Люк—Годар.

са техните първи филми. Тези филми те дълго са носили в себе си. В тях са заключени техните спомени, тяхното детство, родният край, проблемите на оня живот, който са водили, преди да се затворят в омагьосания кръг на кинозалите, редакциите и снимачните площадки. В тях препри спомеът за чистия въздух на първата младост или (за по-възрастните) мъчителният спомен за миналото, за войната, която отне надеждите на загиналите, но и на ония, които не ги дочакаха...

Годините на празно тичане по студиите им осигуриха свободно време, един да промисляг творбите си кадър по кадър, дума по дума, а онези, които не сториха това (въпрос на темперамент), да живеят със сюжета, истински да почувствуват своето минало и все повече да усъвършенствуват чувството си за онази атмосфера, която утре ще стане атмосфера на техните филми. Всички те, перефразирайки Расин, биха имали право да кажат: „Моят филм е готов, остава само да го заснема“.

\*

Последните години бяха богати на спорове около явлението „новата вълна“. Явлението имаше пламенни защитници, но и не по-малко страстни отрицатели. Едни намираха, че това е прогрес в киното, други се сърдеха на младите режисьори, че показват това, а не онова, че стигат до тези изводи, а не до онези...

Какви обществени условия будят забелязаните настроения у представители на „новата вълна“?

Нахлуването на много нови имена в киното и литературата не е инцидентно явление. Голяма част от тях се появиа във времето на повишената активност на дребната буржоазия. Произведенията на новите автори почти напълно отразяват възгледите на тази класа и нейната нова роля в обществото, макар самите автори да имат разнороден произход. Някои от тях са излезли от средата на работниците (например Трюфо, който е бил оксигенист), други имат буржоазен произход (Валкрьоз, Луй Мал). Но в случая техният мироглед се определя от нещо по-сложно от семейната среда — обществено-политическата и моралната атмосфера, в която те живеят. Маркс в своята забележителна книга „18-ти брюмер на Луй Бонапарт“ пише: „Не следва да се мисли, че всички демократични представители са дюкянджии или поклонници на дюкянджите. По своето образование и индивидуално положение те могат да бъдат далеч от дюкянджите, както небето от земята. Представители на дребната буржоазия ги прави това, че тяхната мисъл не излиза зад пределите на жизнената обстановка на дребната буржоазия, че поради това те идват теоретически до тия задачи и решения, до които дребните буржоа идват практически благодарение на своите материални интереси и своето обществено положение. Това е изобщо положението между политическите и литературните представители на класата и класата, която те представляват“<sup>2</sup>.

Какво е общественото поведение на дребната буржоазия в съвременния свят? Не е весело да се живее в положение на тотална война, под знака на обречеността. Човешкият живот се обезценява. Има девалвация на старите морални ценности. Дребната буржоазия е смутена и несигурна в своя сън, в който вижда утрешните си дребни изделки.

Заплашена е и нейната „свобода на воля и действия“, страх, който изразява самата природа на дребния собственик. Него нищо не трябва да го ограничава. „Човек е мярка на всички неща.“ Той само пред себе си е отговорен. Оттук и липсата на нравствени критерии. Тази липса е и източник на песимизма. Човек е „абсолютно“ свободен. Но поставен при положение на избор, той няма на какво да се опре в този свой избор. Оттук и вечният страх и несигурността за утрешния ден. Към тези настроения се прибавя и протест към съществуващия ред на нещата, изречен плахо, със затворени очи. И в същото време никакво позитивно решение. А това е само на една крачка от анархизма, към който дребната буржоазия винаги е имала определен шлетет.

Друго е поведението на едрата буржоазия. Тя има достатъчно пари и иска да живее. Нейното поведение не е далеч от: „след мен и потоп“. Тя иска да се

<sup>2</sup> С. с. VIII, 349—350 стр.



наслади на това, което е придобила и което утре може да изгуби. Не че не се страхува от атомната война; и за нея е неудобен общественят климат, но със своето злато тя си създава един друг изкуствен и приятен климат. И тук има неудовлетвореност, но нейният глас се задъшва съзнателно, потиска се, преследва се като ерес. А когато въпреки всичко се наложи — причините на неудовлетвореността се търсят не в средата, не в духовните норми, не в начина на живот, а преди всичко в личен план. Общественият разочарования се смесват и представят за разочарования от любимия човек. Механизъм, проникновено показан във филмите на Антониони...

Дребната буржоазия мъчно достига до това самоуспокояване. С присъщата си чувствителност литературните и представители улавят началото на последната агония и подгонени от кошмарите на предчувствията си, създават апокалиптичен образ на своята обърканост и страх. Те по-скоро интуитивно чувствуват всеобщото крушение на правите, безизходността на положението и сподадения вик на болката ражда тяхното изкуство. „Мисълта на победените е победена мисъл“ — писа Симон де Бувуар.

„Ние сме потопени в страх: не знаем какво означава светът, не знаем къде отива той, не знаем къде трябва да върви човек“ — заявява Клод Симон. Това състояние на нещата най-добре в своя буквалан смисъл е предадено в първия филм на Жак Ривет — „Париж ни принадлежи“. Сковаващ страх, страх от всичко, млади хора, чувствувачи се като подгонени зверове, мъчителна неизвестност, тайни организации, преследвания, самоубийства, истерия — това е атмосферата на филма. Запиват хора, без да се знае защо и без да се знае от кого — загиват като мухи...

Крушението на буржоазните нрави, безизходната, особено характерна за младежта, оставаше извън вниманието на старите френски кинематографисти. Екранът гъмжеше от условности, най-голямата от които беше вярата в буржоазния хуманизъм, роден в един друг стадий от развитието на капитализма. Тържествуваха принципи, които в действителността търпяха крушение. Протестът засягаше извратените ценности — официално установените ценности никой не докосваше. Филмовата реалност беше спечелила име на измислена реалност, някакъв екранен двойник на истинския живот.

„На Елисейските полета се събра най-разнообразна младеж. За някакъв си 15 минути неистнуващите момчета и момичета в модни кожени куртки „в стил“ Марлон Брандо и Джеймс Дин причиниха повече вреди, отколкото демонстрацията на металурзите в схватка с полицията. И всичко това без видима причина, безстрастно, с хладна пресметливост. Когато на местодействието дошли от службата за безопасност, работата взела позорен обрат. Младежите, които рушили в пълно мълчание, бързо се престроили. От техните редове се откъсва вик, гласовете го подхванали и скандирали като лозунг: „Нищо... ни-що... нищо...“ И с този вик те неистово се хвърлили в бой“<sup>3</sup>.

Никога досега светът не е познавал такова нещо.

Грозното лице на това „нищо“ ни облъхва и от филмите на „новото“ поколение френски режисьори. Младите творци носят в себе си тази „болест на века“.

Те говорят за себе си, водят разказа извътре, от името на своите връстници. А това им позволява да направят сериозна крачка напред в сравнение със завареното от тях положение. Не само да констатира някои признаци на болестта, не да се стъписат в началото на процесите, а да доведат изображението на разложението докрай. Какъв е изходът те не знаят — и това е тяхната слабост. Но те търсят спасение във връщането назад. Предпочитат отчаянието пред лъжливото успокоение. И в това е тяхното предимство.

Пради около един век Стендал написа: „Аз съм независим човек. Защо искате от мене днес да бъда на същото мнение, което съм имал преди 6 месеца. В такъв случай моето мнение би било мой тиранин.“ А Сен Бов, сменящ своите

<sup>3</sup> П. Гимар „Гаварская улица“ М. 61 г.

политически убеждения и естетически доктрини с лекотата, с която графините от негово време сменяха любовниците си, сам обичаше да казва за себе си, че прилича на онзи древен деспот, който имал 30 стаи и не можел да реши в коя от тях да спи през нощта.

Това по своята същност беше спонтанен протест против всякаква тирания, обществена или естетическа. По такъв начин големите хуманисти смятаха, че се утвърждават като личности. Пак Стендал пише: „Деня, в който аз се разсърдя, е загубен за мене; но само като видя, че с мен постъпват безсъвестно, аз си въобразявам, че могат да ме презират, ако не се разсърдя“.

Личността се проявява в правото на собствено мнение и отстояването на това мнение. Личността — това е изявата на отношението.

Днес западните художници стигат до друга крайност — отказване от всякакво мнение. Така те търсят своята свобода в това, което преди един век възмущаваше творците. Обективистичността, безстрастното показване на действителността става литературна мода. Художниците искат да останат невидими, нечути, да изчезнат без следа. От произведенията на неороманистите изчезват не само идеите на героите, но и авторските коментари от психологическо и политическо естество; рушат се характерите и в центъра минава интересът към отделните психологически състояния, към подсъзнателните „трепети на душата“. Ален Роб-Грийе заявява, че езикът на вещите може да ни каже много повече от мислите на хората...

В този хор и представителите на „новата вълна“ имат своя партия.

ГОДАР: „Филмът трябва да бъде един документ за епохата. В него се говори за политика, но той не защитава определена политическа линия.“

„Аз говоря за неща, които не засягат като парижанин от 1960 г., непринадлежащ към никаква партия.“

ВАДИМ: „Никога не трябва едно действащо лице да обяснява други, нито даже да съди за тях; те са тук, съществуват и това е всичко.“

ШАБРОЛ: „Смятам за немислимо едни хора да отричат други“. „Да покажем себе си такива, каквито сме... На мене ми е трудно да дам пример какъв трябва да бъде човек.“ „Старая се да се избавя от емоционалната гледна точка.“

ТРЮФО: „Навярно аз няма да правя никога филми със социални или политически тенденции, защото в тази област на проблематика не е достатъчно да се поставят въпросите, а е необходимо да се предлагат конструктивни идеи, а може би даже решения...“ „Не засягам проблемите на нашето време, защото нямам свое отношение към тях. Това е въпрос на темперамент... В героите на филмите ме вълнува не тяхното обществено значение, а подробностите от бита“.<sup>4</sup>

И това не са само голи фрази. Те напълно отговарят на това, което намираме в техните следващи филми.

\*

„Жул и Жим“ е вторият филм на Трюфо. В този филм ние няма да намерим автора на „400-те удара“. Впрочем майсторът на формата е останал. Но само толкова! Сюжетът на филма е 20-годишната история на двама мъже, приятели и една жена, която се колебае между тях...

Действието като че протича във вълшебната Шекспирова страна Илирия, където единственото занятие на хората е любовта. Героите са затворени в сферата на своите вътрешни преживявания и няма нито следа от действителността, която обуславя тези преживявания. Начело е изведено подсъзнателното. Минават десетки години, светът се изменя, разкъсван от събития, минава една световна война, а героите си остават абсолютно непроменени. Всичко като че отминава покрай тях, без ни най-малко да ги засяга. Като че нищо друго не съществува на този свят освен страстта със своите безбройни лица. И цялата история ни е разказана хладно, безпристрастно. Авторът не взема никаква страна — и тримата герои са му еднакво симпатични.

<sup>4</sup> Годар, Шаброл, Трюфо — „Cahiers du cinéma“ бр. 138. XII. 62 г.; Вадим — „L'art du cinéma“, Paris, 61.

Това ни кара през цялото време, докато гледаме филма, да се питаме: „А каква е впрочем темата на филма?“. Може би проблемът за семейството? Или за интимните отношения между хората, за онова вечно търсене на другия, за това, как хората се приближават един до друг и същевременно безкрайно се отдалечават.

И само при крайно доброжелателство може да открием възможност за по-широка и обществено значима интерпретация: разложението и агонията на буржоазното общество. Това е темата за неговата нежизненост — за израждането на личността и издребняване на проблемите, стоящи пред нея. Героите, дребни буржоа, искат да избягат от действителността и нейната мерзост (ето защо те постоянно търсят усамотение), но това е невъзможно, тъй като дълбоко в себе си носят нейната болест. Далеч от нея те са нейни жертви. Над героите е надвиснала една трагична неизбежност. Никого техните отношения няма да се оправят. И жената продължава да се мята между двамата — вечно недоволна и нещастна, вечно убедена, че всичко лошо идва от връзката ѝ с единия. Но какво остава, щом и с другия е същото? Героинята не може да намери отговор. В такъв случай за нея пропастта е едно разрешение. Но само за нея! Защото това е едно лично разрешение, но не и обществено.

В обществен аспект проблемът, доколкото има такъв, е отстранен, но не и разрешен. Той продължава да ни смущава като сянката на подло убит...

Също е положението и с третия филм на Трюфо — „Стреляйте по пианиста“. Дешифровката на този филм-ребус е още по-трудна. Отново героите се явяват без обществени координати. За тях не ни е известно нищо друго освен факта на съществуването им. Затворени в себе си, те дълбоко пазят своите тайни... Известно ни е само, че главният герой има някакви братя мошеници, чиито съучастници преследват него заради техни „грехове“. Но цялата тази интрига твърде много прилича на криминална, толкова е объркана, че не ни говори почти нищо. Впрочем тя не е и най-важното във филма. Служи само за повод. И може би трябва да символизира враждебността на околния свят към хората. Човек е обречен да бъде самотник, той е затворена в себе си монада, неразбираема, студена и чужда същност. И точно когато свежият дъх на другия започва да топи леда на недоверието и самотата — точно тогава идва нещастieto. Бандитите убиват любимата жена, така както преди време похотливите банкери от луксозния хотел станаха причина за гибелта на първата му любов... И изведнъж става ясно, че всичко е било само една илюзия. Във филма нескрито зазвучават трагичните нотки за съдбата, за фаталната неизбежност на нещастieto. Но животът, този низ от измами, продължава. Хората мъкнат своя жребий със Сизифовско упорство. А измамата е така необходима, че е станала символ на живота...

Тъжно и тежко за гледане. Един пълен агностицизъм увенчава констатациите, които филмът прави. Печатът на примирението е легнал върху всички образи. Тези, които дръзнат да се съпротивляват на обичайния ход на нещата, загиват, сякаш наказани от всесилни богове.

Песимизмът би бил оправдан до известна степен, ако е обяснен. Но никакво обяснение няма в констатацията. Героите на тези филми са извънобществени и извънкласови същества. Оттук всичко се подвежда под общ знаменател — осъжда се не конкретно обществено битие, превръщащо човека в звяр, а въобще човека, въобще човечеството, дошло до морално и физическо израждане. Не твърдя, че младите режисьори съзнателно застават на една такава позиция. Не! Но обективно се стига дотам въпреки заявленията им за обратното. Тяхната беда е в това, че извършват своята критика на обществото не от социална, а от нравствено-психологическа позиция. Те, както казва Стайнбек, „описват своето душевно състояние пред лицето на проблемите, вместо да проникнат в същността на самите проблеми“.

В сферата на психологичното са възможни нюанси, свобода на интерпретирането, липса на строга определеност. Имайки предвид това, прав е Трюфо, когато въстава против черно-бялото описание на героите и заявява, че се опитва да прави „изкуство, вдъхновено от духа на противоречията — симпатичните герои не са вече така симпатични, а негодниците — не са вече такива негодници.“<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Трюфо в интервю с „Нувел критик“.



Кой би възразил против една такава теза? Но в случая Трюфо допуска една сериозна грешка — подменя субекта на съзиданието. Противоречията в психиката са само следствие на противоречията в обществената действителност. По този начин неговите психологически недовъртки, придобиват тежестта на социални.

Пак Трюфо заявява: „Аз обичам загубените следи, да сея съмнения у зрителя, да въвеждам неочаквани детайли, които нищо не доказват и потвърждават уязвимостта на човека.“<sup>6</sup>

Върхът на тази насока беше постигнат от Ален Роб-Грийе и Ален Рене в „Миналата година в Мариенбад“. Когато авторите представиха своя филм, те заявиха, че оставят на въображението на зрителите да извърши главното...

Но зрителят може да домисли само, ако има какво да домисли. Аз не съм привърженик на тезата, че филмът е лишен от съдържание. Той има съдържание — това е пустотата, мъртвилото, царящи в определени кръгове на буржоазното общество. Но това не е толкова сложно, за да е необходимо да бъде доработвано от зрителя. То просто се чувствава, носи се в атмосферата на филма. Такава каква загадка имат предвид авторите?

Тяхното внимание е било специално погълнато от формата. Сам Роб-Грийе признава: „Нашите разговори с Ален Рене за филма не се отнасяха до темата, а до кинематографическата форма, нас ни интересуваше не това, което ние разказвахме, а това, как го разказвахме.“ И би било несправедливо да не признаем, че тук те са постигнали доста нещо. Не само самоцелно, а за предаване на жизненото съдържание, което филмът носи. (Ако трябва да се съжاليا за нещо, то е за това, че съдържанието е удивително бедно). Всяка вещ, всеки детайл тук ни говори с езика на пустотата. И бляскавите безмълвни коридори, безкрайни и тихи, и мебелите, покрити с тънък слой прах, и кристалните полилеи, и безбройните огледала... Бляскавият, преуплещен светлините мрамор под своята огледална повърхност крие мрак и студенина и така много напомня за хората, също мъртви и хладни под своето външно лустро. Обитателите на замъка приличат на каменните статуи, украсили двореца, застинали, без мимика, с механични движения, озарени от същия този блясък, който излъчва полираният камък; така еднообразни, както геометрически подредения парк; така скучни, както коридорите и стаите... И в този мъртъв, като че отвъден свят, една лъжа, един спremeж, една любов е едно нарушаване на потискащото еднообразие. Впрочем това не е и любов, а едно действие, различно от останалите, един вид хазарт, опийм. Дватамата даже нямат имена — той и тя. Той се опитва да я убеди, че са се срещали вече някъде, че са се обичали. „Кога?“ — „Миналата година... а може би не миналата...“ — „Къде?“ — „В Мариенбад..., а може би другаде... Впрочем това не е важно.“

Постепенно жената се поддава на тази психологична игра. Тя знае, че всичко това е измислица, но се оставя на красивата илюзия... Фантазията я засилва и тя сама започва да допълва несъществуващите спомени. Реалното се омесва с нереалното. При това е любопитно да се види начинът, по който двамата водят своите разговори — застинали, с монотонния глас на машини. Ние се учудваме на техните думи така, както бихме се учудвали, ако чуехме да проговорят две статуи.

Така и не разбираме края на тази игра. Този, който през цялото време се мъчеше да убеди жената да избяга с него, няма къде да я заведе, когато накрая тя се съгласява. Навсякъде е еднакво... И тук се идва до изводите, до които достигна Трюфо в своите филми — човек е трагично самотен. Положението с нищо не би се изменило, ако приемем тълкуването на филма, което обикновено правят на Запад — а именно, че замъкът е символ на буржоазния свят и неговия духовен климат. Това е приемливо. Добре, и какво? Да избягаме в своите мисли, в своите представи — да си създадем измислен свят, който да замени реалния? Така ли е смисълът на казаното? Дали това не е загадка, която авторите искаха от зрителите да дешифрират...?

Разбира се, символичното тълкуване на образите във всеки един от разглежданите филми е възможно единствено от позициите на доброжелателството. Струва ми се, че младите режисьори не толкова съзнателно са вложили тези сим-

<sup>6</sup> Трюфо в интервю с „Франс Обсерватор“.

всли, колкото показаните неща несъзнателно прераспват в символи. Колкото и да искат да не се докосват до проблемите на действителността, колкото и да желаят да се ограничат само в сферата на общочовешкото, в своите филми режисьорите от „новата вълна“ докосват редица обществени проблеми. Духът на времето влиза несъзнателно в техните произведения.

Неяснотата на филмите на младите режисьори ни затруднява в оценяването им, защото има произведения, които са съзнателно отражение на болезнените обществени явления. Но има и други, които са продукт на самите тия болезнени явления, на разпадането на личността. Колко трудно понякога се намира точният критерий...

Недоизказаността е признак на уважение към зрителя, израз на признаването на неговата кинематографична култура, на асоциативните му способности, на интелектуалните му качества. Но не трябва да се оправдава с тази страна на въпроса чувството за страх пред финалните заключения, пред истината за живота. Показанията на художника не трябва да бъдат показания на обикновения свидетел. Защото по този начин те придобиват характера на двусмислие.

Представителите на „новата вълна“ не са усвоили великия урок на реализма от XIX век, по законите на който критическото отношение на автора към отрицателните черти и прояви на даден герой се съчетава с дълбока любов към тях, с любов към живота въобще. Флобер е бил като болен, когато е писал страниците от своя роман, в който Ема Бовари се отравя. А в своя дневник той записва, че дълго време е чувствувал в устата си вкуса на отровата, която тя е изпила...

Човекът, който отрича, трябва да бъде много внимателен. Истинската критика винаги трябва да бъде конструктивна. А такава я прави не само даването на позитивно решение, а и пълното и всестранно познаване на предмета. Режисьорите от „новата вълна“ се обръщат в своите произведения към най-ярките свидетелства за падението на морала, за разлагането на обществото — извратеността, бедността на сърдечните връзки, животинската чувствителност, липсата на всякакви идеи. И това е добре! Тревожно става тогава, когато се появи тенденцията всички тези показани неща да придобият самозадоволяващо се значение. „Твърде често — по израза на един италиански критик, казан по друг повод — в техните филми духовната мъгла е толкова гъста, че ние не виждаме под цялата тази показана мръсотия онзи скрит, подведен поток, който носи желанието за освобождение от тези вериги.“

Но често, бягайки от главните проблеми в живота на обществото, режисьорите от „новата вълна“ се оказват в самия техен център. И тогава най-добре проличава ограничеността и безпомощността им.

Такъв случай имаме във филма на Годар — „Да живея своя живот“. Това е историята на едно младо момиче, което тежкия и непосилен живот превръща в жалка уличница, а накрая отнемат и правото ѝ на съществуване. Една злободневна тема. Самото буржоазно общество тласка своите членове към морална разруха и гибел. Никой не се интересува от живота на това момиче, никой не ѝ помага... Всички, които среща, като че съзнателно я тласкат към нейния печален край. Един материал, даващ възможност да се потърсят корените на бедата, да се направят изводи с обществена тежест. Та пред нас е една стопроцентова трагедия — пред очите ни загива невинен един във възможност прекрасен човек. А авторът само фиксира това, без да вземе отношение, без да трепне нито една струна в сърцето му. Гласът на разказвача е спокоен, отмерен, без емоционални избухвания, действието тече меко, като струйка вода... Тук няма нито чувствителност, нито мъжествен глас; винаги един и същ тон като на благовъзпитан човек, който не повишава гласа си.

Лично аз не мога да повярвам, че този млад човек е безучастен към съдбата на подобни момичета, към причините, които ги тласкат по техния фатален път. Готов съм да предположа, че неговият художествен метод е съзнателно търсен, наложен отвън. Може би и той като Мериме, това голямо и наивно дете в литературата, готово да заплаче и при най-малкото нещастие, е надянал маската на зловец и безучастен разказвач... Но това е една позиция, бита от живота!

Във филмите на Годар има по-малко воля и повече спонтанност. Той импровизира. Просто улавя епизодите, доверявайки се на първото хрумване, като на най-вероятното; на снимачната площадка уяснява сцените и уточнява диалога. Ето какво заявява той, когато го запитват дали е вярно, че снима само с общ план: „Когато човек знае насоката, това трябва да е възможно. Това не е импровизация, а изпипване на работата в последната минута. Очевидно винаги трябва да имаме предвид и запазваме общия поглед върху филма като цяло.“ В това изказване е целият той — човекът, работещ от първите силни впечатления, преди да се появи съдникът в него. „Той не работи като живописец, а като моментен фотограф“ — да си послужиме с популярния израз на Цвайг.

В метода на Годар има нещо от метода на работа на Стендал — филмите му носят изненадата и щастieto на внезапни открития, свежестта и радостта на случайната среща (вж. Цвайг за Стендал). Но общото е само дотук — в залагане на детайлите. Изкуството говори с детайли, но само ако те имат смисъл, само ако в тях се разкриват едни или други съществени моменти. Нещо, което е налице у Стендал и липсва у Годар. Младият французин не се стреми да разглежда проблемите от обществената им страна. Образът и съдбата на героинята му са лишени от всякаква жизнена перспектива. Това е само един частен случай, обусловен от характера на героинята. Към позора я тласка не толкова трагизмът на жизнените обстоятелства, колкото слабостта и безволието ѝ. Затова филмът носи печата на недомислеността.

Тази слабост особено ярко пролича в заслужения провал на „Жената си е жена“. Тук импровизираният беше доведено докрай. Годар се губи в десетки детайли и не обръща особено внимание на обединяващото ги звено. Филмът е една скучна история на недоразуменията. Проблем — почти никакъв: разправите в едно младо семейство, в което жената иска да има дете, а мъжът не иска. Това е мотив за изневяра и усложнения, които благополучно приключват. Тонът на филма е иронично-скептичен и не е нищо друго освен снизходително потупване по рамото на героинята — „жената си е жена“.

Във филма има едно интересно, но самоцелно наблюдение: как тези двама души, които дълбоко в себе си се обичат и чувствуват много добре това, не могат да се разбират, винаги намират нещо, за което да се карат, и необмислено, мажко по малко рушат голямото чувство, което би трябвало да ги направи щастливи...

Но общо взето този филм е едно от най-ярките свидетелства за тематичното издребняване на „новата вълна“.

Жан Руш е една от най-интересните фигури в съвременното френско кино. Останал астрани от модата и рекламния шум, той е спечелил уважението на всички поколения кинематографисти във Франция. Той е по-умерен, по-уравновесен и сериозен творец, за когото киното е не само професия (официално той е етнограф), но и съдба; не само цел, но и средство. Неговите възгледи за киното са проникнати от силен демократизъм. Той никога не би казал като Трюфо: „Доставям удоволствие на себе си, а ако мога и на другите.“ Киното за него е средство за сближаване на хората. И това е средство, по-добро от всички други. „Зная, че има такива редки моменти, когато екранът престава да бъде екран, разделящ зрителя от героите; когато зрителят изведнъж започва да разбира един чужд език, без помощта на какъвто и да е надпис, участва в чуждестранни церемонии; движи се в градове или местности, които никога не е виждал, но които напълно разпознава. И така в продължение на няколко часа човек става полинезиец, нийоркчанин, конгоанец или селянин от Естрамадура. Това чудо само киното може да го предизвика... Един тайнствен контакт се установява...“<sup>7</sup>

Руж не може да остане равнодушен, когато съобщава факта, че неговият филм „Аз, един черен“, представен в САЩ, е бил разбран и от най-големите расисти... „По настоящем ние имаме в ръцете си нещо, което позволява на хора-

<sup>7</sup> Жан Руш „L'art de cinéma“, Paris 61.



та да се опознаят“ — казва той. И Руш съзнателно служи на тази кауза. Доброволно „зачерил се“ в Африка, той снима редица филми, които ни показваха обитателите на черния континент от най-интимната и човешка, от най-привлекателната им и печелища симпатии страна. Този отшелник, за когото мисията, която сам си е отредил, е всичко, не отива във Франция да търси своя „Делюк“. Той не е така чувствителен към известността и славата, както другите свои млади колеги. Той е всеотдаен и тази негова черта избива в утопии. Руш мечтае за времето, когато ще има такава усъвършенствувана техника, че киното ще може да влезе, както книгата, във всеки дом.

Привърженик на леката, бързо подвижна и оперативна снимачна техника (за свои учители той посочва Роберт Флаерти, Дзига Вертов, Жан Виго), Руш в своите филми, снимани с телевизионна техника, се стреми да достигне максималната истина за живота. Той е пламенен защитник на т. н. „киноистина“. Неговият филм „Аз, един черен“ има достоверността на репортаж. Това е кинорепортаж за една седмица от живота (а фактически за целия живот) на негрите от квартала Треншвил на модерния град Абиджан — африканския Чикаго. Заслугата на Руш е, че ни кара да обикнем тези, чиито живот ни разказва — така естествено и по човешки ни ги представя...

Но той има и друга заслуга — че е направил от своите артисти герои, взети от действителността. Артистите са снимани в действие и всичко е толкова достоверно, че ние започваме да вярваме, че тези, които виждаме на екрана, са действително съществуващи личности. Руш достойно защитава и продължава търсенията на своите учители — за едно ново кино, без изкуствени построения, без измислени интриги, без декори и звезди; за кино, улавящо живота, неподправения живот в неговия ежедневен ход. Опитите на Руш доказват правилността на тезата, че киното може да се задоволи и от случайното, може да черпи теми от самия живот, направо и с пълни шепи. В развитието на тези тенденции е бъдещата сила на киното — това Руш е твърдо убеден. Едно такова кино означава постепенно ликвидиране на многобройните посредници между зрителя и показваното на екрана.

И Руш се стреми да сведе числото на тези „посредници“ до минимум. „Хроника на едно лято“ е задълбочаване на този опит. Тук ги няма вече дори и артистите от „Аз, един черен“. Героите са направо хората от парижките улици. Филмът представлява разходка с кинокамера и микрофон. Авторите на филма (на Руш помага социологът Едгар Морен) отиват при различни хора — служители, работници, студенти, домакини — и им задават един и същ въпрос: „Щастливи ли сте?“ Хората говорят и даже спорят пред микрофона... Филмът завършва с това, че всички действащи лица се събират в една кинозала — показва им се заснетото и ние виждаме как те реагират...

Авторите не се наемсват, не насочват, не искат да влияят. Само задават въпроси... И накрая правят равностетка. Но истината, към която са се стремили, казват някои, пак не се получава, понеже героите на филма, по силата на определени човешки качества, не могат да се държат пред обектива на камерата напълно естествено. „Те също играят — казва Виктор Некрасов, — искат да се покажат по-добри и по-умни, отколкото са; други, обратното, кокетничат със своята искреност.“

Това е едната страна на въпроса. Но филмите на Руш имат и друг недостатък. И той е по-тревожещият. Особеността на киноистината (или „директното кино“, както го нарече Йорис Ивенс) е, че животът обогатява твърде много неговия замисъл. Именно този обратен процес мъчно може да се намери във филмите на Руш. Неговата концепция на гражданин е твърде неопределена. Руш само формално ширещува в своя филм — това е човекът, който задава въпросите. Той се задоволява с ролята на регистратор и почти не желае да интерпретира.

Това нещо въпреки другите отличия го сродява с останалите представители на „новата вълна“. Общото за всички тях е, че произведенията им оставят чувството за недовършеност, защото проблемите само се поставят като неразрешими антиномии, без да се посочват дори тенденциите на отговора. В „Хроника на едно лято“ Руш стига до извода, че никой от хората, които интервюира, не изпитва особено щастие. Но това само по себе си не е нищо повече от констатация.

Същото е положението и при „Аз, един черен“. Животът на обитателите на Треншвил е разказан и... филмът свършва с това. Просто ни се показва — никак-

ви изводи. Жан Люк-Годар<sup>8</sup> пише за филма, че неговите герои се карат и бият в стила „много шум за нищо“. Годар вижда основната слабост, която пречи на Руш, в това, че неговите герои „не се интересуват от нищо и притежават една леснота в приспособяемостта към нещата“, което обезценява проблемите. Те се свеждат до обикновени неуспехи или недоразумения. Губене в подробностите — няма го проникателния, обхващащ всичко „птичи поглед“.

Критическата страст, доколкото такава съществува във филмите на режисьорите от „новата вълна“, не засяга социалните корени на обществото. Това кара Жул Дасен да нарече техния „бунт“ — „бурия в чаша вода“. Тази критика е критика на нравствено-психологическа плоскост. В своите творби младите французи не виждат връзката между морала и обществото, не виждат детерминираността на първото от второто. Не че тази идея е толкова сложна, нито пък че те са толкова ограничени, че не могат да достигнат до нея, а защото такава е традицията, в която са възпитани; защото такъв е начинът на мислене в обществото, чиито членове са те. И младите творци му се поддават... В своето творчество те се отнасят към обществените проблеми така, както е прието отделната личност в буржоазното общество да се отнася към обществото. Това откъсване на личността от обществото е най-сигурният белег за нейното разрушаване. Оттук до теорията на Шаброл за антигероизма има само една крачка. Когато личността е самотна, затворена в себе си, откъсната от обществото — тогава и героизмът става непонятен и необясним. Героична е само безкористната постъпка, която е получила признанието за обществено полезна, която утвърждава прогресивните тенденции в развитието на даден човешки колектив.

А Шаброл се интересува от героизма не от гледна точка на идеята, чиято функция се явява, а от гледна точка на неговия „механизъм“. „На мен би ми било интересно — заявява той — да покажа в какво грехи индивидът, надарен с героични данни. Да покажа този механизъм, който застава даден индивид в името на определени морални достойнства да извърши аморална постъпка.“<sup>9</sup>

Същата е позицията и на Годар. В центъра на филма „Малкият войник“, в който се говори за войната в Алжир, са изтезанията на един пленник, от когото искат да каже нещо, което не желае. Очевидно тук имаме условия за показването на героична постъпка. Но на практика нищо подобно не става. Вниманието на режисьора е насочено изключително към „механизма“ на героизма, т. е. към психологическото състояние на героя и неговите преживявания. На нас не ни става ясно в името на какво той търпи всичките тези мъчения. Вместо героизъм неговото мълчание излъчва тежкото чувство за безсмисленост. Теорията за антигероизма убива изкуството, отнема му неговата истинска сфера на изява и го ограничава в кръга на показване на душевно болни и въведени в заблуждение.

Същото се отнася и до другия „военен“ филм на Годар. — „Карабинерите“. Ето какво казва френският критик за филма<sup>10</sup>:

„Това, което смущава в „Карабинерите“, е, че се говори за войната, без да се предлагат способности за нейното неутрализиране: нито общи, нито частни...“

В този свят войната е или справедлива, или караща те да се бунтуваш. У Годар тя е просто безполезна...

Тук и експлоататори, и експлоатирани, победители и победени имат едно и също лице и то не е симпатично...

Този свят (става дума за света на филма — И. З.) на глухонеми, където проблемите на всеки един не могат действително да заинтересуват ближния, поражда тежък комизъм, който спасява филма от безтегловно състояние...

И той завършва своята рецензия така: „Описах това, което изпитах при вида на един затворен орех.“

<sup>8</sup> „Cahiers du cinéma“, бр. 94. IV. 1959, стр. 19—22.

<sup>9</sup> „Изкуство кино“, „Дискусия в Вильпрэ“ 61 г. кн. 5.

<sup>10</sup> Paul Vecchiali „Cahiers du cinéma“, бр. 145, 63 г. стр. 52.

Слабостите са толкова очевидни, че дори един буржоазен критик прекрасно ги забелязва. По същество това са слабостите на цялата „нова вълна“. И те показват неразбиране на съвременното френско общество...

Шаброл издига лозунга: „Да покажем себе си такива, каквито сме; да покажем причините на нашето душевно разстройство.“ Тук той вижда ангажмента на изкуството. Но „сладкият живот“ — както умело иронизираше някой — не е целият живот. Главният въпрос, който стои пред човечеството, не е въпросът за безсмислието на живота, а за това, как да се мобилизират умът и чувствата, за да създадем по-спокоен и добър свят.

Не е никак трудно за Шаброл в едно общество, враждебно на героизма, да се откаже от неговото показване... Грешката на младите режисьори е, че те търсят героизма като вдъхновен от принципите на буржоазното общество. И не могли да намерят там нищо, което да им прилича на героизъм, те по пътя на една смела индукция обявяват, че той изобщо не съществува. По силата на своето обществено положение и класова ограниченост те не могат да видят работническа Франция с нейните проблеми и борби; те остават чужди на единствено правилния изход от безизходицата, в която е затънало днешното буржоазно общество — път, който сочи тази друга Франция, която те не познават.

„Нападаха ни, че говорим само за определени неща, но ние говорехме за неща, които познавахме, търсехме това, което ни съответствуваше... Искреността на „новата вълна“ беше в това, че говореше добре за това, което познаваше, че не смесваше всичко, което познаваше. Да говоря за работниците желая, но не ги познавам достатъчно.“<sup>11</sup>

Те са честни и искрени, когато говорят за своите затруднения, но очевидно само с искреност въпросите не се решават. „В тях няма друга позиция в критиката освен този същия морал и тези социални възгледи, които по техните думи те така не харесват.“ Това е бунт против буржоазния морал от позициите на буржоазния морал. „Такъв род отрицание на буржоазията — казва Я. Волский — е родено заедно с буржоазността, то е нейното родово проклетие.“

В последно време много се говори за това, че френската публика е разлюбила киното. Това според Луи Дакен е резултат на „разрива между народните маси, зрителите и тази интимна кинематография, с тесен кръгзор, откъсната от реалността, кинематография, в която действуват хора, за които не съществуват каквито и да са политически или икономически проблеми, хора, нямащи професия или немного затрудняваща ги (фотографи, манекенки и т. н.) Тези персонажи, повтарящи се от филм във филм, следват един и същ маршрут — от луксозните квартали на Шестнадесети окръг в Париж, курорта Сан Тропе, през Сен Жермен де Пре, персонажи, умишлено неутрални, антигерои, на които, ако им хрумне, умира, умира с глупава, никому ненужна смърт, персонажи, за които физическата близост е нещо само по себе си разбиращо се, но неспособни към продължителни, здрави връзки, към каквито, струва ми се, се стремят, като че ли точно именно в любовта може да се намери разрешение на всички стоящи пред тях въпроси.“<sup>12</sup>

Когато режисьорите от „новата вълна“ заявиха, че не искат да се занимават с обществени проблеми и че се интересуват само от изкуството, те не бяха оригинални. Преди един век романтиците, а след тях и представителите на течението l'art pour l'art — бяха заявили това. Как две толкова отдалечени едно от друго поколения могат да притежават един и същ възглед за ролята и целта на изкуството? Причината за тази прилика може да намериме в сходното обществено положение, в което се намират групата интелегенти, издигнали за свое знаме лозунга за чисто изкуство. И двете поколения не бяха приобщени към идеите на своето време. Същевременно те отхвърляха господстващите морални и политически норми. Но те правеха това „без да могат да ги заменят с други; отхвърляйки действителността, в която живеят, без надеждата, че може да се измени —

<sup>11</sup> „Cahiers du cinema“, бр. 138, год. 62. Интервю с Годар.

<sup>12</sup> Луи Дакен „Кино — наша професия“, М. 63, стр. 14.



това ги обричаше на безнадежен песимизъм, от който има само един изход — да се затворят в сферата на изкуството.<sup>13</sup>

Но същевременно съществува и голяма разлика между старите привърженици на чистото изкуство и днешните. Теорията е останала една и съща, но се е изменил светът. Песимизмът на първите не е исторически — те чувствуват, че трябва да има някакъв изход, макар да не знаят какъв е. И тази им увереност дава сила на тяхното презрение към съществуващите порядки. Вторите не виждат изхода, който реално съществува. Първите чрез изкуството изгонват своя песимизъм; вторите с песимизма си идват в изкуството...

Макар основните принципи на теорията изкуство за изкуство да са се запазили, изменили са се начините, по които тези принципи се осъществяват.

Неискайки да се занимават с пошлостта на буржоазната действителност, старите представители на „изкуство за изкуство“ издигнаха в култ Изтока — тяхната слабост беше Ориентът. Там те търсеха дивото, чистото, първичното, интересното. Там те откриваха добродетели, липсващи в собственото им общество. Но днес това бягство в пространството е невъзможно. Целият свят е изправен пред решаването на едни и същи социални и политически проблеми. Азия и Африка живеят живота на Европа. Няма тих кът в макрокосмоса, където да избягат съвременните парнаиси.

Но те намират по-fino средство за бягство от действителността. Това, което е невъзможно в макрокосмоса, е осъществено в микрокосмоса. И те дезертираха, скриха се във вътрешния свят на човека, в психологическите особености на един абстрактен, извънобществен индивид. Натали Сарот заявява, че се стреми да отвлече вниманието на читателя от героите и да го съсредоточи върху едно отделно взето абстрактно изразяване на „психичен елемент“. „Психичният елемент“ се освобождава от обекта, с който образува цяло. Той се стреми да се задоволи със самия себе си и да мине без всякаква опора. По принцип това важи за голяма част от опитите на „новата вълна“.

Преди едно столетие Теофил Готие намери своя литературен идеал в живописата. Той се ограничи в описание на формите на нещата (т. н. — „живописен стил“ в литературата). Неговият стремеж беше да превърне поезията в словесна живопис, словесна пластика... Така под неговото перо тя се превърна в един метод на описание, загуби своите функции на инструмент за изследване и изменение на действителността. Поезията се задоволяваше с явлението — същността оставаше скрита.<sup>14</sup>

Обективно до същия резултат се идва и при другата крайност — разкъсване връзката между същност и явление на базата на наблягане на вътрешното и изгубване връзката му с външното, с видимия свят. Това довежда до загубване интерес към реалните обществени отношения, към положението на народа и класовата борба; загубване интерес към обществения живот, към всичко, което пряко не засяга вътрешните преживелици на индивида...

Бягство от действителността имаме при безстрастното, обективистично описание на събитията, без вземане на някакво отношение. Това също е бягство от проблемите на времето, страх от обществена отговорност.

Но все пак колкото и обективистично да е описанието, не може да не се прокрадне въпреки желанието на авторите известно отношение към показаното. Като реакция на тази възможност старите привърженици на чистото изкуство направиха един от най-грандиозните литературни походи в историята. Те избягаха назад във времето. Днешните представители на тази теория осъществяват бягството във времето чрез разрушаване на реалното време. Това става, когато на преден план в описанието се извеждат подсъзнателното, нереалното, инстинктивното, сънят... Действителният свят се замества от света на мечтите. Тази тенденция най-добре личи във филма на Рене „Миналата година в Мариенбад“. Тук ние мъчно може да различим реалното от излюзорното, фантазията от действителността.<sup>15</sup>

<sup>13</sup> Димитър Аврамов, сп. „Литературна мисъл“, 63 г., кн. 6 — „Произход и същност на теорията „изкуство за изкуство“.

<sup>14</sup> Днес тази тенденция се забелязва в творчеството на Роб — Грийе.

<sup>15</sup> От тази гледна точка за нас представлява интерес изследване на връзката между „новата вълна“ и неоромана.

Художниците правят добре, като се отвръщат от обществения живот. когато в него цари застой и пошлост. Така направиха старите майстори, за да спасят своите музи от опитите на господстващата знат да ги подчини. „Изкуството печели, като се отвръща от пошлостта. Но когато то се отвърне и от великите исторически движения, само се прониква от елементите на пошлостта.“<sup>16</sup>

\*

Протестът на режисьорите от „новата вълна“ не надхвърли тесните рамки на чисто естетически преобразования; бунтът бе социално безсъдържателен и поради това неефикасен. Охлаждането към обществените проблеми доведе до засилен интерес към формата. Интересът към формалното начало се поддържа и от свойственото за привържениците на чистото изкуство неочаквано присъщите на изкуството възможности да влияе на обществения живот.

Но стремежът към изменения във формата има и други източници. Неутралността на изкуството се харесва на буржоазните меценати. Ето какво пише Албер Касан: „Буржоазията изпитва към изкуството инстинктивно недоверие. Тя се страхува, ако то е срещу нея, но тя не държи много да е с нея. То е един опасен компрометиращ съюзник. Най-добре е да бъде неутрално.“<sup>17</sup> И тази неутралност на изкуството се постига чрез поощряване на формалните търсения.

Старото противоречие между художниците и буржоазната пошлост днес е заменено от своя комичен двойник — противоречието между нови и утвърдени автори. Това противоречие идва изцяло от комерческата същност на буржоазното изкуство. Тъй като и изкуството е стока, капиталистите-предприемачи не искат да рискуват с нови имена. Това най-добре се чувствава в киното, което е най-скъпото изкуство и се финансира, преди да се знаят крайните резултати. По този начин и рискът е най-голям. Ангажирменти получават само утвърдени автори. Така изкуствено се противопоставят две поколения кинематографисти. Своята борба за право да творят младите художници водят обаче не против обществената ситема, която им отнема това право, а против изкуството, което са заварили — или по-точно — против старите изразни средства (основните идеи остават почти непроменени, както непроменени остават и господарите, на които те трябва да се харесат). Новата форма се явява и борба с официално признатата форма. Основният стремеж на авторите е нов стил, а не нови истини за живота.

„С Бресон и Рене киното стигна до своя връх, завърши своя път, тогава си поставих за цел да покажа, че всичко е позволено. Желаях да почна с една условна история и да направя отново кино, но по съвсем друг начин от този, по който досега е правено. Исках също да създам впечатление, че току-що са открити или почувствувани средствата на киното за първи път“ — заяви Годар. И — „Знам, че ако нещо е било направено, не е нужно да се повтаря“.<sup>18</sup>

Преодоляването на комерческите бариери не е лесно въпреки огромната чувствителност на предприемачите към сензацията и новото. Личните затруднения на творците на младото поколение довеждат до редица разочарования — неудачите раждат „сърдене“. Всичко това им помага да достигнат до някои истини за живота от по-висока инстанция. Оттук и демократичните нотки в техните първи творби. Но щом пазарът ги приеме, щом завалят договорите, щом бъде осигурено личното благополучие, всяко сърдене изчезва. „Новата вълна“ още в самото начало ни демонстрира един ярък пример — Роже Вадим.

\*

„Неороманът не е теория, а търсене“. Под това заявление на Ален Роб-Грийе с готовност биха се подписали и преставителите на „новата вълна“. За точноест трябва да добавим — търсене преди всичко в областта на формата. И трябва да признаем, че тези техни търсения доведоха до някои ползотворни резултати. Струва ми се, че правилна оценка на техните опити за обновяване на

<sup>16</sup> Плеханов, „Изкуство и литература“, 53 г., стр. 286.

<sup>17</sup> Цит. по статията на Д. Аврамов

<sup>18</sup> „Cahiers du cinema“ бр. 138, XII. 62 г.

киноезика прави Луи Дакен в своята нова книга. Интересните мисли ще извинят дългия цитат.

„Произведенията на новите режисьори, решително отхвърлящи кинозрелището... имат — и това е твърде важен фактор! — нещо общо: у тях формата на киноразказа е различна от тази, която беше приета до днес — по-бавна, лишена от мними драматургически правила или изисквания, това последно наследство от традиционния конформистки театър, които наложиха своя отпечатък на френското кино в началото на звуковия период.

Този извор на свободна конструкция на разказа довежда авторите на тези филми към това, че те придават на изображението и неговото драматургично изразяване по-голямо значение, отколкото на диалога.

Днешната еволюция означава край на твърде проточилия се период на прехода от нямото кино към звуковото. Но това не оправдава претенциите на тези, които заявяват: „Киното започва с нас.“ Подобна реакция против академизма, който бавно ни изсушаваше — е нормално явление, своеобразна кристализация на опитите на много режисьори в течение на повече от 15 години, както за това свидетелствуват филмите: „Паиза“, „Битка за релси“, „Крадци на велосипеди“, „Един осъден на смърт избягал“, „Път, дълъг една година“, „Приключението“.<sup>19</sup>

Режисьорите от „новата вълна“ се отказаха от изключителните обстоятелства, от колизите, от драматургичните построения и съсредоточиха своето внимание на обикновеното в живота, върху десетките дребни подробности на бита. Те пренесоха от модерната литература в киното изключителното внимание към детайла — разкриха неговата сила и изразителност. В резултат на това възможностите на киното бяха приближени още повече към възможностите на романа. Екранът с все по-голяма пълнота и разнообразие разкрива на зрителя, как се оформя характерът, как възниква решението, как се развива и угасва мисълта на героите, как се оформят отношенията между тях...

В своите филми-експерименти Алан Рене ни демонстрира как могат да се обективират в зрителни образи и най-сложните мисловни разсъждения на героя, и не само мислите, а и внезапните хрумвания, моментният спомен, разрязал като мълния съзнанието за настоящето, фантазията, сънят... Струва ми се, че той с пълно осъзнание би могъл да повтори старото самохвалство на Теофил Готие: „Няма област от живота, която да не мога да изобразя.“

„Ние сме първите, които знаем, че Грифит е съществувал“ — това заявление на Годар по същество означаваше отказване от „светата тройца“ на Бели Балаш: монтаж, ракурс, едър план (намаляване на дистанцията). Киното се доближава повече до реалния живот. А това означава преди всичко една по-голяма индивидуализираност на героите, атмосферата и действията. Ритмът на филма се определя вече не от монтажа, а от вътрешните преживявания на героите; мисълта се ражда не в редуване на кадри и ракурси, а отвътре оцветява целия свят на филма.

Свещената тройка на нямото кино унифицираше до известна степен героите, тъй като по един и същ начин, с горе-долу едно и също редуване на кадрите и сменяне на дистанциите се опитваше да изрази различни мисли и преживявания. Не напразно в нямото кино артистът е сведен до статист. Това беше кинематограф предимно на обобщените чувства. И тази обобщеност се носеше не само от типичността на показаното, а и от самите изразни средства, от самия начин на изобразяване...

Крайната цел на днешните търсения в киното е силната индивидуализация. Трюфо много добре изрази идеала за бъдещото кино: „Утрешният филм ми се струва по-личен, отколкото един роман, индивидуален и автобиографичен като изповед или интимен дневник... Това ще се харесва, защото ще бъде нещо истински ново... Утрешният филм не ще бъде създаван от чиновници, а от артисти, за които снимането на един филм ще съставлява едно чудно и възбуждащо приключение. Утрешният филм ще бъде един любовен акт...“<sup>20</sup>

За съжаление обективизмът и аполитичността поставят тяхната практическа работа така далеч от тази прекрасна теория.

<sup>19</sup> Луи Дакен — „Киното — наша професия“ 63 г., стр. 237—238.

<sup>20</sup> Сп. „Киноизкуство“, 62 г., кн. 6.



„Изкуството на младите е егоистично“ — казва Цвайг — и това намира потвърждение в отношението на младите френски режисьори към наследството. Към заявлението на Годар: „Ние сме първите, които знаем, че Грифит е съществувал“, Арман Гати добавя: „Човек не е силен за това, че е имал дядо...“ Този максимализъм ги доведе до крайности, които компрометираха интересните им търсения.

Свободната композиция им позволяваше свободно да разгръщат своите артистични сили, липсата на схеми не ги караше да изкълчват материала и им помагаше да улавят десетки прелестни подробности от живота. Те не жертвуха нищо от това, което считат, че трябва да бъде предадено. Но прекомерното засилване на тази тенденция не закъсня да даде отрицателните си резултати. „В моята работа аз се стремя да не разказвам никаква случка, защото не обичам това. Единственото, което ми харесва, е да обрисвам действащите лица, малките факти на живота, да им дам колкото е възможно повече богатство и истинност...“ И по-надолу: „Технически вече всичко е извършено. Сега не се касае да се раздвижи камерата, а да се оживят актьорите“<sup>21</sup>. Както виждате, нито дума за съдържанието и идеята. Те не стоят като проблем пред младите режисьори. Техните филми в повечето случаи не притежават център (това е във връзка с липсата на значима идея, която да обедини отделните епизоди). Действието тече... Важно и маловажно стоят едно до друго, на една височина. Тука са корените на неизяснеността. А това е вече недостатък на съдържанието...

Този възглед на младите режисьори е намерил най-точен израз в определението на Александър Астриук: „Киното е изкуство реално, но не на случките и явленията, а на верността на типове, на жестове и интонация, на атмосферата... т. е. „механизма на постъпките, а не „механизма“ на действителността. Условността на разкриването (срещу която се бореа) те смениха с условност на разказаното.

Така че техните формални търсения бяха компрометирани най-много от това неизменно съдържание, с което неизменно бяха свързани.

Помогнаха и многобройните „спътници“ на явлението. Петдесет нови имена за една година! Десетки екзалтанти, сноби и безработни интелектуалци бързо се преквалифицираха и направиха своя първи филм. Търсещите сензация продуцери даваха възможност на всеки, който се съгласеше да снима с малка сума. Беше такава време, когато, както казваше Маркс, „доброто желание да се отиде по-нататък многократно компенсираше компетентността“. Модата намали значението на явлението. Търсенията бяха доведени до абсурд. Голяма част от заснетите филми поради художествено безсилие не излязоха на екрана. Те страдаха от претенциозност и тривиалност, наивност и безсъзнателност. Рожба на модата, те носеха обикновено следните недостатъци: напомнят телевизионни предавания, действието на които не излиза зад пределите на една къща, липсата на всякаква интрига, което създава, по изразу на Триюфо, впечатление на разтегната късометражка. Забравя се, че филмът е зрелище и режисьорите се заплитаха в търсения, които остават неразбираеми за зрителя.

В крайна сметка се получи един парадокс — това ново и ценно, което донесоха младите режисьори със себе си, се превърна в тяхна слабост. Стремещът, в чието начало стоеше Андре Базен, да се превърне киното в средство за най-пълно и точно изобразяване на действителността (т. н. — камера-перо) даде обратните на очакваното резултати. Какво да се прави! Стойността на теориите, казва Плеханов, зависи от тези, които ги прилагат... Често в техните филми, казва Марсел Мартен, „от любов към киното няма любов към хората“.

Но „злоупотребата — гласи една латинска поговорка — не изключва употребата“. Ето защо, когато критикуваме формалистичните увлечения на режисьорите от „новата вълна“, ние би трябвало да правим това в светлината на въпроса „Има ли нещо рационално в техните търсения, което бихме могли да използваме и ние?“. Положителният отговор ни задължава да сменим анархистичното отричане с диалектичeskото преодоляване на разглежданото явление. Скрытата камера, документалното течение в игралния филм, вниманието към детайла, засиленото внимание към актьорите — са неща, които, приложени правилно, биха обогатили значително киното.

<sup>21</sup> Роже Вадим „L'art de cinema“ — Paris 61 г.

Във връзка с това интересна се явява забележката на Жак Жоли: „В известен смисъл оригиналността на италианското кино се състои в това, че успя да аклиматизира в областта на обществената действителност френските търсения на нов език. „До последен дъх“ оказва влияние върху повечето от новите италиански кинодейци, но от обаятелно съзерцание на един нереален герой филмът на Годар стана метод на изследване“<sup>22</sup>. Италианците примириха двете крайности: вниманието към детайла и отдаване заслуженото на цялото, идеята. И българските зрители видяха в „Салваторе Джулиано“ докде Франческо Рози доведе този метод...

Разбира се, при евентуално използване на тези изразни средства не трябва да се забравя, че с тяхното пренасяне в нашите филми ние не пренасяме едновременно с това и условията на живот, които са ги породили. Създаването на това ще ни спаси от увлечение и неудачи. Особено трябва да се внимава с „теорията за детайлите.“ Това е един метод, много по-успешен за предаване раздробеността на личността в съвременното капиталистическо общество, отколкото за предаване на хората от нашата действителност, които се отличават със значително по-голяма монолитност на характерите... Така че въпросът за влиянието не е толкова обикновен и лесно разрешим.

Изтеклите години отсяха безпощадно както търсенията в областта на формата, така и имената. Трудностите на занаята охладиха празните ентузиастичности. Хората гледат по-трезво на всеки филм, подписан с нови имена. От грамадата имена които сп. „Синема“ побърза да подреди в „кратък речник на „новата вълна“ — само на няколко беше признато правото на майсторство. След 5 години ентузиазъм и продуктивност настъпи период на затишие, на осмисляне и равностметка. Стана ясно, че трябва да се измени поетата насока. Третият филм на Алан Рене, а също така и редица по-нови изказвания на „водачите“ говорят за една позিশена трезвост. С отминаването на рекламния шум и модата слабостите на „новата вълна“ са по-ясни и за критиката, и за публиката. А това не може да няма своите последствия. Възможна е една еволюция по посока на обществено значима тематика. Луи Дакен смята, че Трюфо, Шаброл, Годар и Агнеса Варда само временно се заблуждават, или пък още не са съумели да дисциплинират своя талант и своите способности. Разбира се, всичко това остава в сферата на прогнозите. Но аз не бих искал да кажат за тези млади хора в бъдеще: „Започнаха с култ към красотата, свършиха с безобразие“.

Ивайло. Знеполски

<sup>22</sup> „Cahiers du cinema“ — 136 бр., X. 62 г.

## ДА НЕ ЗАБРАВЯМЕ ЗРИТЕЛЯ

Връщам се от четвъртия фестивал на българския филм в град Варна. След решенията на двете жури бе оповестен и резултатът от анкетата, проведена сред зрителите. Направи ми впечатление относително малкият брой зрители, взели участие в анкетата. Бяха преброени около три хиляди анкетни карти. А нали фестивалните филми се прожектираха цели седем дни в седем големи кина във Варна и общият брой на зрителите надмина 115 000.

Коя е причината за тази голяма разлика? Дали липсата на интерес към филмите, или нежелание да се участва в анкетата?

Разговаряйки с български колеги, разбрах, че нашумелият филм на чехската режисьорка Вера Хитилова „За нещо друго“ не е имал успех сред българските зрители. Питах ме каква е съдбата на същия филм в Полша. Не можах да им отговоря с точни цифри, но смятам, че и в Полша масовият зрител ще реагира на този филм по същия начин. Междувпрочем това не е първият и единствен случай, когато новаторските — малко по-трудните за възприемане филми минават по нашите екрани без ехо. Най-ярък пример за тъжна непопулярност са двата отлични филми на Виторио де Сика: „Кралци на велосипеди“ и „Умберто Д“. В Полша и двата филма слязоха бърже от екрана поради неуспех всред зрителите.

Защо? Кой е виновен за това? Дали зрителят, който търси само забавните филми и не се стреми към по-трудните, или творецът, който е отишъл много напред, без да се съобразява с възможностите на зрителя?

Известно ми е, че както в Полша, така и в България се търси отговор на този въпрос, че се обсъжда нашироко проблемът как да се стигне до зрителя с по-трудните филми, които представляват идейно-художествена стойност и могат да свършат полезна работа.

Лично аз смятам, че не трябва да обвиняваме нито зрители-те, нито създателите на филмите. Виновни са „посредниците“...

Киноизкуството съществува вече 65 години. Във филмотеките има милиони метри филмова лента, от която историците могат да съставят богата и интересна история на киното. Създадена е огромна литература на различни теми, свързани с киното. При някои университети се организират катедри по филмология. Съществуват специални училища за подготовка на режисьори, оператори, сценаристи...

Но къде може да научи поне малко за киноизкуството обикновеният зрител?



Обикновеният зрител е обречен да придобива знания за киноизкуството само със собствени сили по метода на самоучите.

Това не е голяма беда за един възрастен зрител, да речем родил се през 1906 г. Неговият живот протича едновременно с развитието на киноизкуството и той е имал възможност да следи историята на киното почти от началото. Но така ли стои въпросът със зрителите от по-младото и от най-младото поколение? Та нали филмите бързо изчезват от екраните на кината, литература по въпросите на киното не винаги и не на всякъде се намира, а кинозали, където се прожектира филмовата класика, има само в няколко столици на света. А времето върви напред и заедно с него непрекъснато се развива и киноизкуството. Всяка година притокът на нови млади зрители към кината расте. Какво знаят тези млади зрители за киното като изкуство? Имат ли те поне толкова познания за него, колкото са получили в гимназията за литературата, музиката, изобразителното изкуство?

Без дълги доказателства можем да се съгласим, че съществува и още дълго ще съществува огромно бяло поле в познанията за киноизкуството и малко на брой ще бъдат тези, които със собствени сили ще се измъкнат от това поле. Едно положение, с което в нашите социалистически страни не можем да се примиряваме.

Та нали Ленин казваше, че за нас киното е най-важното изкуство и думата най-важното с положителност е адресирана не само до творците, но и до зрителите. Киноизкуството не може да се развива добре, ако зрителят не е поне малко просветен „филмово“, ако никой не го учи да гледа на филмите като на произведение на изкуството и не повишава неговия художествен вкус.

Ако искаме ленинският лозунг за киното да не остане празна приказка, длъжни сме да намерим начини, с които да дадем **възможност** на най-голям брой зрители и особено на по-младите, да се срещнат със съкровищата, които е натрупала историята на киното.

На пръв поглед тази задача е лесноразрешима чрез телевизията, която има огромна аудитория. Да покажем по телевизионния екран най-добрите стари филми, с добри лектори — и въпросът е разрешен.

Идеята е прекрасна, но на практика е мъчно нейното стопроцентово реализиране, защото на малкия телевизионен екран всеки филм губи от своите качества. Това особено важи за цветните филми, а широкоекранните могат да се покажат по телевизията едва след тяхното редуциране, за което са нужни доста средства. От друга страна, някои стари филми са трудни за възприемане. Филмовата техника е направила огромни крачки и филми от преди 30 години могат да се сторят на неподготвения зрител безинтересни и даже неразбираеми, като имаме предвид и обстоятелството — колкото и парадоксално да звучи това, — че телевизията слага пръв акцент върху словото, а на картината отрежда по-второстепенно място. Вниманието на зрителя, когато гледа телевизия, е винаги по-малко ангажирано, отколкото по време на прожекция в обик-

новен киносалон. Телевизионният зрител, нямайки възможност да избира, е един пасивен консуматор.

А за да се изучава едно изкуство, макар и за собствено удоволствие, е нужно съсредоточаване, изисква се усилие и даже търпение.

Напоследък се говори за нуждата от вмъкване в учебните програми на някои институти (на първо време в учителските институти) наука за киноизкуството. Тази стъпка наистина ще придвижи целия проблем от мъртвата точка, но това е все пак въпрос на едно по-далечно бъдеще. Междувременно още сега, без да чакаме, трябва да се заемем с ликвидирането на белите полята в познанията за киноизкуството.

Фестивалът във Варна издигна прекрасния лозунг „За неразривна връзка на киното с народа“. Този лозунг е адресиран до създателите на филмите, и то напълно основателно. Но би имало смисъл да се издигне и един лозунг, който да бъде адресиран до „посредниците“, за които стана дума по-горе. Например лозунг, който чух във Варна по време на форума, от другаря Линхард от Чехословакия — „Да свържем народа с киноизкуството“.

„Посредниците“, а това значи разпространителите, филмовите критици, културните дейци — онези, които ежедневно изпълняват меценатската функция на народната власт в киноизкуството, трябва да търсят начините за най-широко разпространение на филмови знания сред зрителите и особено сред младите зрители.

Опитът на много страни, в това число и скромният опит на народна Полша, показва, че в това отношение много могат да направят така наречените дискуссионни кино клубове. Именно за тях бих искал да кажа няколко думи.

Дискуссионен кино клуб може да бъде създаден и да работи навсякъде, където има възможност да се направи прожекция, където има екран. Дискуссионният кино клуб в разбирателство с Националната филмотека може да организира преглед на стари архивни филми, които ще запознаят членовете на кино клуба как се е създавало и развивало киноизкуството. ДКК могат да прожектират филми, които поради някои съображения не са пригодни за разпространение, но с които заслужава да се запознае по-подготвеният зрител. И накрая ДКК — и това е най-важното — дава възможност за жива дискусия и размяна на мнения по въпросите на киноизкуството. В кино клубовете се учим не само да гледаме филми и да се запознаваме с историята на киноизкуството, а и да говорим по въпросите на киноизкуството и да формулираме собствени мнения и мисли по гледаните филми. С други думи като зрители ние си изработваме активно отношение по проблемите на киното. Активното отношение на консуматора на културни ценности е може би най-важното нещо от всичко онова, което наричаме „проблеми на масовата култура“.

При многото впечатления и леснината, с която различни магични кутии изсипват пред нас като от рога на изобилието картини и звуци, много лесно можем да се превърнем в пасивни консуматори. А пасивната консумация в областта на културата и из-

куството е явление нежелателно и даже опасно. Затова всички начини, които ще позволят на „консуматора“ на културни блага да си запази способността да избира и ще му дадат възможност да се запознае с „тайните“ и постиженията на едно изкуство и накрая ще го предизвикат да изкаже собствено мнение, са неизмеримо ценни и полезни.

В продължение на своето осемгодишно съществуване полските дискуссионни клубове допринесоха да се създаде един голям кръг от много добре подготвена кинопублика, която придоби филмови знания и се освободи от лошия вкус. Това е публика, която с желание възприема по-трудните филми, нещо повече — която проправя път на тези филми към екраните на обикновените кина.

В Полша има около 180 клуба с над 60,000 членове. Те са създадени в различни градове на страната — малки и големи — при домовете на културата, в предприятия и фабрики, за възрастни и младежи. Киноклубовете организират своите срещи според схемата: доклад, прожекция, обсъждане. Прожектират се архивни филми, филми от така наречения „специален фонд“ и някои филми преди премиерата им в нормалните кина.

Особено внимание заслужава „специалният фонд“. Това са филми, които нашето „Разпространение на филми“ купува изключително за киноклубовете. В момента разполагаме с 60 такива филма — единични копия с лиценз за три години. Филмите от „специалния фонд“ са огромна придобивка, за която ни завиждат киноклубовете от целия свят и особено клубовете от капиталистическите страни. В тези страни никой не помага на киноклубовете. Там никакъв „специален фонд“ не е възможен. Само в социалистическа страна държавата като върховен меценат в изкуството може да си позволи такъв жест. Това обаче не означава, че нашите киноклубове получават всичко безплатно. Обратно, те трябва да плащат наем за филма и киносалона, за докладите. Понякога това са доста големи средства и ако ДКК има малко членове, трябва да си потърси опекун, който да му даде дотация (фабрика, културен дом и т. н.)

Най-трудният въпрос в дейността на дискуссионните киноклубове е въпросът за намирането на добър лектор и провеждането на самата дискусия. За подготовката на лектори и повишаване на тяхната квалификация всяка година организираме по два три семинара, на които идват активисти от цялата страна. На тези семинари се прожектират филми и се четат доклади по различни проблеми на киноизкуството. Лекторите са из средата на най-добрите познавачи на киноизкуството в Полша.

От няколко години насам организираме и специални семинари за учители, които се радват на голям успех. Това ще улесни до голяма степен организирането на дискуссионни киноклубове в училищата.

За да се разреши трудният лекторски проблем, някои по-интересни лекции се записват на магнитофон за разпращане по киноклубовете. Проектираме и заснемането на лекции върху кинолента. По този начин и най-отдалеченият киноклуб ще може да си



осигури „встъпително слово“ към прожектирания филм, и то на високо равнище.

Всички полски дискуссионни клубове са обединени във федерация. Полската федерация е член на Международната федерация на дискуссионните филмови клубове (FICC). От нашия социалистически лагер в тази федерация освен Полша членува и Чехословакия. Полша представлява във FICC всички славянски страни, ръководейки така наречения регионален секретариат.

Членуването в Международната федерация на дискуссионните филмови клубове не е формална работа. Страните от нашия лагер имат голяма притегателна сила. Нашето членуване във FICC ни дава възможност да пропагандираме нашите идеи, нашето изкуство, нашия начин на живот. Федерациите, обединени във FICC, не само обменят информации и опит, те обменят също така филми и хора. Срещаме се на международни семинари и съвещания, създаваме награди за международни фестивали, създаваме филмотека от интервюта с изтъкнати филмови творци и т. н.

В тази дейност нашият лагер трябва да бъде представен най-активно. Във FICC вече встъпват много нови африкански и азиатски страни, освободени от колониалното робство. Навсякъде в тия страни се проявява огромен интерес към нашето социалистическо изкуство, към нашите филми. На този интерес не може да се отговори само чрез търговското разпространяване на филмите. Нужни са и други форми за контакт и обмяна на произведенията на киноизкуството. Именно това върши Международната федерация на дискуссионните филмови клубове. Обединява най-добрата и най-активната публика от много страни — жалко, че не от всички страни.

Горещо агитирам българските другари-кинодейци да се заинтересуват от проблемите на дискуссионните киноклубове. Зная, че в България се организират специални прожекции в профсъюзни домове, в читалищата, по фабрики и учреждения и че там стават много полезни срещи и разговори между творци и зрители. В България съществуват и добре работят и много любителски киноклубове, но нека редом с тези спорадични прояви и с дейността на любителските киноклубове навсякъде, където е полезно, се създават и дискуссионни киноклубове. Пожелавам и създаването на българска федерация. Тогава сигурно ще дочакаме онзи момент, когато заедно с братята чехи и поляци в изпълнителния комитет на FICC ще заседава и ваш представител. Ще го посрещнем с нашето братско „добре дошъл“.

*Проф. Антони Бохджевич — кинорежисьор, председател на Полската федерация на дискуссионните киноклубове и подпредседател на Международната федерация на дискуссионните филмови клубове.*

А. ЛИМ

## ЧЕХОСЛОВАШКОТО „ЧУДО“

Статията е написана за сп. „Киноизкуство“

Напоследък започна да се говори за чехословашкото филмово „чудо“, така както някога се говореше за полска филмова школа. Аз не вярвам нито в чудеса, нито в школи (и до днес си остава открит въпрос и предмет на спор, дали творчеството на Анджей Вайда, Ежи Кавалерович и Анджей Мунк след 1955 г. може да се нарича школа и дали тук не ставаше и не става въпрос за нещо малко по-друго), но фактите са налице. А какви са собствено тези факти? Особена награда, присъдена от журито в Кан за 1963 г. на чехословашкия филм „Когато дойде котаракът“ на Войтех Ясни; Златен медал (втора награда след филма „Осем и половина“ на Фелини), на филма „Последни минути“<sup>1</sup> на режисьорите Ян Кадар и Елмар Клос на филмовия фестивал в Москва; Голямата награда на филмовия фестивал в Локарно бе дадена на филма „Транспорт“ на Збинеk Бри-них; Голямата награда на филмовия фестивал в Манхайм — на първия пълнометражен филм на Вера Хитилова „За нещо друго“; и в началото на 1964 г. Голямата награда за игрален филм на фестивала в Оберхаузен се даде на филма „Йосиф Килиан“ на режисьорите Павел Юрачек и Ян Шмидт<sup>1</sup>. Така че тук няма един гениален режисьор, който да се издига над средното търговски изгоднo равнище, като например Бергман, нито „нова вълна“, влизаща в борба в името на нова естетика, нито „независима продукция“, възникваща по периферията на националната кинематография и непрестанно застрашавана от убийствен недостиг на средства и от равнодушие в органите по разпространение на филмите, а е налице истински порой, който почти изведнъж и особено за тоя, който не е следил онова, което го предхождаше, действително като „по чудо“ изтръгна чехословашкия игрален филм от посредствеността и го направи едно от най-интересните явления в съвременното европейско филмово изкуство. Как стана това, как се стигна до това положение и доколко правдоподобно е, че в случая става дума не за едно изолирано, ограничено в рамките само на една година явление, а за действителен прелом?

Най-напред трябва да кажем, че още от времето преди Втората световна война започва подготовката на това, което днес става действителност. Широки течения като това, на което днес сме свидетели в чехословашката кинематография, не възникват без достатъчно дълбок тил. Такъв тил тук има и ние трябва поне с няколко думи да споменем за него. Преди всичко чехословашката кинематография е една от най-старите в Европа: първите чешки филми се родиха на прага на това столетие и до днес спадат към ценните и търсени копия на филмотеките. Промислената база на Чехословакия, така както тя се роди от Първата световна война, даде възможност да се започне почти мигновено с развиване на филмова промишленост, която през последвалите двадесет години принадлежеше към най-значителните в Средна Европа и покрай широката търговска продукция, внася-

<sup>1</sup> Под такова заглавие мина у нас филмът „Смъртта се нарича Енгелхен“.

<sup>2</sup> Към тях, разбира се, трябва да прибавим Голямата награда за документалния филм на Таборски „Калният град“ във Венеция и Голямата награда, присъдена в Анесй на мултипликационния филм „Лошо нарисованата кокошка“ на Иржи Брдечка.



*Чехословашкият артист Ян Верих, изпълнител на главната  
роля във филма „Когато дойде котаракът“*

ща в австрийския и германския буржоазен стандарт силен собствен акцент на чешката буржоазия, даде на европейската кинематография такива творци, каквито бяха Юнгханс, Ровенски, Фрич, Вавра и други, чието творчество има вече своето утвърдено място в историята на седмото изкуство. Към това трябва да се добави, че чехословашкият артистичен авангард от 20-те и 30-те години, чийто принос в европейското модерно изкуство още далеч не е както трябва оценен и който твърде значително повлия върху целия чехословашки културен фронт от онова време и благотворно продължава да влияе и до днес, засегна по свой начин и областта на филма. Като се има предвид комерциализирането на филма през този период, лесно е да се разбере, че това влияние беше само частично и периферно; но трябва да се спомене, че такива представители на предвоенния литературен авангард.



каквито бяха преди всичко Витезслав Невал и Владислав Ванчура, Иржи Восковец и Ян Верих, допринесоха по онова време да се създадат филми, които и до днес в много отношения са образец за младите хора на изкуството в Чехословакия. Това развитие не бе спряно всъщност и от годините на окупацията, когато по-голямата част от чешките режисьори имаха, макар и при значително по-тежки условия, възможност да продължават работата си, когато дебютираха някои от тези, които по-късно, след войната, се проявиха като изтъкнати творци, и когато най-сетне хитлеристите в стремежа си да пренесат в Прага част от германското филмово производство значително разшириха барандовските ателиета, които по този начин в края на войната и окупацията представляваха едни от най-големите в Европа.

Национализирането на кинематографията, което фактически беше първата голяма мярка на социализиране след 1945 г., повери ръководството на кинематографията в ръцете преди всичко на творческите работници и изглеждаше, че нико не препречва пътя за осъществяване на бляновете и копнежите, присъщи на авангарда (именно негови членове бяха онези, които още по време на окупацията изработиха план за развитието на чехословашката кинематография, станал след освобождението основа за извършените национализационни и организационни мерки).

Но тези надежди се осъществиха в областта на собственото художествено творчество само отчасти и в игралния филм тяхна връхна точка беше венецианският „Златен лъв“ през 1947 г., присъден на филма „Сирена“, който възникна именно като резултат от тясно сътрудничество с артисти, излезли от предвоенния авангард или свързани с този авангард. Но същевременно се оказа, че превъзможването на тежкото наследство от естетиката на буржоазно-търговската кинематография не е и не може да бъде обект на декрета за национализация; че тук по инерция действуват не само каноните на старата драматургия, а че е още по-силна тенденцията целият този арсенал просто да се преобядиса и да започнат да се провъзгласяват други възгледи и идеи, всъщност в плен на старите идейни и естетически схеми. Годините на хитлеристката окупация още повече затвърдиха всичко това в съзнанието на мнозина честни творчески работници и скоро се оказа, че добрата производствена база, която стана обект на мерките за социализиране, сама по себе си съвсем не е достатъчна да създаде оня творчески климат, на който се възлагаха толкова надежди.

Друго бе положението например в областта на мултипликационния и кукления филм, а отчасти и в късометражния филм. Защото там национализацията направи възможно да се създадат малки творчески ателиета, независими както от натиска на разпространението на филмите, така и от натиска на масовото производство и свързаното с него идейно еднообразие, а тези достатъчно субсидирани творчески ателиета под ръководството на видни творчески личности като Иржи Трнка, Карел Земан, Едуард Хофман и други спомогнаха да се появи първото следвоенно „чудо“ — чехословашкият мултипликационен и куклен филм.

Няма съмнение, че чехословашкият игрален филм би се освободил сравнително бързо от зловредния натиск на споменатото вече наследство от миналото, ако неговият развой можеше да протича напълно нормално. За съжаление периодът след 1948 г. означаваше за цялото социалистическо изкуство период на твърдикат на идейните и естетическите норми, последиците от които бяха особено тежки за областта на филмовото творчество. Както навсякъде другаде, и в Чехословакия този период имаше за последица, от една страна, дълбоко недоверие към новото, младото, към творците, които тогава навлизаха в кинематографията само по голямо изключение, и от друга страна, създаването в повечето случаи само на твърде посредствени пропагандни творби, над чието равнище тук-таме, по-скоро като изключение, потвърждаващи правилото, се появиха някои филми на Иржи Вайс и Иржи Крайчик.

През годините 1955—1956, за които може да се говори за начало на процеса на ликвидиране догмите и закостенелите ограничения, отразили се така тежко на чехословашкия игрален филм, се появиха първите сериозни опити да се изведе кинематографията от омагьосания кръг, за да започне да играе онази роля в концерта на чехословашкото и европейското изкуство, към която тя се стремеше от дълги години. Но и този път процесът на превъзможване на миналото и стремежът най-сетне да се установи направо връзка с голямата прогресивна традиция от преди войната не беше лек. Към всички напастявания от миналото, които дърпаха



### *„За нещо друго“*

чехословашкият игрален филм назад, дойде и пластът, наносът от 1949—1955 г. и така на фона на перипетиите, през които от онова време до днес минава пътят на чехословашката кинематография, изпъкнаха собствено само три имена: Войтех Ясни и режисьорската двойка Ян Кадар и Елмар Клос, които постигнаха голям международен успех едва през 1963 г. с филма „Последни минути“, но чието участие в подготвянето на днешното настъпление е много по-голямо и може да се каже, че е едно от най-значителните. Същевременно се забелязва едно явление, което се струваше на мнозина приятели на чехословашкия филм така неразбираемо: вътре в чешкото и словашкото филмово изкуство, от една страна, проличаваха тенденции да се бяга от съвременността, от актуалната, днешната тема, и от друга страна — тенденции към някакъв формален авангардизъм, който изглеждаше също тъй своего рода бягство, пък и донякъде беше остарял и доста много напомняше 20-те и началото на 30-те години. Обаче критиците не разбираха едно: именно, че догматизмът и всичко, което бе свързано с него, е най-заклетият враг на обществено обвързания реализъм и прогонва художниците към периферията на действителността, където някои от тях в края на краищата потърсваха убежище не доброволно, а по необходимост, като нещо временно, където те събираха сили и трупаха средства в очакване на момента, когато пречките по пътя към реалността действително ще отпадат; на второ място тези критици не разбираха (и нека не ги укоряваме за това, защото на самите нас беше нужно доста дълго време, докато можахме да се справим донякъде с всички взаимозависимости), че тези отгласи от авангарда бяха, от една страна, дълбоко свързани с традицията, към която тия автори се придържаха и която стоеше преди тридесет години край люлката на днешните амбиции на чехословашката кинематография, и от друга страна, те искаха нарочно да хвърлят мост над миналия период и да възстановят прекъснатата приемственост, без която не можеха да отидат по-нататък. А в края на краищата те трябваше непременно някъде и някак да наточат отново и да прековат оръжията и инструментите на своето изкуство, сиреч неговите изразни средства, поръждавали през годините, когато се обявяваше за формализъм всичко, което се отклоняваше от метода на реалистичното описание, както го провъзгласяваше и озаконяваше особено масовата търговска продукция. Това отклонение към „неоавангардизъм“ и неоформализъм“ аз приписвам преди всичко на режисьора Франтишек Влчил, чийто филм „Бялата гълъбичка“ беше някога поради неразбиране на всичко това жигосан във Венеция и който след това във филма



„Клопката на дявола“ (отличен в Локарно) показва, че за него това изобщо не е въпрос нито на празен формализъм, нито на възкресяване на превъзможнати митове (сега Влчил подготвя крайно амбициозния филм „Маркета Лазарова“ по повестта на главния представител на авангардната традиция и предвоенната чехословацка кинематография и един от най-големите европейски прозаисти на XX в. Владислав Ванчура). Приписвам го и на тези, които се питат, отде се взеха забележителните качества на чехословацката камера, и на последно място — на чуждестранните критици на „формалистичните“ и „авангардните“ опити на някои млади чехословацки режисьори, т. е. на онези, които миналата година в Кан отпразнуваха своите критики срещу филма „Слънцето в мрежата“ на словацкия режисьор Стефан Ухер.

Би било неразумно да се опитваме да доказваме, че победното настъпление на чехословацката кинематография през 1964 г. е резултат изключително на това, че през 1962—1963 г. се създадоха външни условия за нея. Защото тези условия далеч не биха били достатъчни, ако нямаше някои положителни черти на предвоенната традиция, добро професионално средно равнище, обществено обвързаните опити преди всичко на Ясни и на Кадар и Клос през годините след 1955 г., както и сериозни търсения в областта на формата и връзка с определена традиция. Самият факт, че външните условия възникнаха едва в момента, когато всичко това беше практически осъществено, струва ми се, обяснява защо възникването на чехословацкия игрален филм не бива да се приличава на експлозия, издигаща две или три творчески личности, които фиксират погледа си в една единствена тема, а по-скоро прилича на течение, в което се обединяват творци от различни поколения, с различни стилове и различни кръгове на тематични интереси под общ знаменател, който е главното и най-същественото — чехословацката съвременност.

Очевидно глупаво би било да се твърди, че течението на новото в чехословацката кинематография се е появило независимо от световното развитие, някъде извън него и в пълна изолация от него. Тъкмо обратното. И запознаването с всички спорни и безспорни ценности на световната кинематография, за което чехословацките филмови творци и във все по-голяма степен чехословацкият филмов зрител получиха възможност — нещо, от което те бяха за известно време практически откъснати — изигра тук голяма и положителна роля. Разбира се, трябва да се каже за чест на всички онези, които допринесоха за възникването на чехословацкото „филмово чудо“, че те далеч не са само добри ученици, които могат съвършено да повтарят научения урок, а се опитват да усвоят всички импулси отвън и да ги прилагат при това при собствени условия за извяване на собствената неповторима действителност. Така например във филма на Ясни „Когато дойде котаракът“ могат да се намерят общи черти с „West Side Story“, но сигурно на никого няма да дойде на ум да твърди, че тук се отнася за копиране. Също тъй Хитилова учи много неща от Ален Рене, но начинът, по който тя прилага някои негови похвати и методи, води до това, че във филма „За нещо по-друго“ намира място известно продължаване на пътя, който Рене сам с големи затруднения търси в съвсем друга посока. В края на краищата и методата „синема-верите“, която намери в Чехословакия редица ентусиазирани последователи, в повечето случаи не се прилагаше механично, било само за филма-анкета, било в стремеж да се създаде на всяка цена сюжет, който да се побере в метода, а обратното: да се пригоди методът към изискванията на сюжета, да не се прави от него самоцел а само средство в ръцете на човека на изкуството, който не е пленник, а господар на своя материал.

Основна черта на съвременния облик на чешката кинематография обаче е преди всичко настъпление на младото филмово поколение. Ако вземем под внимание, че в Чехословакия се произвеждат 36 пълнометражни филма годишно (30 в Прага и 6 в Братислава), това е наистина внушително настъпление. От петте най-хубави филма през миналата година в три случая („Асо пика“ на Форман, „Вик“ на Иреш и „За нещо по-друго“ на Хитилова) става дума за първи пълнометражни игрални филми на тези автори и от цялата миналогодишна продукция „първите филми“ представляват цели 30 процента. Отде се взе тая нова генерация? Къде беше тоя резервоар на млади творчески сили, който, както показват производствените планове за 1964 г., далеч още не е изчерпан? Сигурно до известна степен тук е повлиял фактът, че години наред нови режисьори не идваха в студиите, та-





### „Вик“

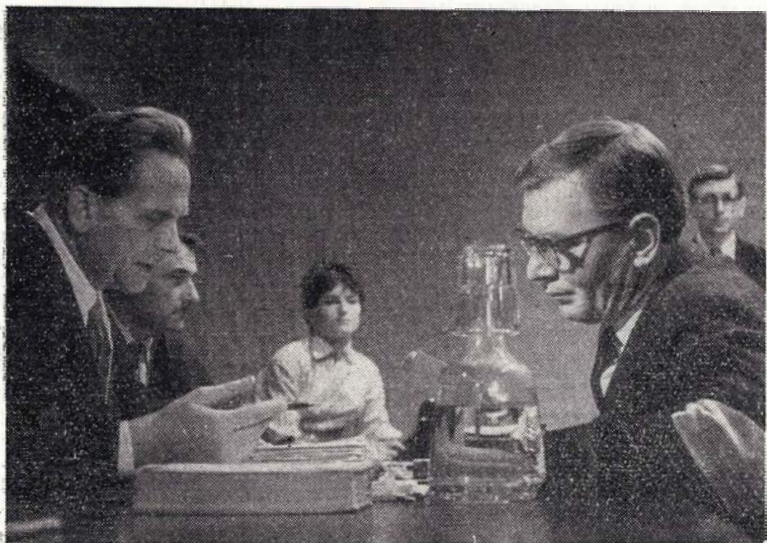
ка че е налице някакво използване на натрупаните резерви. Но хвърлим ли поглед върху биографичните данни на новите режисьори (както и на операторите и сценаристите), ще констатираме, че това обяснение важи само в много ограничена степен и че повечето от тях са на възраст, на каквато действително се започва в игралния филм. Тогава откъде? Отговорът може да изненада: в преобладаващото мнозинство се касае за филмови творци, възпитани от филмовия факултет на Пражката академия на изящните изкуства, филмовата школа, която със самия този факт сякаш опровергава всички досегашни разбирания за това, че новите режисьори идват преди всичко от редиците на онези, които са прекарвали цели години в студиите, така да кажа, направо в занаята, рамо до рамо с опитни режисьори и най-често майстори. Заслугите на Пражката академия са две: преди всичко осигуряване на условия за следване, при които студентите имат ежегодно на разположение средства, за да създават „учебни“ филми, така че след завършване на училището идват в студиите вече с достатъчна практика и професионална квалификация. При това трябва да се каже, че академията и през годините, които не бяха благоприятни нито за творчески търсения, нито за обществена обвързаност в собствения смисъл на думата, е дала дотатъчно свобода на студентите да разполагат с предоставените им средства по собствена преценка. По този начин академията се превърна в известен смисъл в творческа лаборатория преди официалната студия да е могла да стане такава лаборатория. Нещо повече, между многото висши школи по изкуството, тя беше и е едно от щастливите изключения, за които може да се каже, че направо призовават и водят своите студенти към самостоятелно мислене, съзнателно ги разубеждават да не правят етюди върху творбите на учителите, признати в този момент за майстори, и ги принуждават да бъдат самобитни, да откриват новото, да продължават търсенията си оттам, докдето учителите са стигнали. И така значи в оня миг, когато вратите на ателиетата се отвориха широко за младежта, тук вече стоеше подготвена новата смяна, владееща своите средства, смяна, която знаеше какво иска да каже и веднага започваше да го казва. А зад гърба ѝ вече напират между стените на академията следващата смяна, която също е изпитала в школата очарованието от възможностите на камерата и гори от нетърпение да изкаже своя възглед за света, за околната действителност, за живота, който живее. Това е една от причините, поради които вярваме, че ако успеем да утвърдим общите условия за творчество, както те бяха създадени през изтеклите две-три години, съвременното положение

на чехословашката кинематография няма да бъде ефемерно явление, а нещо трайно, с което трябва непременно да се съобразяват в европейския филм.

Неотдавна разговарях с Анджей Вайда по въпроса, защо в момента, когато чехословашката кинематография преживява период на бурен възход, полските филмови творци трябва сериозно да се замислят върху причините на кризата, през която минава полското филмово творчество, което още до преди няколко години безспорно беше едно от първите в социалистическите кинематографии. Трагедията на „полската филмова школа“ е в това — каза ми Вайда, — че в момента, когато практически изчерпа темата си, въз основа на която създаде своите големи филми, тя не намери връзка със съвременността. Ние не съумяхме да обърнем поглед от миналото към настоящето, не успяхме да свържем работата си с днешната полска действителност, и днес ни е ясно, че докато не ни се удаде това, няма да отидем далеч.

В тези думи има безспорно много истина и от това гледище е интересно, че цялото настъпление на чехословашкия филм протича именно под знака на съвременната тема. Обяснението, струва ми се, е лесно. Докато „полската школа“ възникна някога направо от реакцията към миналото, и то от някаква „национална“ реакция към това минало, чехословашкото „чудо“ се роди от непосредствената реакция към съвременността, към напълно съвременните проблеми. И преднамерено, програмно изявява съвременни чувства. Сега не е вече 1956 г., когато въпросът беше преди всичко за минали проблеми, а 1963—1964 г., когато проблемите са преди всичко в настоящето и младежта най-остро ги чувства.

С това, че младежта преобладава и преди всичко на нея се пада голям дял от успехите, разбира се, е дадена известна тематична определеност на съвременното чехословашко творчество. Във филмите на младите е изразена действителността, гледана с очите на младия човек, който, за разлика от своите предшественици, не е строил обществото, в което живее, а се е родил в него и с цялата критичност на младостта изявява своите чувства, своето отношение към поколението



„Обвиненият“



на родителите и към това, как самият той иска да живее. За тая младеж не са проблем хулиганите — през този тематичен период чехословашката кинематография премина вече без особени успехи, — а преди всичко нормалните млади хора, които навлизат в живота и търсят да се ориентират в него и да намерят собствен път за осъществяване на своите разбирания. Това много ясно се вижда във „Вик“ на Иреш, а особено в „Асо пика“ на Форман, обаче и филмът „Диаманти на нощта“ на Немец отразява един епизод от периода на окупацията в значителна степен под същия зрителен ъгъл. Не се съмнявам, че със съзряването на това поколение ще се разширява и неговото зрително поле и то ще успее да обхване действителността в по-широки, не само от гледище на поколението, взаимовръзки. Младите имат естествено вече своите образци за това — преди всичко пак Кадър и Клос, чийто нов филм „Обвиняемият“ представи Чехословашката република в Карлови Вари.<sup>1</sup> Този филм е пример за действително обществено обвързано филмово изкуство в една социалистическа страна.

В заключение още една забележка, произхождаща пак от полския опит. В една статия „Защо чехите ни бият?“ изтъкнатият полски критик Плажевски разсъждава по отговора на поставения въпрос и намира този отговор и в организацията на филмовото творчество. Чехословашката кинематография приемаше някога полския образец, т. е. организирането на филмовата продукция в творчески колективи, създадени въз основа на общи интереси. Но поучена от някои полски факти, тя не съди за тяхната дейност по успехите в разпространението на филмите, а остави на режисьорите пълна свобода да сътрудничат с който си искат производствен колектив (Пражката студия в Барандов има 6 такива колектива и всеки от тях изработва средно 5 филма годишно), като на колективите се осигури преди всичко твърде широка автономия. Днес практиката изглежда така, че всеки колектив има на разположение финансови средства, нужни за снимане на 5 филма годишно, и собствен художествен съвет, който той сам си съставя от хора, ползващи се с неговото доверие. Щом този художествен съвет на колектива одобри предложен сценарий, производството на филма може да започне и ръководството на студията, и органите на разпространението преценяват вече само готовото произведение. Така собствено за пръв път в чехословашкия игрален филм се създадоха условия за действително художествено творчество — малки автономни творчески ателиета, които имат на разположение своя достатъчно силна производствено-техническа база. Имат следователно условията, които някога направиха възможно появяването на произведенията на Трика и Земан. Достатъчни бяха трите години, които изтекоха от създаването на тази нова организация, за да проличи колко оправдано е доверието, гласувано на творческите колективи.

Естествено тази оптимистична картина не желае в нищо да замазва проблемите и недостатъците, съществуващи в техническото обзавеждане на студиите, затрудненията, свързани за мнозина със скъсването със старата естетика и драматургия и с превъзможването на автоцензурата, известна опасност от монотематичност и опростотворяване на художническия поглед, опасност, която произтича от обстоятелството, че по-голямата част от най-добрите филми са „първи филми“ на своите създатели, и т. н. Но струва ми се, че най-голямата проблема, която трябва ускорено да се реши, е проблемата за разпространението. Оказа се в Полша и се оказва в Чехословакия, че щом се увеличат вътре в малките кинематографии в значителна степен амбициозните в художествено и интелектуално отношение произведения, стига се естествено до значително ограничаване на търговската продукция, а това има влияние върху посещаемостта на кината (кинематографията, изработващи над 100 филма годишно, не познават тази проблема в тази форма). Но положителният факт на намаляването на комерческия характер на филмите същевременно се превръща в аргумент против постигнатите художествени резултати. А понеже цялата система на разпространение е досега всъщност наследство от миналото и всеки филм се разпространява просто като отделна бройка, стига се до диспропорции, които могат да се превъзмогнат само чрез създаване на диференцирана мрежа за разпространяване, която ще взема под внимание, че през последния период в развитието на кинематографията се е стигнало до осезателни промени и че възприетата от миналото разпространителна система вече далеч не отговаря на новото положение. Опитът от френските cinémas d'art et d'essai

<sup>1</sup> Филмът получи там Голямата награда — „Кристалният глобус“. — Бел. прев.





*Кадър от филма „Йосиф Килиан“*

и от други подобни организации за разпространение от други страни в най-близко време ще стане ценен пример как да се реши при условията на национализираната кинематография и национализираното разпространение тази проблема, която е в края на краищата световна проблема. Разбира се, без оглед на това трябва да се отбележи, че повикът за добри забавни филми намери силен отклик и вече от празната студия излязоха три филма — два филма с музика и един пародия на western, които показват, че и на това поле започва да се върши нещо, което в чешката кинематография досега не познавахме.

Естествено аз не зная дали ще успеем да повторим международните успехи от миналата година, дали чехословашкият филм и тази година ще жъне награди, отличия и почести, както миналата година. Обаче не това е решаващото. Важното е — и това, смятам аз, тазгодишният фестивален сезон ще потвърди, — че миналогодишното „чехословашко чудо“ не е било случайност и ще продължава.

## ЛУИ ЛЮМИЕР

(По случай 100 години от рождението  
на изобретателя на кинематографа — 5. X. 1864 г.)



Една от основните точки от дневния ред на XX конгрес на Международната федерация на филмовите архиви, състоял се в Москва през юни т. г., бе симпозиумът, посветен на 100-годишнината от рождението на изобретателя на кинематографа Луи Люмиер. В поместената по този случай статия в сп. „Искусство кино“, кн. 6, О. Якубович бележи остроумно: „На всеки велик изобретател услужливите потомци откриват двойници. Люмиер има много такива.“ И това е истина, както е истина, че още античността е познавала движещите се рисувани образи. Кинематографът на Люмиер и неговите първи филми са фактически венец на вековни търсения и постижения в областта на науката и изкуството, имащи съществено значение и за бързото възприемане и популяризиране на киното.

Факти от едно далечно минало потвърждават, че някои елементи на киното са съществували още в дълбока древност (рисуван филм, камера обскура, магически фенер) и че интересът към движещите се образи е така дълголетен, както самата история на човечеството. Все пак трябваше да дойде XIX век с бързо развиващата се икономика, а оттам наука и техника, за да могат да се открият киноапаратите. Броят на откривателите на такива апарати и на хора, които ги усъвършенствуват или видоизменят, за да ги „преоткрият“, е голям. Глава XII на т. I на Всеобща история на киното на Ж. Садул (2-ро френско изд., Париж,



1948 г.) носи оригиналното заглавие „Пионерите от 1895 г.: У. Поул, Жоли, Пате, Гримоен-Самсон и 50 други“. При това в нея той не изброява нито един от славяните изобретатели на киното, а те не са един-двама. Редица изобретатели поради финансови затруднения и други пречки не успяват да внедрят своите изобретения. Това не е само тяхна лична трагедия, но и причина за по-бавно развитие на техниката, от която ще се роди киното. Особено характерна и трагична в това отношение е съдбата на редица талантиливи руски изобретатели поради „бездушното отношение на царското правителство и бюрократизма, политическата и икономическата изостаналост на строя на дореволюционна Русия (и) липсата на интерес на руските капиталисти към своите сънародници изобретатели...“<sup>1</sup>. В същото време на Запад и в Америка търсенията на редица творци като Дагер, Марей, Мейбридж са посрещнати ласкаво от обществеността и им се създават условия да продължат своите изследвания, а изобретатели като Едисон и Люмиер са така добре материално обезпечени, че сами лансират своите изобретения на световния пазар.

Преди 100 години на 5 октомври 1864 г. във френския град Безансон се ражда втори син на дребния фотограф Антоан Люмиер. Работите на бащата вървят добре, той се премества в Лион, където неговите синове Огюст и Луи се учат в промишлено-търговско училище. След завършване на образованието си Луи започва работа в ателието на баща си, където още на 17 г. прави своето първо откритие — изготвя суха плака, която по чувствителност е по-добра от най-реномираните тогава плаки. Тя привлича многобройна клиентела от фотограф-любители и скоро Антоан Люмиер се превръща в преуспяващ фабрикант на сухи плаки. Постепенно заедно със своите енергични синове става един от най-известните в света фабриканти на фотоматериали. Братята Огюст и Луи Люмиер са не само добри търговци и ръководители, но са също високообразовани хора, истински учени (Луи Люмиер е избран за член на Френската академия в 1919 г., а брат му — за неин член-кореспондент в 1928 г.), в течение на всичко ново, работещи ръка за ръка. Тази съвместна работа е подчертана с редицата патенти, издадени на името на двамата братя.

През 1894 г. Антоан Люмиер, вече оттеглил се от активна дейност, насочва вниманието на своите синове към кинетоскопа на Едисон с оглед изнамирането на прожекционен апарат. Работата по неговото изнамиране е била съвместна, по-късно патентите за изобретението и на подобрените модели ще бъдат издадени на името на двамата, но истинската заслуга за откритието се пада на Луи Люмиер, факт нееднократно подчертаван и от неговия брат. Основният проблем е бил да се намери такава система, която да може да даде на лентата едно прекъсващо се движение и именно това е изнамерил Луи Люмиер по време на една безсънна прекарана нощ на 1894 г. Съвършените познания на фототехниката им позволяват, от друга страна, да изготвят най-съвършения за онова време киноапарат, който е и кинокамера, и прожекционен апарат, и машина за вадене на филмови копия, при това той е много удобен за манипулиране и е преносим на ръка. Той е бил, както пише образно Ж. Садул: „вид магически куфар, в който са се намирали студиято, фабриката за копия и кабината на киномеханика и който може да работи на което и да е място от единия до другия край на света“. Ако само това бе дал Луи Люмиер, той пак би бил един от най-заслужилите изобретатели на киното, но неговият принос е значително по-голям. Едисон, братя Складановски (Германия) и редица други правят предимно филми по сюжети, утвърдени от зоотропите, снимат антракционни номера. Те търсят да възпроизведат това, което тогава е утвърдено като забавно, това, което предварително дава известни гаранции за търговски успех. Луи Люмиер за разлика от тях насочва своето внимание изключително върху самия живот, такъв, какъвто е, и то в неговото движение. В своите филми Люмиер се стреми да „хване“ природата в нейната неподправена красота. Една такава концепция е солидна отправна точка

<sup>1</sup> И. В. Соколов. Вклад русской науки и техники в изобретения кинематографа. Известия АН СССР. Отделение Технических наук. 1952, кн. 4, стр. 601



още при самото раждане на киното. Но Луи Люмиер е не само голям изобретател, първият теоретик. (доколкото изработва един възглед за целта на киното), но заедно с Емил Рейно е и един от първите големи творци на киното. „Един от най-видните фотографи на своето време, специалист в мигновената снимка, с остро чувство за композиция и кадриране“ (Садул), Луи Люмиер сам създава филми, които и в наши дни запазват своята стойност не само като история, но и като творби. В някои от тези филми той набелязва и дори понякога създава елементи на киноезика. Така в „Пристигането на влака в гарата на Сиота“ имаме първото построяване на къдръ в дълбочина, при това с толяма яснота във всички планове, защото е употребил късофокусния обектив, който позволява да се получи изображение на далечни и близки предмети с еднаква рязкост. Нещо повече, при този филм гледащите са не само пасивни зрители на едно действие, но стават и съучастници в него — появилият се в далечината влак се приближава бързо и едва не връхлита върху тях. Впоследствие подготвените от Люмиер оператори също така ще спомогнат за усъвършенствването на снимачната техника, а един от тях. Промисо, ще открие през 1896 г. фарта (движещата се камера).

Първите филми Луи Люмиер снима през есента на 1894 г. Оттогава датират и първите вътрешни прожекции пред приятели с филма „Излизане от фабриката“. С оглед търговско-индустриалното използване на изобретението започва снимането на филми и привличането на хора, които да бъдат подготвени за оператори. Първият патент датира от 13 февруари 1895 г. За серийно производство на кинематографи впоследствие бива привлечен един от най-добрите френски конструктори инженер Карпантие.

Първата публична прожекция се е състояла на 22 март 1895 г. в Париж като илюстрация на юзказка на Луи Люмиер върху развитието на фотографията. Следват още няколко прожекции с не търговски характер, но които трябва да събудят общественото любопитство.

На 28 декември същата година в „Гран кафе“ в Париж е дадена първата прожекция с билети. На нея присъствували малко хора, но чудото, което видели, ги направило нейни неплатени гласатаи и скоро се появили опашки за билети. Успехът бил изключителен и огрозен в световната преса. „Датата 28 декември 1895 г. отбелязва края на периода на изобретателите. Фазата на лабораторните търсения е приключена. Царството на киното започва.“ (Ж. Садул).

Първите прожекции с билети на братята Люмиер не са първите прожекции срещу заплащане в историята на киното, но те със своя необикновен успех направиха киното всепризнато обществено явление. Това се дължи на съдържанието на тези филми, дълги по 17 м и все още трептящи на екрана. Пред първите зрители на Люмиеровия екран не се върти никаква балерина, не прави упражнения мускулист гимнастик, а се появява самият живот: работници излизат от фабрика, други събарят стена, от далечината се появява влак и едва не връхлетява на наскочилите и изтърпнали зрители, едно дете настъпва маркуча на градинар, който полива градината, водата секва, градинарят учудено гледа в отвора на маркуча, за да разбере причината, и бликналата отново вода го опръсква, а малкият пакостник бяга („Полетният поливач“), вълните на морето се плискат и още малко да измокрят зрителите.

Подготвените от Люмиер оператори кръсгосват света (вкл. България, 1896 г.), прожектират филми и снимат нови и по този начин опоматат за утвърждаването на киното в цял свят, което започва да носи името на изобретения апарат.

След Световното изложение в 1900 г., на което демонстрира пред 25 000 зрители прожекция на огромен екран (25 × 15 м), Луи Люмиер се оттегля от активна дейност в областта на киното, като изключим производството на киноапарати. Все пак той се опитва да създаде цветен филм въз основа на способ за цветна фотография, изнамерен от него и брат му (автохромна фотография), а през 1937 г. представя разработен способ за релефно кино, при който филмите да бъдат гледани с цветни очила (анаглифен метод).

Люмиер е следял внимателно развитието на своето най-значително изобретение — киното — и не само него. Когато надигашият се фашизъм се опитва да очерни Съветския съюз и да отрече големите му завоевания в изкуството,

Луи Люмиер заявява през 1935 г.: „Съветският съюз е велика страна. Аз се отнасям с големи симпатии към съветската кинематография!“

Луи Люмиер умира на преклонна възраст, 84-годишен, през юли 1948 г.

★

С изобретения киноапарат, с възгледа си за киното, превъплътен в създадените от него около 60 филма, и във филмите на подготвените от него оператори Луи Люмиер утвърждава киното в света, слага началото на документалния филм (включително на кинопрегледите) и посочва пътя на кинокомедията с „Полетният поливач“. Поради всички тези заслуги той с право се счита за баща на киното. Концепцията и делото на Луи Люмиер принадлежат не само на историята, те в известен смисъл не са загубили своето значение и днес за творците на седмото изкуство: „... Ако има една естетика на киното — пише Рене Клер, — тя бе открита, когато бяха изнамерени камерата и филмът във Франция от братята Люмиер. Тя може да бъде резюмирана с думата „движение“. Външно движение на предметите, видени от око, към което ние днес ще прибавим вътрешното движение на действието. От обединяването на тези две движения може да се роди това, за което толкова се говори и което толкова рядко се постига: ритъмът.“

„Когато братята Люмиер пожелаха да покажат ценността на своето чудно изобретение, те показаха на екрана не мъртъв пейзаж и не диалог между две неми играещи лица, а „Пристигането на влака“, „Стрелбата на броненосците“ и този „Полят поливач“, който стана баща на кинокомедията. Ако искаме силите на киното да растат, нека уважаваме тази забравена традиция, да се върнем към този извор.“<sup>2</sup>

Н. Кафтанджиев

<sup>1</sup> В. Михайлович. Отец кино. — Неделя, бр. 27, 28 юни — 4 юли, 1964, стр. 22 — 23.

<sup>2</sup> Рене Клер. Размышления о киноискусстве. Москва, 1958, стр. 81—82.

## ПУЛА — 1964

Дванадесет пълнометражни художествени филма, производство на шестте киноцентра на Югославия, си оспорваха на тазгодишния кинофестивал в Пула правото на Голямата златна арена и другите почетни награди, оспорваха си изпълнението на главната задача — реализирането на изкуство с високи идейно-художествени качества.

Тази година е период на реорганизация на югославското кинопроизводство. Оперативната самостоятелност на киноцентровете независимо от преимуществата си е създавала условия за тематично повторение, за постоянна неравностойност на филмите, реализирани от „по-бедни“ или „по-богати“ студии. Филмите от 1964 г. носят и положителни качества, и недостатъци на този междинен период. Преодоляването тъкмо на тези недостатъци е в основата на новите реформи. Най-оптимистично е категоричното изискване на идейната, общественнополезна конструктивност на тези филмови произведения.

Журиго на единадесетия кинофестивал отсъди Голямата златна арена на филма „Служебно положение“, производство на „Авала-филм“ — Белград. Това е съвременна драма, която привлича зрителя със своята злободневност, с герои и проблеми, които са му близки. Новоназначеният директор на голямо текстилно предприятие трябва да се пребори с чиновници-злоупотребители, с рутинирания механизъм на счетоводни фалшивикации и главно сам да издържи на голямото изкушение да забогатее бързо, лесно и безнаказано. Драмата има щастлив край, който е драматургически неподготвен. По такъв начин финалът на филма се превръща в художествено незащитен тезис.

Въпреки тези слабости журиго на пулския фестивал оцени усилията на автор-режисьор Фадил Хаджич, стремежа му към съвременно мислене, гражданската



Пула — 1964



му бдителност. Публиката също насърчи този филм. Наградата на филма беше едновременно и призив към всички кинематографисти да се вгледат в трудното и сложно всекидневие на обикновения човек.

И един друг режисьор — тридесет и двегодишният Владан Слйепчевич, известен като отличен документалист, с остро кинематографично чувство и творческа наблюдателност, награден на фестивала в Оберхаузен за късометражния филм „Днес в новия град“, представи на пулския фестивал също съвременен филм. Темата на своя филм той решава предимно по документален път. Драмата на едно младо семейство, поставено на изпитание от временна раздяла, се съпровожда от разсъжденията на странични хора за любовта, верността, съпружеското доверие. Линията на основния сюжет и автентичните интервюта се срещат и разделят по волята на режисьора. Владан Слйепчевич има във филма си чудесни сътрудници — оператора Томислав Пинтер, който получи специалната награда за „най-добра камера“, младата актриса Бранка Зорич, наградена за „най-сполучлив дебют“, монтажиста Марий Лазаров, получил първа награда за „най-добър монтаж“, и неколцина млади, но опитни киноактьори. Изглежда, в процеса на работата върху филма се е получила оная щастлива творческа атмосфера, в която се създава хубавият филм. Но във филмовата продукция е останало празно мястото на сценариста, който да владее филмовия диалог и филмовия разказ. Това обстоятелство обезцвети хубавия замисъл на филма. Владан Слйепчевич спечели Голямата сребърна арена за режисура с филма си „Такава е истината“ (производство на „Ядран-филм“ — Загреб), но самият филм загуби Голямата златна арена.

Известният германски режисьор Волфганг Щаудте в копродукцията „Мъжки излет“ направи сполучлив опит да обедини мрачната история на окупацията с едно днешно туристическо произшествие. Група западногермански летовници се залутват на връщане от Адриатика в планините на Черна гора и потърсват гостоприемство в малко, забравено селище, където преди двадесет години есесовци са избili всички мъже. В къщите са останали само жени с черни забрадки. Трябва да се преборят със своята ненавист, трябва да приютят, да простят. Мъчителен е пътят на тази прошка. Успехът на Волфганг Щаудте е в това, че убедително е разкрил движението на опрощаващото чувство.

И на този фестивал югославските кинематографисти показаха своето предпочитание към историческата тема. Цветният им филм „Марш към Дрина“ (режисьор Жика Митровиц, „Авала-филм“ — Белград) беше посветен на хора и събития от Първата световна война — Церската битка. Увлечен от епоса и историческото панорамиране, режисьорът изоставя драматургичната находка — равнометката на войниците, които маршируват в дълъг поход по пътищата на войната, страдат, умират, борят се и живеят и когато побеждават, си остават такива, каквито винаги са били — обикновени хора. С тази решаваща слабост филмът, който имаше отлични технически качества и актьорски постижения (главният изпълнител Любо Тадич получи Златна арена), не предизвика очакваното одобрение на публиката. Журито награди филма с Голямата сребърна арена.

Характерна проява в единадесетия пулски кинофестивал беше дебютът на шест кинорежисьори. Половината от представените произведения бяха първи опити в игралния филм на режисьори, които имат интересен професионален път.

Автор-режисьорът на филма „Човекът от дъбовите храсти“ Мика Попович е един от най-популярните югославски художници. Той е гостувал със самостоятелни изложби в чужбина, участвувал е във всички национални изложби, автор е на есеистични сборници с художествена критика и на киносценарии. Неговият филм (производство на „Авала-филм“ — Белград) за съжаление не е достатъчно издържан в идейно отношение. Неубедителна е историческата оценка на общественото явление, станало обект на филмовия разказ. Играта на първия югославски филмов актьор Миа Алексич разкри много талантливо човека, озверен от самотата. Югославските и чуждестранните кинокритици поздравиха Миа Алексич за новото творчество и го определиха за „най-голямо постижение“ на фестивала.

Филмът „Лито Вилонито“ е лирична кинокомедия с трима млади герои. Постановчикът на този филм, познатият от публицистиката и документалното кино Обрад Глушевич, за първи път участва със своя игрален филм на тазгодишния фестивал в Пула.

Гойко Шиповац, който също дебютира като режисьор в художествения филм с новелата „Тресавище“ („Босна-филм“ — Сараево), е работил повече от десет



### *„Такава е истината“*

години самостоятелно в документалното кино. И сигурно затова неговата нова крачка беше вярна и сигурна. От документалния филм идва и режисьорката Любиша Георгиевска. Тя използва изразни средства от мултипликацията и документалното кино за своята кинокомедия „Под същото небе“ по Бранислав Нушич. Остроумните режисьорски находки обаче не компенсират обеднения сатиричен стил на югославския литературен класик. Дори и опитният кинорежисьор Столе Янкович в комедията „Народен депутат“ не беше намерил кинематографичен еквивалент за прочутата творба на Нушич. Игралният филм прие с доверие документалистите и те го оправдаха. Най-темпераментните и най-проблемните филми бяха представени от режисьорите, които имат своеобразния опит от работата си по актуалните задачи на късометражния филм.

Документалното кино наложи своето присъствие и чрез серията документални произведения, които бяха проектирани към състезателните филми. Между тях изпъкваше искреният и мъдър филм на Велико Булаич, който няколко дни след пулския фестивал получи първа премия на биеналето във Венеция — късометражният документален филм „Скопие 63“. Неговата тема е трагичната катастрофа, сполетяла Скопие точно преди една година. От показването на ужасните развалини на изчезнали за няколко минути град Булаич създава епична поема за солидарността на народите.

Филмовото жури при Комисията за възпитание на децата в Югославия констатира и този път незаинтересованост на кинематографистите към най-младата публика. Традиционната премия „Кекец“ беше дадена на единствения филм за деца „Не плачи, Петре!“ с режисьор Франц Щиглец, производство на „Бибацифилм“ — Любляна.

Организаторите на фестивала проявиха определена грижа към обществените задачи на кинопроизводството. Отсъдените награди, първите отзиви на кинокритиката и интервютата посочваха главното изискване за творби на съвременна тема с ясни партийни и граждански проблеми.

Единадесетият пулски кинофестивал е начало на второто десетилетие на младата югославска кинематография. Нейните успехи в първите десет години й подготвят обещаващо бъдеще.

**Лена Венева**



## НОВО МЕЖДУНАРОДНО ПРИЗНАНИЕ НА БЪЛГАРСКОТО КИНОИЗКУСТВО

На XVI международен фестивал на детски филми и XV международен конкурс на документални филми във Венеция „големите награди“ бяха единодушно присъдени на съветския игрален филм „Има такъв момък“ на режисьора Василий Шукин и на югославския документален филм „Скопие 63“ на режисьора Велико Булаич.

Българският игрален филм „Между релсите“, снет по сценария на Свобода Бъчварова от режисьора Венелин Цанков, получи първа награда „Лъвът на свети Марко“ за най-добро кинопроизведение на младежка тема.

Останалите награди на фестивала и конкурса са разпределени, както следва: сребърни медали получават „Място“ — Чехословакия и „Линиите на откритието“ — САЩ. „Лъвът на свети Марко“ за детски филм бе присъдена на „Мечката и заека“ — Съветски съюз. Сребърни отличия получиха „Тат-

ко, купи ми кученце“ — Чехословакия и „А,Б,В“ (ортография на Африка) — Дания. От юношеските филми първа награда получи „Иван — центърнападател“ — Чехословакия.

От филмите с научна и образователна стойност „Лъвът на свети Марко“ спечели унгарският филм „Как си, момчето ми?“, а сребърен медал — „Островът на сивите делфини“ — САЩ.

За телевизионен филм първа награда не бе дадена. Сребърни отличия бяха присъдени на „Венециански гондолиери“ — Италия, и „Рефлектор“ — Чехословакия, а специалната награда на журито бе дадена на чехословашкия филм „Имате ли лъв у дома?“.

От географските филми награда получиха „Марлик“ — Иран и „Ерусалим“ — Израел. „Лъвът на свети Марко“ за туристически и спортни филми бе присъден на „Амазонка“ — Франция, и на „Стомана в морето“ — Италия.

## ВСЕСЪЮЗНИЯТ КИНОФЕСТИВАЛ В ЛЕНИНГРАД

На съветския Всесъюзен кинофестивал в Ленинград журито отличи с главните награди филмите „Живи и мъртви“ на Константин Симонов и А. Столпер и „Тишина“ на Ю. Бондарев и В. Басов.

За изключително пресъздаване на шекспирова трагедия бе присъдена специална награда на филма „Хамлет“, постановка на режисьора Г. Козинцев. Специална награда на Съюза на работниците от кинематографията в СССР бе връчена на изпълнителя на главната роля във филма „Хамлет“ — Иноженти Смоктуновски, а награда за най-добра музика получи композиторът Дмитрий Шостакович.

Журито взе решение да не присъжда Първа награда за историко-революционен филм. Втора награда бе дадена на филма „Москва—Генуа“.

Специална награда на журито за талантлив и поетичен разказ за трудовия човек получи грузинският филм „Белият керван“.

Филмът „Има такъв момък“ бе признат единодушно за най-добър комедиен филм на фестивала. Зрителите посрещнаха много ласкаво и комедията „Крача из Москва“.

Наградите за най-добро изпълнение на мъжка роля бяха присъдени на Николай Черкасов за ролята му на Дронов във филма „Всичко остава на хо-



рата“ и на А. Папанов за ролите му във филмите „Живи и мъртви“, „Родна кръв“ и „Елате утре“. За най-добро изпълнение на женски роли получиха награди Е. Савинова („Елате утре“) и А. Умурзакова („Повест за майката“).

Бяха наградени и документалните филми: „Те бяха тридесет и девет“, „Две имена, един живот“ и научно-по-

пулярният филм „Ленин (последни страници)“.

Много филми получиха специалните грамоти на журито, а други бяха отличени от ЦК на ВЛКСМ, от Съветския комитет за защита на мира, министерството на просветата на РСФСР, Съюза на журналистите и други организации.

## ФИАСКОТО НА ЗАПАДНОБЕРЛИНСКИЯ КИНОФЕСТИВАЛ

„Съветска култура“ помества кратки бележки за състоялия се в Западен Берлин кинофестивал.

Фестивалът завърши и остави крайно разочарована публика. Зрителите очакваха много повече от такъв „Фестивал от висша международна класа“, както злополучно го наричаха неговите организатори.

Показаните на фестивала филми са били до такава степен слаби и лишени от елементарна художествена стойност, че дошлите в Западен Берлин европейски кинокритици не счели за необходимо да присъствуват на прожектирането им. Във връзка с това немският киноспециалист Фридрих Луфт е нарекъл кинофестивала в Западен Берлин „слаб фестивал“. Това признава и западногерманският печат, а вестник „Шпандауер фолксблат“ пише: „Фестивалът беше сбор от безвкусни и сантиментални пошлости“.

Унищожителни са и отзивите на в. „Билдцайтунг“, който нарича фестивала „бунище на киноклоку“. Вестник

„Дер Абенд“ оценява „най-добрия филм на фестивала“ — турския филм „Сухо лято“ — като „позор за Западен Берлин“.

Единственият филм според критиците, който заслужено е участвувал на фестивала и заслужено е имал успех, е бил новият филм на прогресивния кинорежисьор Волфганг Щаудте „Мъжки пикник“. Филмът усмива ограничеността и консерватизма на западногерманския дребен буржоа. Разбира се, журито не е намерило за необходимо да обърне внимание на този филм, който е бил включен в програмата на фестивала с немалки усилия.

Причините за провала на западноберлинския кинофестивал посочва и формулира самият западноберлински печат: „В Западен Берлин — писаха много вестници — няма условия за нормално сътрудничество с кинематографистите от социалистическите страни. Ние почти нямаме никаква възможност да гледаме техни филми.“

## XXV МЕЖДУНАРОДЕН ФЕСТИВАЛ ВЪВ ВЕНЕЦИЯ

Голямата награда на тазгодишния международен венециански кинофестивал „Златният лъв на свети Марко“ бе връчена на италианския филм „Червената пустиня“, постановка на режисьора Микеланджело Антониони. Съвет-

ският филм „Хамлет“, дело на известния режисьор Григори Козинцев, получи Специалната премия на журито. На диплома, връчен заедно с наградата, стои надписът „За убедителността, художествеността и правдивостта, с

която са трактувани и свързани вечните теми на шекспировия гений с проблемите на нашите дни.“

Специална премия на журито получи и италианският филм „Евангелие от Матея“, постановка на режисьора Пиер Паоло Пазолини.

„Премията на град Венеция“ бе присъдена на антирасисткия филм „Единствено човек“, създаден от американския режисьор Майкъл Емер. Тази награда се дава за най-добре показани във филм човешки взаимоотношения.

Между дванадесетте филма, които бяха допуснати на тазгодишния кинофестивал във Венеция, бе и българският филм „Крадецът на праскови“, постановка на младия режисьор Вълко Радев по едноименната повест на писателя Емилиян Станев. Според италианската преса дванадесетте състезаващи се филми поради строгия подбор на предварителната комисия би трябвало да бъдат едни от най-добрите произведения на филмовото изкуство в света от тази година. Преди фестивала италианският филмов печат съобщи, че поради незадоволителни качества на филмите, изпратени за конкурса, държави с развита филмова промишленост, като Япония, Индия, Аржентина и др., не бяха допуснати до участие. Фактът, че българският филм „Крадецът на праскови“ бе допуснат до последния етап на едно състезание, в което личат имената на Козинцев, Антониони, Пазолини и др., е сам по себе си едно признаване

на младото ни национално киноизкуство. По единодушно мнение на филмовите критици, присъствували на фестивала, „Крадецът на праскови“ е представил достойно българската кинематография.

С „Крадецът на праскови“ се появи и „поетичното кино“ — писа в заглавие на статия италианският вестник „Аванти“. — Българският филм е потвърждение за положителното развитие на киноизкуството в страните от социалистическия свят.“

Изстъквайки простотата и искреността на филма, „Унита“ писа, че експертите на фестивала са били приятно изненадани от прожектирането на филм, толкова различен от онова, което са си представяли за българското киноизкуство. Американският вестник „Ню Йорк таймс“ определи „Крадецът на праскови“ като „вълнуваща картина от България“. Този вестник посочи и доброто изпълнение на трите главни роли във филма от Невена Коканова, Раде Маркович и Мишо Михайлов. Като много добра бе посочена въстъпителната част от филма, а на режисьора Вълко Радев бе призната и заслугата за хубавите снимки и уелото хващане на образите от филмовата камера. Киножурналистите отбелязаха добрата игра, „грацията и чувствителността“ на младата актриса Невена Коканова, на която, както писаха, до голяма степен се дължи „деликатността“ на филма.

Режисьорът В. Басов, постановчик на филма „Тишина“, сега ще възлътне на екрана Пушкиновата „Буря“. Разказвайки за своята нова работа, Басов подчертава, че главното в неговия нов филм е чистотата на човешките отношения, вяност към дълга, високо съзнание за чест. Зрителят ще види на екрана проста човешка история, зад която стои цял мир от страдания и сълзи, загубени радости и неосъществени желания. Тази история е прекрасна със своята особена Пушкинова пластичност, изцяла завършеност на формата, точност на всяка фраза, на всяка дума. Много е важно да се запази това обаяние, да се пренесе то на екрана, да не се употребяват вече използвани решения. Всичко трябва да бъде ново, трябва да бъде за първи път. Може би затова режисьорът Басов е привлякъл за филма артисти, които никога по-рано не са играли в киното — О. Видов (Владимир), В. Титова (Мария Гаврилова). Оператор на филма е С. Вронски.

\*

На светлата памет на Александър Улянов, революционера и патриота, е посветен филмът, който понастоящем снима режисьорът Е. Андриканис. Още като студент Александър Улянов е поел пътя на революционер. В мрачната епоха на реакцията от средата на 80-те години на миналия век група младежи от университета, между които и Улянов, започват борба против царския режим. Това са били години, когато вярата в народническата идеология още не е била разколебана. Александър Улянов и неговите другари избират неверен метод на работа. Но това са били хора, които не са се побояли да отдадат своя живот в името на свободата на народа. Александър Улянов е бил екзекутиран едва навършил 21 година. Ролята на Александър Улянов се изпълнява от артиста В. Ганшин.

\*

Новият филм на талинската студия „На земята“ е постановка на режисьорите Ю. Мюр и Г. Кроманов по романа на известния естонски писател А. Тамсаре. Време и място на действие — буржоазна Естония. Писателят разказва за дявола, който решил да живее живота на селянин, и то съвсем честно. Но този живот се оказал така нещастен, трагичен и безизходен, че даже сам той не издържал и се върнал обратно в ада.

\*

Романът на Б. Кербабаев „Решителна крачка“ е едно от най-забележителните произведения на туркменската проза. В него с голяма художествена сила е нарисувана широка картина на живота на туркменския на-



Васил Василев — оператор



Александър Вълчев — оператор



Димитър Грива — композитор





Румел Герчев — режисьор



Константин Джидров — художник



Трендафил Захариев — оператор

род до революцията и в годините на гражданската война. Основната сюжетна линия на романа е много сходна с Шолоховския „Тихият Дон“. Героят на Кербабаяев, младият селянин Артик, също както и Григорий Мелехов, трудно и мъчително достига до правдата на революцията. За пръв път в историята на туркменското кино ще бъде снет цветен двусериен филм. Режисьор-постановчик на филма ще бъде народният артист на СССР А. Карлиев.

\*

Режисьорът Владимир Горикер филмира операта на Римски-Корсаков „Царска годевица“. Операта разказва за съдбата на две руски жени — беззащитната и трогателна Марфа, и Любаша — натура страстна и непримиряваща се. Тяхната трагедия е трагедията на времето, когато и покорността, и индивидуалният протест еднакво довеждали до гибел. За снимките от натура са избрани старинните руски градове Суздал и Ростов велики.

Ролята на Марфа се изпълнява от В. Маливина (вокалната партия от Г. Олейниченко), ролята на Любаша — от З. Кириенко (вокалната партия от В. Авдеева). Ролята на Иван Грозни е възложена на Петър Глебов (вокалната партия от Е. Гибкадо). Участвуват още артистите И. Переверзев и Н. Крючков.

\*

Популярният артист Леонид Биков ще дебютира като филмов режисьор със сатиричната комедия „Зайче“, насочена срещу онези хора, които проявяват апатия и пасивност към живота и неговите проблеми. „Типът „зайче“ — е заявил режисьорът — се разпространи главно през периода на култа към личността, когато атмосферата благоприятствуваше за това.“

## ПОЛША

Режисьорът Ян Рибковски ще постави тази година филм по романа на американския писател Торнтон Уалдър „Нашният град“. Сега Рибковски заедно с Бохдан Хамерон пише сценария на филма, чието действие ще бъде пренесено от Америка в едно малко полско градче. Разказът за двете семейства от този град е послужил за повод да бъде показан животът на няколко поколения негизи обитатели.

\*

Йежи Кавалерович е започнал в Бухара (Узбекистан) снимането на филма „Фараон“ по книгата на Болеслав Прус. Ролята на Рамзес XII ще играе Йежи Зелник, студент първа година от Варшавската театрална школа. Във филма ще участвуват още и артистите Пьотр Павловски, Йежи Бучацки,

Станислав Милски, Кристина Николаевска, Барбара Брилска.

\*

Новият филм на Александър Форд „Първият ден на свободата“ се очаква с голям интерес. И това е напълно обяснимо. Пиесата на Леон Кручовски „Първият ден на свободата“ (по която се снима филмът) е дълбоко произведение, в което се засягат важни въпроси за обществената и личната отговорност в условия, когато човек сам се контролира, сам отговаря пред себе си. Главните роли са поверени на Тадеуш Ломницки (Ян), Беата Тишкевич (Инга) и Елжбета Чижевска (Люси).

\*

Колективът „Ритм“ в споразумение с една английска телевизионна фирма е започнал снимането на съвместен сериен филм под названието „Ден на мира“. Този филм ще бъде реализиран и с участието на Англия, Швеция, Франция, Югославия, Унгария, Холандия, Алжир и Сенегал. Автори на сценария на полската новела са Людвик Старски и Ян Рибковски (който ще бъде и режисьор на филма).

### ИТАЛИЯ

Виторио Гасман е снел неотдавна филма „Гаучо“, в който изпълнява също и главната роля.

„Груб, нагъл, умеещ леко да измоли и да излъже когато и да било, Гаучо на Гасман е типичен представител на нашето общество“ — пише италианският вестник „Паезе сера“. И все пак въпреки това важно за буржоазния интелигент качество неговият живот съвсем не е лек. Заедно с италианска киноделегация героят на филма попада на фестивал в Мар-дел-Плата. Тук далеч от родината той среща свои съотечественици-емигранти (в тези роли участвуват известните италиански артисти Амадео Надзари и Нино Манфреди). Героят, заминал с единственото желание да си почине и развлече, разбира, че това е невъзможно, че той цял се е заплел в сделки и афери.

„Гаучо“ е психологически и реалистичен филм — е заявил Гасман. — „В него има комични и трагични кадри, има сцени, разказващи за мизерията, в която живеят италианските емигранти.“

Гасман възнамерява да постави още два филма, след което следващата година отново ще играе в театъра.

\*

Две фотоснимки заемат почти половината от страницата на един американски вестник. И на двете е изобразена една и съща блондинка, на която няма почти никакво облекло, ако не се смятат кариерният чадър,



Димитър Китанов — оператор

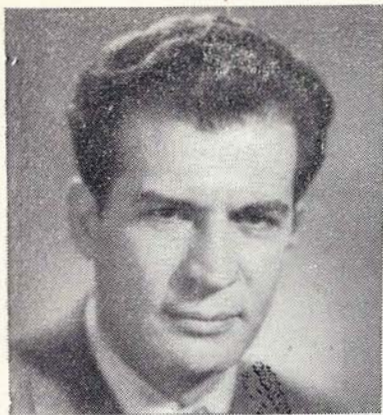


Илия Китанов — оператор



Константин Костов — режисьор





Георги Кръстев — звукооператор



Мирослав Миндов — актьор



Христо Мутафов — режисьор

обувките и дългите ниско паднали коси. Блондинката е възседнала кон и представя образа на героичната дъщеря на Албион — леди Годива. Снимките са сензационни даже за привикналия вече към такъв род снимки читател. Но изобразената там кинозвезда е готова на всичко заради рекламата. Това е известната на цял свят италианска артистка Джина Лолобриджида, която сега се снима в Холивуд в суперсекскомедията „Странни другари по легло“.

Джина Лолобриджида е участвувала напоследък с немного голям успех в три американски филма. Славата ѝ започва да угасва. С това се обяснява фактът, че рекламните агенции на Холивуд разпространяват из цял свят снимки с най-пикантни сцени от филма. Холивуд прави на Джина реклама по най-рискован начин, за да се спасят вложените във филма долари, обявявайки с този филм „второто рождение на Лолобриджида“. Леди Годива, както е известно, е жертвувала своята чест за спасение на родината. Но какво ще спаси световно известната артистка Джина Лолобриджида?

\*

Мауро Болонини е започнал снимането на филма „Жената, това е най-чудното нещо“ със Сандра Мило в главната роля.

\*

Младият режисьор Елио Петри ще бъде постановчик на фантастично-научния филм „Седмият отказ“. В главната роля ще участва Марчело Мастоияни.

\*

София Лорен ще изпълнява една от главните роли във филма „Операция Гросбоу“. Сценарият е изграден върху действителни случаи из дейността на съюзническата разузнавателна служба през време на Втората световна война. Постановчик на филма ще бъде М. Андерсън.

#### ФРАНЦИЯ

Ирина Демик, новата звезда на френското кино, е била преди две години неизвестна манекенка. Нейн „откривател“ е американският режисьор Дарил Занук. След участието ѝ в нашумелия филм „Най-дългият ден“ тя е била поканена от западногерманския режисьор Бернхард Вики за една от главните роли във филма по известната пиеса на Дюрнемат „Посещението на старата дама“, а от английския постановчик Хамилтън — за участие във филма „Епитафия за врага“. Сега режисьорът Марсел Карне възлага на Ирина Демик ролята на Маргарита, героинята от драмата на Александър Дюма-син „Дамата с камелините“.



\*  
Популярният кинокомик Пиер Етекс е завършил сценария „Иойо“. Този път Етекс ще изпълнява ролята на цирков клоун, неочаквано станал милионер.

\*  
Абел Ганс е замислил снимането на голям филм за революцията от 1789 г., който ще обхване периода от Мирабо до Сен-Жуст. Той ще реализира също филм и за стоте дни на Наполеон. „Това ще бъде студия на упадък на диктатурата“ — е заявил Абел Ганс.

\*  
По съобщения на френската преса ще бъде снет нов новелов международен филм, посветен на живота на девойките и юношите. Френският епизод ще бъде снет от Жан Руш, японският от Масаки Кобаяши, италианският от Джан Виторио Балди, а канадският от Хенри Бролт.

\*  
Във Франция напоследък все по-често се създават документални филми, засягащи събития от последната война. Дватама видни френски режисьори Жан Орел и Сесил Сен-Лоран са създали филма „Битка за Франция“, посветен на „странната война“, както французите наричат есенно-зимната немско-френска кампания от 1939—1940 година. Тя е завършила със светкавична хитлерова офанзива през май 1940 г. и с пълния провал на френската армия.

„Това не са само спомени — пише за филма Жан де Барончели в „Ле монд“. Авторите са имали амбицията на историци и са се постарали да проникнат в сърцевината на катастрофата. „Битка за Франция“ трябва да се разглежда като голяма епическа фреска, отнасяща се до истината за миналото, но минало още живо и пронизващо. Не могат да се забравят нито огромните маси от немски танкове, движещи се напред след разбиване фронта при Седан, нито драматичната евакуация на Дюнкерк...“

\*  
Жан Керол, известен френски писател, сценарист на филма „Нощ и мъгла“, а също и на „Мюриел“ на Ален Рене, ще постави самостоятелно филма „Героични времена“ по собствен сценарий.

\*  
Ив Робер, популярен френски артист и режисьор, автор на ползуващия се с голям успех филм „Война на копчета“, е снел нов филм под названието „Робер и автобусът“. Героят е едно малко момче, което, пътувайки с автобус, заспива и се загубва. Това дава възможност на режисьора да покаже пред зрителя хора от различни среди и забележителни квартали на Париж.



Ханн Оливер — сценарист



Димитър Попов — оператор



Георги Пастор — художник



Койо Раднев — оператор



Вили Румпф — режисьор



Цветан Русев — оператор

„Отдавна желая да играя с Бриджит Бардо“ — е заявила Жана Моро пред представители на печата. Двете популярни артистки ще играят заедно във филма за приключенията на две французки в Мексико. Филмът ще бъде постановка на режисьора Луи Мал.

Жюлиен Дювие ще снима музикален филм от типа на американския „Уестсайдска история“. Филмът се нарича „Кралица на апашите“. Главните роли са поверени на Жан-Пол Белмондо и Ален Делон.

Преди два месеца във Франция е бил основан първият младежки кино клуб „Жерар Филип“. Тази организация си е поставила за задача да представи на своите членове филми, посветени на идеята за мир, свобода и дружба между народите. За два месеца са възникнали петдесет такива кино клуба. Били са проектирани вече филмите: „Балада за войника“, „Хирошима, моя любов“, „Броненосецът Потемкин“, „Смъртта на велосипедиста“ и други.

Известният френски режисьор Марсел Карне за пръв път ще снима филм в шатите. Това ще бъде екранизация на романа на Сименон „Трите стаи в Манхатан“. Главните роли ще се изпълняват от Ани Жирадо и Морис Ръоне.

Робер Хосейн, който неотдавна е завършил филма „Дебнещи очи“ по собствен сценарий с участието на Мишел Морган, е пристъпил неотдавна към снимането на нов филм под названието „Щастлив път, Балтазар“, в който главният герой е... магаре, сменящо често своите господари. Главните роли Хосейн е поверил на неизвестни артисти.

## АНГЛИЯ

По лондонските екрани се проектира новият филм на Карел Райш „Трябва да настъпи нощ“. Героят на филма е психопат, който се промъква в един селски дом, спечелва доверието на стопанката, а след това я убива. В главната роля участва Алберт Фин.

Английската преса е приела филма без ентузиазъм. Рецензентът на „Филмс енд филминг“ Джон Кътс пише: „Учудвам се на този филм, а също и на автора на „Събота вечер, неделя сутрин“. Струва ми се, че Райш е направил филма, за да може Алберт Фин,



(който е тук не само артист, но и съпродуцент на филма) напълно да блесне със своя талант в тази ефективна роля...“

\*

В съвместна англо-немска продукция ще бъде снет полудокументален филм за Моцарт. Филмът ще бъде черно-бял и цветен. Ролята на Моцарт ще изпълнява Максимилиан Шел.

## ШВЕЦИЯ

С тържествената премиера на новия филм на Ингмар Бергман е завършил шведският киносезон 1963—64 г. Изящната кинокомедия с интригуващото название „Какво ли там не говориха за всички тези жени...“ е първият цветен филм на режисьора. Нейното мажорно настроение, ликуващата ѝ жизнерадостност са нещо необичайно за този художник. Филмовата критика със задоволство отбелязва този нов етап в творческата биография на големия майстор на киното.

## НОРВЕГИЯ

Неотдавна норвежката кинематография е отпразнувала своята шестдесетгодишнина. Норвегия има само 3.5 милиона жители и е една от най-малките страни в света, която има свое национално кинопроизводство. След войната главна тема в прогресивното киноизкуство на страната е темата за съпротивата. Веднага след освобождението бившите концлагеристи режисьорът Улав Далгор и сценаристът Сигурд Евенсем са създали героичната драма „Бегълци“, посветена на техните загинали другари. Със световна известност се ползват филмите на Титус Вюбе-Мюлер „Битка за тежка вода“ и „Бягство от Дакар“. Особено ярко звучи героичната тема на съпротивата в творчеството на видния сценарист и режисьор Арне Скоуен. Неговите филми „Принудително кацване“, „Девет живота“, „Обкръжението“, „Студени следи“ покоряват с драматическата си сила.

Последните филми на Скоуен са със съвременна тематика. „Автобус“ е филм, посветен на социалните конфликти в днешно Осло. „За Тил“ е хуманистична драма за детето, станало жертва на семейни разпри. „Папа взема отпуск“ е остроумна битова комедия. Сред младото поколение норвежки режисьори обръщат внимание Нилс Кристен с филма „Линия“, Нилс Мюлер с „Тони“ и многообещаващият Ролф Клеменс със своя първи филм „Епизод“.

Голям разцвет напоследък бележи документалният и късометражен филм. Интересни са някои от последните филми на младите документалисти.



Иван Фичев — режисьор



Любен Цолов — режисьор



Андрей Чиразов — актьор





ВАЛЕРИ ПЕТРОВ

## «В А С К А Т А»

Този кратък, 15–20-минутен филм трябва да представлява лирична поема, спомен, пропит с тъга и обич, за един млад герой от революционното ни движение, загинал малко преди да зашуми — пъстра и радостна — мечтаната от него победа. Образът на героя е измислен, но всички компоненти на филма трябва да бъдат насочени към това, у зрителя да се създаде впечатлението, че разказът се отнася до реално съществувал човек. На фона на тържествена годишнина — три гласа — на трима някогашни приятели на убития — ни говорят за него. Те си припомнят минутите на неговата смърт и това възстановяване на случката съставлява изпълнената с нарастващо напрежение, издържана в документален стил тъкан на филма. Но тази тъкан е насечена на няколко най-неочаквани места от любителски фотоснимки на героя, които ни рисуват образа му, предават етапите на краткия му живот, при което за постигане на документалния тон в тях ще съществува използване на снимки от детството на самия актьор, играещ ролята, а облъхването на образа с обич ще идва от топлия тон, с който тримата приятели ще коментират всяка снимка, и от нежната — ту тъжна, ту героична музика. Последната ще съпътствува само фотоснимките, докато игралното действие на преследването и смъртта ще вървят върху рязката звукова основа на задъханото дишане, на тропота на ботуши, на изстрелите. Целта на филма е да обрисова с пестеливи средства един светъл образ и да припомни на всички нас с каква скъпа цена е заплатена свободата ни.

И ето как си представяме това в подробности:

Небето на екрана е тъй чисто, докато минават върху него скромните и кратки надписи на филма, че ние го схващаме като небе едва когато по него премине малък самолет и пусне своето облаче от бюлетини. Отдалеч долита смесица от маршове, хорови песни, скандирани лозунги, викове „ура“, гласове, предавания от високоговорители. И всичко това създава атмосферата на големия празник. Ето бюлетините, треперейки и въртейки се, се спускат над една малка странична уличка, на която чака своя ред да премине по площада колона от манифестанти със знамената и плакатите, лентите „Ударник“, народните носии. Те стоят тук доста отдавна и разговорите им са съвсем делнични: „Извинявайте, може ли огънчето?“, „Аз ѝ казвам, а тя като се нацупи. Не било приятелско от моя страна“, „И всички тези оценки трябва да залегнат в доклада на ръководство...“, „Недей, ще се разсърдя! — Хайде де, отдавна не съм виждал сърдити момичета! — Ама наистина ще се разсърдя!“, „И ще го поставя, ще видиш, хич и окото ми няма да трепне“. Сега обаче всички посягат към падащите хартийки, децата се блъскат с радостен вик: всяко иска да събере повече от другото. Всички гледат нагоре, кой знае защо усмихнати, към това пъстро и танцуващо послание от небето. Ето няколко бюлетини прелитат, въртейки се, край стара стена на висок дом, в която е вградена възпоменателна плоча, украсена по случай празника с китка цветя. Върху плочата е написано:

Тук загина на 19 май 1942 год  
ВАСИЛ ЖЕЛЯЗКОВ ВАСИЛЕВ  
(ВАСКАТА)

Член на РМС

Този надпис се приближава към нас, докато в екрана останат само буквите „ВАСКАТА“, които зазвучават като заглавие на филма. И сега за пръв път идва към нас нежна и малко тъжна мелодия, която надвива шума на празнуващия град; и за пръв път се обаждат трите гласа, които ще водят разказа отсега нататък. Това са два мъжки гласа и един женски. Те говорят съвсем просто и интимно, ту помежду си, ту с оня, четвъртия, който не им отговаря, но явно присъствува за тях.

- Гледай, Васка, можеш ли да познаеш своята уличка?
- Та тогава не е била негова.
- И може би за пръв път тогава е минал по нея.
- „Минал“! Васка, те наричат това „минал“! Колко е ужасно!
- Какво ти ужасно. Той пеел човека...
- Не, той се е задъхвал!
- А винаги се усмихваше, помните ли?

Сега над надписа, върху чийто фон са звучали дотук гласовете, изплува портретът на Васката. Това е отрязък от любителска групова снимка. Васката е млад, рошав и заразително усмихнат. Върху този образ вървят гласовете:

- И как стана... това, Васка?
- Как! Глупаво и неочаквано. Както ставаше винаги!...
- Дойде в шивачницата, взе позивите...
- А не трябваше той да ги взема!
- Не трябваше, но нали го знаете!
- И какво ти каза? Спомни си!

Този последен въпрос е произнесен от женския глас. Но още преди да прозвучи той, вече е започнал филмовият разказ, възстановяващ по откъслечните свидетелства на тримата последните минути на Васката. Ето го, той влиза в малката шивачница „Рекорд“ и ние го виждаме през стъклото, изписано с наивни шивашки модели, да говори с младия калфа, да взема тайно и да мушва в джоба си пакета, който оня му е подал. И един от гласовете — явно този на някогашния калфа — продължава:

- Каза: „Само гледай да не личи, дето е било джобчето“.
- Нима може това да бъдат последните думи на един човек! Твоите последни думи, Васка! Помниш ли, като си намисляхме предсмъртни слова? Аз исках да кажа: „Да живее пролетарската революция!“
- А аз: „Да живее комунизмът!“

- Аз: „Да живее СССР! Вън германците от България!“
- А ти само се усмихваше. Казваше: „Лесна работа! До-там да опре!“

Тези думи минават върху фигурата на Васката, който върви по улицата купува си вестник от една будка и се спира за миг да прочете новините. Ние наблюдаваме внимателно лицето му, върху което трепва едва доловима усмивчица. А гласовете — в него сякаш — ликуват:

- Харков! Нашите напират към Харков! И тия го признават. Съкращавания, а! Еластична отбрана! Давайте вперод, таварищи!...
- Само не се издавай, Васка! Можеш да се радваш, можеш да пееш и да танцуваш, но вътрешно!...
- А какво ще бъде, а, като дойде победата? Като се съберем четиримата! Като развеем онова...

И изведнаж последният глас се прекъсва, защото, вдигнал замечтан поглед от буквите, Васката за миг го е спрял, прикован нейде встрани, и след това пак го е забол във вестника. И разтревожен, гласът пита:

- А? Какво има?

Васката пак хвърля бегъл поглед в същата посока. И другите два гласа — мъжкият и женският — още по-разтревожени питат, покривайки се един друг:

- А? Кой е този?
- Познаваш ли го?
- Отде го познаваш?
- Не, няма да е той!
- Той е, той е!

Васката съгва вестника и тръгва. И гласовете тръгват с него:

- Видя ли те?
- Позна ли те?
- Или може би ти си се припознал и тоя там върви след теб случайно по своя си работа? Ще има да се смеем после, като ни го разправиш! Ще кажеш: „Днес какъв страх беше! Акъла ни се взе! Леле!“ Ще има да се смеем!
- Ти и сега се усмихваш.
- И ти също. И тримата се усмихваме.
- Какъв трябва да е човек, та след... това, живите да си спомнят все с усмивка за него?
- Ние всички бяхме такива.
- Не, все пак той беше по-добър от всички ни!
- По-добър, разбира се! Сто пъти по-добър!

Тези думи минават върху хубавото, чисто лице на Васката, който още върви по улицата. Той нанстина изглежда „сто пъти по-добър“ от всеки друг.

- А сега какво ни остана от тебе? Няколко снимки!

И в разказа — съпътствувани от тъжната мелодийка — се включват набързо няколко стари, поизбледнели, понапукани снимки от семеен албум или от музейна колекция, които ни връщат, вълнуващи със своята наивност, към детинството и юношеството на човека, за когото си спомняме: ето една семейна снимка. Бащата е вече работник, майката — още селянка. Те са седнали пред изрисувана мраморна балюстрада. До тях са двете им деца в панталони до под коленете. Нашият поглед се съсредоточава върху едното от тях. Това е именно бъдещият Васка. Той е още съвсем малък. Бърка си в носа със смешна гримаса.

- Красавец!

И втора снимка се появява на мястото на избледняващата първа. Тя представя група ученици от някаква прогимназия. Две деца държат картон с надпис: „Въздръжателно д-во при училище „Добри Чинтулов“. Сред децата е седнал стар учител с мека, приятна физиономия. Над едно от децата е начертано кръстче. Ние се вглеждаме в него, но после преместваме погледа си към другото момче, което вече има чертите на Васката, докато един от гласовете казва:

- Но това не си ти! Погрешно са сложили кръстчето. Ще



трябва да кажем на уредничката. Ето те тебе. Въздържател!

— А ето те и ремсист.

Появила се е нова снимка: на някакъв баир, снет отдалече, петдесетина младежи са насядал тѣй, че да образуват буквите „РМС“. Ние се приближаваме към един от тях. Разбира се, не можем да го разпознаем.

— Мъчно се доказва, но това си ти.

— И ето те вече работническа класа!

Пред някаква тенекеджийница неколцина чираци са се фотографирали в пози на работещи: уж пилят, чукат, а всички гледат към обектива. Един от тях е Васката. Той не само гледа към обектива, но и се е усмихнал ослепително. И изведнаж тази усмивка се измества от напрегнатото лице на Васката, който върви по улицата все по-бързо, все по-бързо, с нарастващото чувство, че е следен, че она там, който го е познал, върви по петите му.

— А може би те е видял, но не е сигурен? Върви спокойно!

— Позивите! Трябва да се отървеш от тях! Да ги хвърлиш някъде!

— С толкоз труд и мъка са отпечатани! Ами ако страхът излезе напразен?

— Васка, аз сега работя в издателство. Мога да ти напечатам колкото си искаш!

Васката е вече полуизвадил пакета от вътрешния джоб на самото си и дири място, където да го хвърли незабелязано, но се отказва от намерението си и мушва обратно пакета в джоба си. Нещо повече. Той се спира и запалвайки цигара, поглежда назад.

— Там е. Ама че глупост!

— Кой е бил? Васка, под дърво и камък ще го дирим!...

— Васка, братле, покажи ми го, аз него!...

И сякаш вслушала се в тези думи, камерата започва да се завърта натам, където се очаква да бъде преследвачът. Още миг и ще го видим. Но женският глас изведнаж казва:

— Или не, недей! Да не омърси спомените!

И камерата се спира и връща назад, отново върху лицето на Васката, който все повече ускорява крачките си. И друг един глас казва:

— Спомените.

И пак напрегнатото преследване се прекъсва от стари снимки. И тъжната мелодийка, която ги съпровожда, едва започнала, бива изместена от гръмък глас, който пее ужасно фалшиво песента от филма „Тримата танкисти“. И първата снимка ни представя група млади туристи с раници и букети планински цветя, които се връщат от екскурзия и пеят с въодушевление. Всъщност само един — Васката — пее, а другите си запущват демонстративно ушите.

— Ама какъв певец беше!

Но вече се е появила нова снимка, този път от студентска манифестация.

— Но това е Андрю!

— Ето го и Васката.

— Какъв е смешен и мил!

На снимката личи оратор, който говори разпалено, размахвайки студентска шапка над главите на другите. Чуват се отдалеч думите му: „Българската демократична младеж ще върви по пътя на Ботев и Левски, които...“ Камерата се е плъзнала надолу и е открила Васката, който разчорлен, ентусиазиран, с килнал се каскет, крепи на раменете си оратора.

— А това е в Пловдив пред съветската изложба. Опасно беше, но да имаш снимка пред знамето!

И ето го на снимката Васката и неколцина други, снети пред развяващото се зад тях знаме със сърпа и чука, което, уви, се вижда съвсем неясно.

— Такъв си беше, вари го — печи го...

— Гони го, бий го, затваряй го!

И отново широко усмихнатото лице на Васката пред съветското знаме се заменя от лицето му на нелегален, гонен от полицията. То е още по-напрегнато от преди. Васката почти тича, запъхтян и преглъщащ. Ето го, той завива зад един ъгъл, вижда, че преследвачът за миг го е изпуснал от погледа си, и се мушва в навалищата пред едно квартално кино. Той бърка трескаво в джобовете си, но явно монетите не му достигат за един билет.

- Колко страшно е: за няколко лева!
- Васка, аз работя по тази част сега. Да ти дам всичкото злато на Народната банка!
- Да те пуснем гратис, Васка! Ние сега правим филмите!

Но Виската не може да приеме тези предложения за помощ, идищи от бъдещето. Той отминава киното и продължава да бърза. И ето обаждат се женският глас:

— И такъв те видях за последен път, Васка!

И ние виждаме нейде в дъното на кадъра да иде към нас младо момиче с туристически обувки и навити над тях вълнени чорапи. И женският глас продължава:

- Аз още не го виждах...
- А той те е познал отдалече. Когато човек обича някого, той...

И сякаш отъждествила се с погледа на Виската, камерата мигновено приближава към нас крачещото момиче. А гласът на жената почти извиква:

- Той не ме е обичал! Вие измисляте! Аз съм го обичала, но не той мене!
- И той тебе. Виж го само. Не личи ли? Тук... И тук

Отново, по-тъжна от всякога, зазвучава позната ни мелодийка. И се появяват три групови снимки, на които Виската все гледа влюбено към девойката.

- А вие защо не ми го казахте?
- Обясни ѝ ти, Васка, защо! Не ни ли каза: „Ако ѝ продумате думица, ще ви извия вратовете и на двамата като на пилета!“?
- И вие го послушахте? Разбирате ли сега какво сте направили? Разбирате ли?

Последните думи са извикани, изкрещени. А Виската и девойката вървят един срещу друг сред уличния шум. И един от мъжките гласове, когато девойката идва срещу нас, казва с приятелска ирония:

- „Другарките“, „Нашите моми“ — уж конспираторки, а от сто километра се познавахте! Сега изглеждате смешни и демодирани...

И изведнаж: снимки на разстреляни момичета, на водени на разстрел момичета, на изтезавани момичета. И гласът сменя тона си:

— Чудесни момичета бяхте.

Но сега идват и снимки на разстреляни младежи, на водени на разстрел младежи, на изтезавани младежи. И техният глас казва:

— Чудесни момчета бяхте!

Но това е само връзало се в историята чувство. Последната реплика обхваща вече и лицето на Виската, идещо към нас. По улицата двамата вървят един срещу друг. Ето девойката съглежда Виската и трепва. Но Виската е поставил пръст на устните си и смръщва вежди.

- И нищо не можа да ми каже! Даде ми само знак: „върви направо!“
- „Върви направо! Върви направо, без да се обръщаш! Спокойно и смело! Без да се страхуваш! Както аз вървя! Както всички вървим! И с богом!“ Той ти го е казал.

И двамата се разминават, без да се поздравят. Виската си отдъхва и след няколко крачки се обръща и вече се усмихва, щастлив въпреки опасността, висеща над самия него. Той завива зад някакъв ъгъл и изведнъж хуква да бяга с всичка сила. Преследването се превръща в гонитба, в хайка. И задъхани, гласовете тичат успоредно с младежа:

- Бягай, Васка!
- Бягай!

И сякаш окуражен от тях, Виската взема за миг преднина, успява да се вмъкне в едно дворче преди преследвачите (по гласовете се разбира, че те са вече неколцина) да го забележат. Задъхан, той пресича първото дворче, преминава в друго, където фотограф снима войник и прислужничка, и излиза на ня-

каква тиха успоредна уличка. Той разперва вестника си и със спокойни крачки пресича уличката, преминава край опашката, която чака пред една бакалница, завива по пресечката. И през цялото това време гласовете го следват, изпълнени с нарастваща надежда:

- Не. Има още надежда!
- Има още надежда, Васка!
- Сега да пресечем, да завием зад ъгъла!
- Така. Още десетина крачка, Още... Още... Така...
- Ще се живее, Васка!...
- Ще се живее! Ще се живее!

И пак в този напрегнат момент се появяват — бързо, една след друга няколко стари снимки, натъжавачи ни със своята неподозираща бъдещето веселост. На първата е представена игра на табла между Васката и някакъв негов приятел. Дватама се намират в бедно дворче в периферията на града. Пролет е и вишните зад тях е разцъфтяла. Играта всъщност е вече завършила, и то с пълна победа на Васката, защото той е заел на снимката наполеонowska поза, а победеният си е сложил, в знак на позор, таблата върху главата. Зад тях се вижда женица, която им носи табла с ракийка и мезе...

— Ще се живее, Васка!

А следващата снимка представлява театралната труппа към някакво читалище, която се е снела още в костюми, след представлението. Явно трупата е имала голям успех, защото всички актьори са ухилени до уши. Васката също се смее, но си поддържа с пръст единия мустак, който се отлепва:

— Ще се живее, Васка!

Третата снимка обаче е най-смешната. Тя е направена на някакъв панаир. Отначало пред нас е група младежи, които се смеят на нещо в средата. И това нещо — едва сега виждаме — се оказва самият Васка, който опитва с духане силата на гръдния си кош. Той се е надул целият и още малко ще се пръсне...

— Ще се живее, Васка!...

Но още не е изчезнало смешното лице на надуващия Васка и гласовете смеят тона си:

— ...Виждете го само колко е млад! Хора, не не го издавайте!

Към кого са отправени тези думи? Към опашката пред бакалницата, до която ето вече са стигнали преследвачите. Ние виждаме възбудените лица на неколцина граждани — един офицер ОЗ, една домакиня, една баба. Гласовете ги молят:

— Не казвайте! За вас го прави, не разбирате ли?

Но гражданите не разбират, не чуват! Те усърдно сочат с ръце, показват накъде е отминал младежът и тропотът на полицаите се отдалечава в указаната посока. На гласовете не остава друго освен горчиво да повторят:

— За вас го правехме, хора!

А Васката още не знае, че преследвачите са отново по петите му. Той е вече почти съвсем сигурен, че е избягал. И изведнаж полицейска свирка и викове „Стой!“ зад гърба му правят разведреното му лице да се сгърчи отново. И отново почва стремителната гонитба. Кадриите бързо се сменят, гласовете почти викат:

— Бягай, Васка!

— Васка, бягай!

Васката бяга с удвоени от огчаянието сили, завива зад още един ъгъл, хлътва в тясното дворче на някаква кооперация, тича по него, блъсва вратата на дома, тича нагоре по стълбите. Зад него ехти тропотът на преследвачите, виковете им излъчват стълбището. Отекват първите сухи pistolетни изстрели. Васката е стигнал до последната площадка и вече няма накъде да бяга. Куршумите къртят мазилката над главата му. Той измъква pistolет и стреля. Но никакъв изстрел не се получава. Той опитва да изхвърли засеклия патрон, но не успява и хвърля pistolета в шахтата на асансьора.

— Такива ни бяха пищовите тогава!

Васката блъсва някаква таванска вратичка и тя неочаквано се отваря. Той изскача от полутъмнината на стълбището на открит въздух, на една малка площадка без парапет, сгушена между керемидите. Но и оттук никакъв изход няма! И няма да го скрие коминът, по който вече бият куршумите на полицаите.

— Васка, миличък! Васка, друже!



Вече няма никакъв изход. Това е краят. Виската се приближава до ръба на пропастта и се дръпва, изплашен от височината. Пет етажa под него хората гледат нагоре, ръкомахат. Някакъв сладоледчия е отворил уста от учудване. Виската е вече на ръба на площадката и измъкнал от джоба си пакета с позивите, прави крачка към бездната.

— Недей, Виска!

— Стой, Виска!

— Виска-а-а...

Тези три вика, слети в един, са така сърцераздирателни, че заковават фигурата на Виската на място, миг преди той да полети в бездната, в момента, в който хвърля позивите си във въздуха. И сега върху закования силует с вдигнатите сякаш за поздрав ръце — вече с тъжна нежност — те продължават:

— Ти би могъл да бъдеш сега с нас!

— Тук! ...

— И тук! ...

С финално звуčenje се издига тъжната мелодия. И ние виждаме във въображението си сто места из нашата обновена страна, където Виската би могъл да бъде, ако беше оцелял в неравната схватка. Скели, заводи, язовири, училища, далекопроводи — всичко това се мярка пред очите ни все по-бързо и по-бързо, прозиращо през фигурата на „поздравляващия“ Виска.

— И тук!

— И тук!

— И тук!

— И тук!

Вода руква в напоителните канали; черна нефтена струя изригва нагоре; фонтан от искри полита като фойерверк от разтопената стомана. И изведнъж видението изчезва, с удар фигурата на младежа, закован в мига преди смъртта, се раздвижва. И трите гласа с ужас довършват пресечения вик:

— ... а-а-а!

Виската прави крачка към ръба, хвърля се в бездната. Едно стремително приближаване на земята към нас. Един общ вик на хората от улицата. Едно ужасено лице от някакъв прозорец, гледаше още нагоре! Смаяният сладоледчия край количката си, гледащ вече надолу, към земята...

А високо в небето трепва между къщите бялото ято на позивите, които се въртят във въздуха и идват към нас, носени сякаш от тъжната мелодия, говореща за ранната смърт, за невкусените радости на живота. Позивите танцуват, въртят се, идат към нас като сетно послание, като поздрав към тези, които са останали верни на чистотата от онова време, като укор към онези, които са ги изменили. И трите гласа произнасят това, което позивите са искали да ни кажат:

— За вас, хора!

— За вас!

— За вас!

И ето позивите, хвърлени от младия борец на партията, достигат до хората долу на улицата. Но хората са вече други — това са старите ни познати манифестантите, чакащи да минат в марш по площада. А позивите, това са бюлетинките, пуснати от празничния самолет, за които се боричкат пионерчетата. И звучи над всичко това смесицата от маршове, викове „ура“, гърмящи високоговорители. Но и на техния фон продължава да се прокрадва тъжната мелодийка и ние чуваме гласовете, които неочаквано казват:

— Но ние имаме още една снимка от тебе, Виска!

И снимката се появява. Това е пак отрязък от групова снимка. Виската се усмихва. Една чужда ръка е легнала на рамото му, а и той е протегнал ръка, за да обгърне невидим съсед. И гласовете продължават:

— И, както винаги, някой те прегръща...

— И някого прегръщаш.

— Може би нас, живите?

— Не сме те забравили, Виска!

— Не сме ви забравили, другари!

И сега с финалните акорди на музиката се появява и посвещението на филма:

**По случай 20-годишнината на свободата, в памет  
на тези, които дадоха живота си за нея.**



ВАСКО ПРАТОЛИНИ

## Ч У Д О Т О

*Филмов сюжет*

Тя се нарича Карла Меленяни. На 18 години е, почти 19. Най-голямата от три деца: Сиро, 15 години, ученик в професионално училище, и Минуча — 9 години.

Баштата е мъж между 40 и 50 години, още младае, има велосипед с мотор. Всяка неделя, през сезона, ходи на лов. Работи в малка работилница (с 15—20 работници), чийто притежател му е приятел от дълги години. Работили са по-рано заедно в голямо индустриално предприятие, но приятелят му проявява инициатива и започва да работи частно, благодарение на което си е направил скромно положение. Когато уволняват бащата през 1952 г., т. е. през периода на „дискриминациите“, той го спасява от глад, като го взима при себе си на работа. Баштата не му завижда, напротив, в известен смисъл се възхищава от него. Продължават да са приятели. Ходят заедно на лов и на мач. Участвували са малко и в съпротивата. Баштата продължава да е член на комунистическата партия, но това е по-скоро въпрос на вярност. Изморен е. Той е обикновен човек като много други. Това, което смущава сега отношенията с неговия приятел и господар, е фактът, че по-рано, веднага след войната, и семействата им са били близки. Но постепен-

но приятелят-господар забогатява, сменя квартала, в който живее, издига се и си създава други връзки на „по-високо ниво“.

Майката е домакиня, поне сега. Работила е през първите години след женитбата им. Жена на 40 години. Била е продавачка при Мота. Спомня си за времето, когато между по-младите ѝ колежки е била и Лучия Бозе.

Такъв е животът: едни напредват в галоп като Лучия Бозе и приятелят-господар, а други си седят все на едно място. За ядене има винаги, когато има работа, но в къщата на Меленяни се правят икономии до стотинка. Пет гърла трябва да се нахранят със заплатата на бащата и с малкото, което внася Карла от своята заплата (внася две трети в къщи, а здържа една трета за себе си, за дребни разходи и облекло).

Карла не е последвала примера на майка си, не е продавачка у Мота. Имала е желание да постъпи там, но понеже се представя възможност за постъпване на работа във ВРАМА, отдел конфекция на шлифери, в който се крои серийно, „верижно“, автоматизирано, остава там на работа (ВРАМА е голямо-индустриално предприятие за гумени произведения).

Ето това е семейството Меленяни, което живее в апартамент в стара кооперация зад пл. „Корвего“, между началото на автострадата и полето. Апартамент от две стаи и кухня-столова. Едната от двете стаи служи за спалня на родителите. Другата е разделена на две с подвижна преграда (дело на бащата): по-голямата част от стаята е на Карла и на сестричката ѝ Минуча; другата — по-малката, е стаячката на Сиро, който разнообразява ученето в професионалното училище с игра на футбол. Той е привърженик на „Милан“. Бащата ходи да го гледа когато се тренира под ръководството на Лидхолм. Но от момчето няма да излезе Ривера въпреки добрата му воля и силата му. Липсва му стил, или по-скоро интелигентността или инстинктът на големия футболист. Бащата е огорчен от това обстоятелство повече от момчето, но въпреки това се смее.

Всички стават рано сутрин. В седем часа са вече на крак. Най-напред майката, после Карла. Така тя може да влезе първа в малката баня, да се измие и гримира, докато мъжете — баща ѝ и Сиро — още спят. След това в продължение на ¼ час излизат всички. Бащата с мотопеда. Сиро и Минуча отиват на училище.

Карла излиза първа и е единствената, която се качва на обществено превозно средство — на трамвай, за да стигне до ВРАМА, на другия край на града. Приятно е да я гледа човек, когато излиза от дома. Не че е някаква голяма красавица. Тя е момиче на 19 години, от Милано, което знае какво е и държи на хигиената, грижите и уважението към собствената си личност.

Зимно време е още тъмно в седем часа. Трамвайът със запалени светлини е пълен с хора като нея, дисциплинирани и мълчаливи. Тя не чете вече Комикси, а „Анабела“ и „Ева“. Трамвайт пробива мъглата, която се разрежда колкото повече той приближава до центъра на града, завива около катедралата и пл. „Дела Скала“, за да се упъти след това от спирка на спирка, с поток от слизаци и качващи се хора към другия край на града.

Нашата Карла е станала значи в 6 ч. В седем и нещо напуска дома си, в 7 и тричетвърти е близо до завода. На една от спирките се качва Серена, нейна приятелка, която работи като нея във ВРАМА. Заедно прекрачват прага на предприятието и подпечатват талоните си. Заедно със стотици момичета и жени, мъже и момчета.

В обширната гардеробна всяка си има свое шкафче. Карла облича работния комбинезон и качулка, оставя в шкафчето палтото, чантата, чадъра и вестника си. Обувките, които сменя с работните пантофи.

Влиза в цеха. Заема мястото си при машината за прикачване, тази която завършва вратната извивка на шлиферите. Работата е изморителна, защото налага внимание и бързина и по-специално положение на тялото, а и затова, защото Карла не е още добре обучена. Началникът на цеха бди. Ритъмът на работата е страхотен. Ужасът от глобите — голям.

Тишина и дисциплина в цеха. Необходимо е разрешение от лекаря, за да се отиде в тоалета (разрешение, в което се казва, че в дадения ден работничката има чревни болки. Колко шеги по тези чревни болки, които в повечето случаи са менструални). Така до времето за обед в стола.

В стола работничките се срещат всеки ден като на екскурзия, в смисъл че се събират на групи, говорят за всичко друго, но не и за работата. Ако някоя се осмели да започне разговор, който да загатва за „политика“ или „профсъюзен жи-



вот“, инспекторът на стола е винаги готов да се намеси и заплашва с уволнения. Някоя от по-старите работнички си спомня за времето, когато фабричната комисиция е идвала точно по времето на обедата, за да изложи техните проблеми. „Тогавашия ядохме, а те говореха. Също като свещениците. А сега сме като монахини, които не могат да излизат от манастира“. Смях. Разговорът се променя. Храната не е лоша. Да работиш във ВРАМА е истински късмет.

Хранят се набързо, дори и зимно време, за да излязат на двора, почти като затворници, но пуснати на свобода. Сега могат да отидат и в тоалета. Като ученици от отделенията. Серена отива всеки ден. Карла не. Със стеснение и откровенност заявява, че може да се съдържи. Именно както в училище.

А се и злослови. Крайната стена на женските клозети допира до крайната стена на мъжките. Но Серена е извън всякакво съмнение, въпреки че нейният годеник е работник от същия завод.

След това още четири часа в цеха. Пак е тъмно, когато завие сирената. Минава пет часа. Карла се връща сама. Серена си отива с годеника: отлита всяка вечер на неговата ламбрега.

Карла не е още сгодена. Имала е приятели, но нищо заангажирващо. Никога не е имала приятелство с работник от ВРАМА. Не знае защо, но не би искала да има за съпруг някое момче, с което да излиза заедно, да прекрива прага на същото предприятие, да се връщат заедно у дома. Би било хубаво всъщност, но не би искала. Любовта според нейните понятия се подхранва и от малко тайни.

Минава 6 ч., когато обичайният трамвай стига доцентъра. Карла слиза, за да се поразходи, да разгледа витрините, „да поживее“, както тя казва. Ул. „Ринашенге“, навалищата в центъра, вечерта. Това е нейният половин час развлечение. С младежите, най-често южняците, които ѝ досаждат, или някаква кола, която я преследва, и то с едни такива предложения! Не е трудно да се защити. В седем часа се качва пак на трамвая.

Вечер трамваите, както и сутрин, са осветени и пълни. Обичайният вестник. Превзимане на място за сядане. Тя е безупречна, вчесана добре, свежа със свежестта на своите 19 години, така както е била и сутринта.

След 7 ч. си е вече у дома. Трябва да си закърпи чораните, да си изглади полата, да си измие главата, да помогне на майка си при приготвянето на вечерята. А след това да ѝ помогне да разтребят, защото Минуча умира за сн. А бащата приготвя патроните, смазва пушката си.

Настоящият им проблем е да съберат пари, за да купят телевизор. Грешка беше, че купиха най-напред (най-сетне) малкия хладилник. „Да не би да остава храна, която да не се изяде през деня и да се разваля?“ Днес е вторник. Всички слизат в бара за „Канцонатисима“. Пият кафе, което сигурно няма да попречи на съня им. А децата ядат пуканки. „Станали сме истински американци!“ „Лили Лембо е хубаво гадже, а и Лионело е много добър.“

И когато ходят в бара и когато не ходят, работата в кухнята се свършва в 10 ч. А след това Карла трябва да си изпере бельото, за да спести труда на майка си. Или трябва да завърши в леглото започнатия в трамвая роман. Минуча е вече заспала. Карла с пижама и пенюар в леглото, до сестричката си, започва да чете. Но тя е на крак вече 18 часа, от които 8 часа е прекарала във фабриката, и внезапно се чувства много изморена, едва има време да затвори лампата. Още един ден отминава.

Оттук започва нейната история, от една зима до друга.

1. В сутринния трамвай една сутрин едно момче, по-предприемчиво от другите, иска да започне разговор на сила и успява. „Вие всяка сутрин ли се качвате на трамвай? На този трамвай? Какво наказание! Истински охлюв! На мене ми се наложи тая сутрин. Ще изпусна първата смяна. Излязох от дома и след половин километър — живеея след Порта Виджентина — моторът ми спря. Но спря наистина. Човек би помислил, че е саботаж. Половин час си играх с него, но нищо не излезе! Грябваше да се върна у дома и да взема трамвая. Ще слеза на Северната гара, защото работя в РО. Не, не Метанополи. Де да беше! В РО — черна металургия. Вие във ВРАМА ли отивате? Този шлифер, който е на мене, сигурно е минал през вашите ръце. Не сте от Радиоточе. Да наистина, Радиоточе е на Монтекатини. Всичко е монопол!“

Усмивхат се. Ледът е разчупен. Карла дори му казва, че в събота вечер ходят да танцуват с приятелката си, ето я там седнала в трамвая, и годеника ѝ, а понякога и сами. Не, тя не е сгодена. Та какво от това? Или не, сгодена е,

лъже. Би искала да прекъсне разговора, но продължава. Придава си важност и заявява, че не само че е сгодена, но че след една година ще се ожени и че нейният годеник е работник като нея във ВРАМА. С други думи представя за своя историята на Серена.

Но ето и Северната гара. Той слиза. Сещат се, че дори не са се запознали. Сега нямат вече време. Потокът от хора го отвлеча. Той чука на прозореца и я моли да изчисти замъгленото стъкло. Тя се колебае, но когато се решава, след като си е свалила ръкавицата (а защо ли си е свалила ръкавицата?), трамваят потегля заедно с нея, която гледа сега през прозореца, но не може да види момчето („не беше лош!“). Тълпата го е погълнала.

Още един работен ден. В стола Серена се оплаква от момчето си. А след това идва вечерта. При изхода той, непознатият, я чака. Толкова жени излизат. Не я ли позна? А Карла го е видяла веднага. Мина почти до него, а той — „какъв глупак!“ — не я вижда. Сега тя застава настрани, на тротоара, до стената на завода и го повиква в момента, когато, обезкуражен, той е решил да си тръгне с мотора.

„Добър вечер“.

„Аз значи така“. — И тръгват заедно.

„Тая сутрин се отказах да ходя на работа“ — казва той, като се представя: „Лоренцо“. „Беше почти 8 ч. Щях да пристигна в РО около 9 ч. и щях да пропусна първата смяна. Реших да загубя целия ден и да се върна у дома, за да поправам мотора. И успях, както виждате.“

Всичко става бързо, като че ли е нещо съвсем естествено: и това, че е дошъл да я вземе, че тя го изслушва и че се качва на мотора му. „Помислих си, че е петък“, — казва той. — „И си рекох защо да не отидем утре или в неделя да потанцуваме“.

2. Той, Лоренцо Бонфати, е хубаво момче. Хубаво като нея. Хубаво, защото е на 23 години, бил е войник и пръщи от здраве. В сравнение с нея е голяма клечка с привилегии. Тя печели 30 000 л на месеца, даже и не толкова, а той — 50 000. Тя внася около 20 000 в къщи, а той дава на семейството си 20 000 за да не се чувства зависим. Тя е най-голямата от трите деца, а той има възрастна сестра, женена за агент на рекламна фирма, който притежава кола Фиат 1100 и апартамент („но го изплащат на вноски“).

Лоренцо живее също заедно с родителите си, които притежават малък павилион за плодове и зеленчуци на Меркато ди Порта Виджентина. Не са богати. Изкарват до 3000—4000 л на ден. „Изобщо, като приспаднеш данъците, остават чисти 80 000 л на месец“ — ще ѝ каже по-късно той. Той не се чувства призван да бъде зарзаватчия. Предпочита да научи занаят. Би станал и комунист, ако не му е противна политиката. Истината всъщност е тая, че е започнал да учи занаят, защото не се разбира добре с бащата, който е фашист: „Но да сме си на ясно, един от най-продажните фашисти, от републиканците, привърженици на Сало.“ Един нещастник, в крайна сметка трудеш се, който си въобразява, че е търговец. Фашист е в приказките си и в носталгичните си желания. Именно защото бащата се е опитвал да му влее в главата тези идеи, Лоренцо винаги ги е отричал. Сега, след като се е върнал от военната си служба, са се разбрали. Той няма намерение да наследи павилиона. В краен случай би си отворил малка работилничка. Ако иска, зетът би могъл да му помогне, но той е „невменяем“. А Лоренцо (както открива Карла) е срамежлив и скромнен по своему. Именно със смелостта на срамежливите е намерил сили да дойде с мотора и поточа това момиче, което едва познава, чието име дори не знае и което му е казало, че е сгодено.

„Значи не сте сгодена?“

„Бих могла и да бъда“

„За мене ли?“

„Не прекалявайте!“

3. Пролет е и любовта им разцъфтява. Вечер, преди да я изпрати до тях, ходят до хидроаеродрума. В неделя — по езерата. Отишли са вече по-далеч от целувките. Това е любовта. Говорят и за женитба. Какво да чакат? Да умре неговият баща, за да получат наследство? Наследство от половин милион, след като се разчистят всички сметки.

Междувременно нещастният беден фашист се разболява. Установяват рак, който го отнася за няколко седмици. Майката покрива разходите, направени през време на болестта, с продажбата на павилиона. Лоренцо е твърде решен да не става зарзаватчия. С всички тия дългове би означавало да трябва да работи ня-

колко години, без да може да спечели нито една лира, дори и да знаеше как И то сега, когато за щастие е успял да влезе в Метанполи!

Виждаме го да работи в рафинерията. Внушителната и студена обстановка на неокapитализма. Лоренцо има сега всички взаимопомощи, които му се полагат. плюс една заплата от 65 000. Отказал се е от левите си идеи, ако изобщо ги е имал. Разпитват го и по този въпрос, преди да го назначат. Ще направи положително кариера. След 4—5 години може да стигне до 80 000 и повече.

Зетът се е надявал на наследството. Сега не му остава нищо друго освен да прибере тъщата заедно с вещите от къщата. Лоренцо живее под наем. Това нещастие ускорява темпа на тяхната любов.

4. Всъщност какво чакат, за да се оженят, след като една неделя бяха отишли с мотора до Лугано, в ливадите на Мендризно, и тя му се бе отдала? Искат да си спестят малко пари, за да си създадат свой дом.

Правят икономии от цигарите, мачовете, киното, чорапите: толкова лишения. Извънредни часове в работата: труд, който си заслужава.

Един ден на Лоренцо му се пада като награда, изтеглена с късметче и определена за един от първенците на „новите кадри“ на Метанполи, пътуване с един близък до заводите Джела за квалификация и развлечение.

5. Лоренцо се чувства вече като у дома си у Меленяни. Башата съжалява само, че не обича лова, а Сиро, че е привърженик на „Интер“. Лоренцо има чувството, като че ли сега това е неговото семейство. С бъдещата тъща, майката на Карла, правят сметки на спестените си пари. Карла, Лоренцо и майката са около масата: на колко вноски ще могат да заплатят, след като приспаднат наема, мебелите и хладилника, от който двамата младежи не се отказват, защото и двамата, като се върнат вечер от работа, трябва да намерят нещо за ядене, макар и само консервирано месо.

Карла работи сега на по-бърза машина и печели около 35 000. Заедно печелят почти 100 000. Ако отделят 50 000 от тях за вноски, ще се справят ли с останалите 50 000 в началото? Разбира се, щом като се обичат.

Карла получава отпуска. Родителите ѝ дават съгласието си. Ще придружи Лоренцо в пътуването с квалификационна цел. Това пътуване до Сицилия ще бъде предварителният им меден месец. Всъщност то е през цяла Италия. С автобус с надпис: Ени. Сред весела и приятелска атмосфера на колеги и техни близки. Всички ги смятат за женени. И наистина при един престой в Неапол той купува две халки („временни“ за 2000 лири, но които изглеждат като златни).

Това пътуване е техният меден месец и запознаването им с Юга, с неговата мизерия и проблеми. (Той е бил войник във Верчели и се чувства там какъ речеи у дома си). Свръхмодерните заводи Джела, по-внушителни от Метанполи. и печалността и бедността на полето наоколо. Двамата младежи са очаровани и поразени. Чувствуват се „богати“ в сравнение със сицилийците. Но са много щастливи, за да могат да го забележат и да си извадят заключение. Изумлението при все това им помага да узреят по своето.

6. Междувременно в тяхно отсъствие Сиро е завършил професионалното училище и може да се посвети изцяло на футбола. Една неделя башата го завежда пак при Лидхолм, който го е приел най-сетне в тима за срещата между ученици, която ще се проведе същата сутрин. Башата очаква с трепет да види в своя син един бъдещ Ривера. Но играта на Сиро е незадоволителна. Момчето не го съзнава. Смята, че е играл добре. Погледите на Лидхолм (като че ли не е достатъчен собственият му опит) убеждават башата.

На другата сутрин го завежда, държейки го за ръка, както предния ден, вместо на игрището в работилницата. Приятелят-работодател е съгласен. Сиро започва да работи като чирак при баща си.

7. След завръщането си от Сицилия Карла и Лоренцо неуморно разправят впечатленията си.

Сиро, макар и малко унижен, донася първата си заплата у дома. В скоро време ще замени Карла при подпомагане на домашния бюджет.

Карла и Лоренцо са определили сватбата си за ноември. Избират мебели, хладилник, плащат аванси и подписват полици, усмихнати, щастливи. Ще живеят под наем в апартамент с две стаи и кухня, в една съвсем нова кооперация, „на половин път между Метанополи и ВРАМА“, с нов изглед към същото море от цимент, автострада и релси.



Имат нужда от още пари. Като побеждава хиляди неловкости, Лоренцо се обръща към зета си с молба за заем, но получава отказ. Упрекват го както сестра му, така и зет му, а също отчасти и майка му, че е изоставил павилиона от любов към механиката. „Нямаш инициатива, предпочитай да бъдеш роб“ — го упреква зетът, който една година преди това му е отказал да му услужи с пари, за да си отвори работилничка. За Лоренцо това значи пълно скъсване с близките му. В известен смисъл дори и с майка му. Сега повече от всякога семейството на Карла е и негово. Но Лоренцо (а и Карла е съгласна с него) не иска да имз друго семейство освен своето, след като се ожени.

Ще се оженят. Какво друго всъщност можеш да чакаш от света освен работа и обич? (Това са думи, идеи, които не се казват гласно никога, но се издават с жестове, отношения, начин на държание и съществуване, насочени към конкретното, с оптимизъм, основан на известна тъпост, където чувствата не са никога бурни, страстни, а нежни, доверливи, изпълнени със солидарност и уважение).

Един ден в стола. Както винаги Серена се отделя. Този път се връща късно. Бледа и разтревожена. Започва отново работата. Струйка кръв протича по крака на Серена. Карла я забелязва и предупреждава приятелката си. Скришом Серена се изтрива. Моли я да мълчи. Внезапно — инспекция.

„Стига вече“ — казва директорът. Всички жени са се събрали в столовата. „Стига вече“ — повтаря началникът. — „Не ще обадим за случилото се в полицията защото се касае вероятно за спонтанен аборт. Крайно време е обаче да престанете с тези спонтанни аборти. В клозетите правите любов, а децата после ги хвърляте пак в клозетите. Доведох заводският лекар. Да си каже коя е била днес. Иначе всички една по една горе полите!“

Жените отказват да се подложат на този преглед. Началникът заплашва да повика наистина полицията. Но един „скандал във ВРАМА“ не би бил приятен и за него.

Серена стиска зъби. Карла е до нея и я прикрепя. Пред решителния отпор на жените началникът заявява, че „за последен път“ не ще се направи преглед. Да се наредят в две редици. Достатъчно е докторът да хвърли поглед в лицата им, за да открие виновницата. Но има толкова жени, бледи и съсипани.

Докторът изкарва от редицата три-четири, но не са те абортирали преди няколко часа. Една от тях, силно раздразнена, вдига полите си и му показва чистите си гаси. Раздразнена, но уплашена, че може да бъде „уволнена“, като е отказала да бъде прегледана.

Обажда се една от по-старите работнички: „Да допуснем, че има безсрамници. Кой е виновен за това? Защо, щом като някоя забременее, трябва да се уволни веднага? Мислите ли, че е трудно да се направи избор между работата и дете, когато именно на това дете, което ще родите, не ще можете да подсигурите хляб?“

Началникът отговаря: „Знаехте го при постъпване на работа... Има толкова други предприятия, които не включват тази клауза в трудовия договор. Сменете предприятието!“

След като излиза той, Серена припада. Всички другарки застават около нея, за да я прикрият от началник цеха. Карла излиза разстроена от фабриката. Споделя с Лоренцо случилото се. Една тъжна вечер, почти в навечерието на сватбата им. Отначало ще трябва да се откажат от дете. А ако той успее да я настане в Метанополи, там има дори и детски ясли, всичко... Още една вечер в „Кандонатисима“.

8. Оженват се. Дават дори и банкет с основно ястие от жаби (някои ги харесват, други са отвратени) в известната гостилница Кнаравале.

Направили са си сметката в навечерието при посещенияето на бъдещия си дом. Поканени са 18 гости. Парите ще стигнат. В замаяна на това ще получат подаръци. Всички им подаряват по нещо, което ще им „служи“. Приятелките от нейната „верига“ — на Карла, а приятелите от цеха на Метанополи — на Лоренцо. А приятел-работодател на бащата им подарява дори един малък телевизор. Само зетът и сестрата на Лоренцо се измъкват с 3 връзки, 1 чифт ръкавици и 1 букет цветя.

Сватбеното им пътешествие трае само една събота и неделя и затова отиват пак в Мендризио, в един хотел, който прилича на хижа. Събличат се и си лягат и преди да започнат да се любят, си разказват взаимно детството, като че ли искат да си разкрият какви са били като деца, когато са съществували, без да

подозират един за друг, в два различни квартала на Милано. И как в даден момент се разваля един мотор, минава един трамвай. Същият този трамвай, който тя е настигнала тичайки, когато е смятала вече, че не ще успее да го вземе и ще трябва да почака следващия...

9. Това ли е щастието? Да кажем с по-банални думи, това е животът в Милано през 1960 г. Сега вечерно време, след като се върне от фабриката, Карла има много повече работа от по-рано. Макар че консервираното месо е така хубаво! Трябва да приготи вечерята, да пере... Но те ще си купят перална машина, веднага щом изплатят хладилника. А щом като изплатят мебелите, ще продадат ламбретата и ще си купят една кола „500“. А защо не „600“ на старо? Тези са мечтите им пред телевизора, докато попълват фиш от 100 лири за „Тото“.

А сутрин още повече работа. Да се разтречат леглата, да се измие банята, преди да излязат. В началото той се опитва да помага както вечер, така и сутрин. Но когато стои мирно е по-добре, по-хубаво е, ако стои мирно и гледа спортния преглед по телевизията, а още по-добре, ако учи от наръчника, както и преди. След като сега има възможност да получи квалификацията на „специалист“ в Метанополи.

Така са изморени и двамата, когато си лягат. Особено тя. Пак се прегръщат, разбира се. Но да се любят, макар че гори същият пламък в сърцата им както по-рано, е още едно усилие или почти усилие.

10. На 15-то число от месеца откриват, че нямат пари. Тогава решават след дълъг, тъжен разговор, който се оцветява вече в известна степен с двусмислици, че ще ядат повече в стола на обед, така че за вечеря да им стига „малко сирене и по една мандарина“. Правят си сметка, че едно парче сирене и 1 кутия салам Читерито, който вече са нарязали, ще им стигне за седмицата. Ще бъде достатъчно да купуват по две мандарини всяка вечер.

Същата вечер пристига Серена със своята тъжна история на „съблазнена и изоставена“, както тя сама се нарича, усмихвайки се и съжалявайки се едновременно. Разправя им, че от два часа се разхожда и не може да намери сили да се самоубие. Бременна е пак и този път не е успяла да се освободи, нито има пари, за да отиде при някоя акушерка, която би се съгласила да ѝ помогне. След като се поуспокоява, семейството я кани на вечеря с дажбите, които са приготвили и които би трябвало да им стигнат за една седмица. И тримата сядат в спретнатата чиста, кухня.

11. На другата сутрин на работа. Карла доверява на Серена, че и тя е бременна. Сигурна е вече. Взела е всички предпазни мерки, но въпреки това... Моли я да я научи как да абортира. Не иска Лоренцо да разбере, за да не я накара да задържи детето и по този начин да се откаже от работата и от 35 000 лири.

12. Настъпват седмици на големи тревоги. Карла прави всичко, каквото и казва Серена, но напразно. Трети месец е и трябва да си направи кюртаж. Серена я завежда при една акушерка, която ѝ иска 20 000 лири.

Денят, в който се плащат заплатите. С плика с пари и една твърдост в изреча, която я прави наистина възрастна, Карла се подлага на аборта.

Акушерката е другото лице, което ще ни открие Милано. Същата акушерка предлага на Карла полуизказвайки се, полунедонизказвайки се, нещо като „клиенти“. „На Серена не съм давала такива съвети, такава, каквато е недоद्याлана. Но вие, доколкото виждам, не сте потънали в пари...“

Карла я изслушва, онемяла, но без дори да се обиди. Плаща ѝ и си отива. Сега трябва да се срещне с Лоренцо.

13. Лоренцо е вече у дома. Изиграва му малка комедия. Преструва се, че едва сега забелязва, че е загубила 20 000 л. от плика със заплатата. Понеже той настоява за подробности, тя се оплита. Тогава му казва, че е направила една лудост. Купила е пералня и е внесла първите 20 000 лири. Той на свой ред избухва. Това е първото им скарване, внезапно и остро. Той разбира, че тя се убива от труд, но нали майка ѝ е предложила да идва да ѝ помага поне за трането.

„А каква ти е майка ми? Слугиня, която трябва да ти пере ризите!“

„Но с тези пари не ще стигнем дори до 15 число“.

Истината е, че той е внесъл първите 20 000 за кола „500“, която е вече долу при входа. Искал е да я изненада. „Оцениха ламбретата ми за 100,000 лири. Кола „500“ струва 400 000 и с 15 вноски...“

14. Дори и след като си лягат тази вечер, не се сдобряват. Възбудена може би от спора, тя вдига температура. Сутринта температурата е още по-висока и затова Карла е принудена да остане в къщи, а той отива в Метанополи, сам в но-

вата си кола, която тя е могла да погали само с поглед от прозореца.

Проследяваме неговия ден: той е смутен, раздразнителен, апатичен, за първи път го глобяват. Като че ли го измъчва някакво предчувствие. Чувства се виновен, че е бил лош, егоист с Карла. Връща се у дома и я намира сама, в делириум, жертва на септицемия.

С колата я завежда в болницата през нощта. Тя го моли само да ѝ прости. Той не може да си обясни причината за тази температура. В делириума тя си притиска корема. Той мисли, че причината е може би разваленото консервирано месо, но върху него не е имало никакво въздействие. Мисли за апандесита. Казва ѝ го, за да я успокои.

Лудо каране през нощта, нарушавайки правилата за движение на нощния Милано. Най-сетне пристигат в болницата. Тя е в агония. Лекарят, след като е направил всичко възможно, за да спаси Карла, се обръща към Лоренцо и го запитва презрително, почти иронично: „Вие не знаете ли, че има презервативи!“ Или може би вие сте от ония, които... Предпочитате после жена ви да...? Но поне да знаете какво да правите. Жена ви умира.“

Лоренцо е съсипан. Край смъртното легло на Карла. Не може да размени дори няколко последни нежни думи с нея. В делириума, умирайки, тя повтаря непрекъснато, като че ли се намира пред съдия, който я разпитва: „Лоренцо не знае нищо. Всичко сама направих. Не можехме да задържим детето. Не можех да загубя работата си. Всичко сама направих. Лоренцо е невинен.“ Изпада в кома: Сан Сиро, Джела, Метанполи, Мендризио... Издъхва в ръцете на Лоренцо, когато пристигат родителите ѝ.

15. Рано сутринта. Лоренцо се връща у дома, за да вземе най-хубавите дрехи на Карла, сватбения ѝ костюм, за да я преоблече.

Отваря гардероба. Сам е в чистия и удобен апартамент, с телевизор и хладилник. Пликът, който е съдържал заплата на Карла, лежи, поставен върху телевизора.

---

*Поправка: В брой 9, стр. 73, трети ред отгоре надолу да се чете: — Представителят“, вместо „Председателят“.*



